

DOCUMENTI D'ARTISTA

Processi, fonti, spazi, archiviazioni

A cura di Elena Marcheschi, Eva Marinai, Mattia Patti

Documenti d'artista : processi, fonti, spazi, archiviazioni / a cura di Elena Marcheschi, Eva Marinai, Mattia Patti. - Pisa : Pisa university press, 2021.

709.05 (23.)

I. Marcheschi, Elena II. Marinai, Eva III. Patti, Mattia 1. Arte - Creatività - Sec. 21.

CIP a cura del Sistema bibliotecario dell'Università di Pisa

UPI
UNIVERSITY
PRESS ITALIANE

Membro Coordinamento
University Press Italiane

Il volume rientra negli esiti del Progetto di Ricerca di Ateneo 2018_48 "Documenti d'artista. Mappatura digitale dei processi creativi fra arti visive e performative" - Responsabile scientifica: Prof.ssa Eva Marinai, Dipartimento Civiltà e Forme del Sapere, Università di Pisa.

In copertina: Frame dal documentario Concettuale, alchemico, calligrafo: Sandro Martini di Gianluca Paoletti Barsotti (2020).

© Copyright 2021 by Pisa University Press srl
Società con socio unico Università di Pisa
Capitale Sociale € 20.000,00 i.v. - Partita IVA 02047370503
Sede legale: Lungarno Pacinotti 43/44 - 56126 Pisa
Tel. + 39 050 2212056 - Fax + 39 050 2212945
press@unipi.it
www.pisauniversitypress.it

ISBN 978-88-3339-544-9

L'Editore resta a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare, per le eventuali omissioni o richieste di soggetti o enti che possano vantare dimostrati diritti sulle immagini riprodotte.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi - Centro Licenze e Autorizzazione per le Riproduzioni Editoriali - Corso di Porta Romana, 108 - 20122 Milano - Tel. (+39) 02 89280804 - E-mail: info@cleareadi.org - Sito web: www.cleareadi.org

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Indice

Dai processi creativi alla conservazione digitale. Una introduzione. <i>Elena Marcheschi, Eva Marinai, Mattia Patti</i>	5
Dentro lo studio. Indagare lo spazio di lavoro dell'artista contemporaneo <i>Mattia Patti</i>	15
Storie popolari e fonti orali: la fonoteca di Elisabetta Salvatori, narratrice <i>Eva Marinai</i>	23
Dal territorio reale a quello virtuale: l'arte partecipativa di Giacomo Verde <i>Elena Marcheschi</i>	35
La piattaforma web <i>Documenti d'artista</i> : uno spazio virtuale per la raccolta e la diffusione dei contenuti del progetto <i>Chiara Mannari</i>	47
Sulla natura del documentario sull'arte contemporanea. Note di lavoro e spunti teorici dal progetto <i>Documenti d'artista</i> <i>Gianluca Paoletti Barsotti</i>	57
Le stanze del tempo. Il territorio come santuario nell'opera di Marcantonio Lunardi <i>Marzia Maestri</i>	73
La sperimentazione audiovisiva femminile e gli archivi. Tracce di storia e di attualità <i>Andreina Di Brino</i>	85
Materiali, critica e curatela delle arti performative. Il progetto di www.nuovoteatromadeinitaly.com <i>Viviana V. F. Raciti</i>	97
Il teatro lascia tracce. Memorie dello spettacolo dal vivo nell'archivio digitale del Teatro Stabile di Torino <i>Anna Peyron, Matteo Tamborrino</i>	107

Le cornici suggestive. Note sul riuso dei teatri romani in Toscana <i>Carlo Titomanlio</i>	119
Geoscenografia di San Miniato. Il patrimonio architettonico come teatro urbano <i>Lindita Adalberti</i>	131
Wunderkammer, archivio, atelier. Lo spazio di lavoro di Loris Cecchini <i>Biancalucia Maglione</i>	143
L'arte di fare arte: la processualità rituale di Sandro Martini <i>Ester Lucchesi</i>	155
Madeinfilandia è un luogo inventato da artisti per artisti per costruire occasioni di approfondimento diretto sull'arte e su loro stessi <i>Egle Prati</i>	167
Galleria Continua: un modello di produzione di arte contemporanea sul territorio <i>Fabrizio Paperini, Veronica Tronnolone</i>	181
Ecosistemi del marmo: il caso di Pietrasanta tra scultori, artigiani, botteghe ed atelier <i>Sonia Maffei</i>	193
Gli autori	209
Indice dei nomi	217

Dai processi creativi alla conservazione digitale. Una introduzione.

Elena Marcheschi, Eva Marinai, Mattia Patti

Studiare la contemporaneità comporta una serie di interrogativi, quasi mai di facile risoluzione, che da un lato insistono sul complesso inquadramento di fenomeni non ancora storicizzati e la cui vicinanza spazio-temporale non consente una messa a fuoco ideale, dall'altro investono l'eccessiva quantità ed eterogeneità delle fonti a disposizione, sulle quali occorre operare una selezione ragionata e mirata. Entrambi i problemi fanno sì che lo studioso del contemporaneo, e in particolare del contemporaneo artistico, debba necessariamente confrontarsi il più possibile con fonti dirette e adottare metodologie di indagine in grado di cristallizzare il divenire di un processo in costante mutamento. "Documenti d'artista" intende essere un esperimento in tale direzione, ossia un primo tentativo di verificare come e quanto le tecnologie digitali consentano di indagare, registrare e riprodurre l'atto creativo nelle sue fasi aurorali, evolutive e realizzative, cercando di cogliere gli aspetti sottesi e nascosti che pertengono alla dimensione più intima e privata del lavoro artistico e che precedono la creazione dell'opera o che, in qualche maniera, costituiscono l'opera stessa (processo *versus* prodotto).

Il volume *Documenti d'artista. Processi, fonti, spazi, archiviazioni* costituisce la tappa conclusiva del progetto di Ateneo 2018_48 "Documenti d'artista. Mappatura digitale dei processi creativi fra arti visive e performative" e raccoglie i saggi di un gruppo di partecipanti che, a vario titolo, hanno contribuito alla realizzazione degli obiettivi di questo percorso attraverso le arti.

Il progetto, a carattere interdisciplinare, ha coniugato due aree di ricerca ("Storia dell'arte" e "Teatro, musica, cinema, televisione e media audiovisivi") e, di fatto, tre ambiti di interesse scientifico, coinvolgendo un'*équipe* di docenti, borsisti e tecnici del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa (tra i docenti: Eva Marinai come responsabile scientifica, Sonia Maffei, Elena Marcheschi, Mattia Patti, Carlo Titomanlio; tra i tecnici: Simona Bel-

landi, Elda Chericoni, Nicola Trabucco; tra i borsisti e contrattisti: Lindita Adalberti, Giuseppe Cassaro, Ester Lucchesi, Marzia Maestri, Gianluca Paoletti Barsotti, Biancalucia Maglione, Chiara Mannari), che hanno avuto il compito di mettere in atto una ricerca in Toscana, al fine di realizzare una mappatura di artisti, opere e spazi di lavoro rilevanti sul piano della processualità creativa.

Tale mappatura ha riguardato una selezione di artisti contemporanei toscani o fortemente legati alla nostra regione, tra cui, per le arti visive: Loris Cecchini, Sandro Martini, Riccardo Guarneri, Cynthia Sah e Nicolas Bertoux; per le arti performative e spettacolari: Giovanni Guerrieri e Giulia Gallo (della Compagnia “Sacchi di Sabbia”), Elisabetta Salvatori, Virgilio Sieni, Daniele Spisa; per l’ambito della sperimentazione audiovisiva e cinematografica: Paolo Benvenuti, Marcantonio Lunardi, Giovanni Ozzola, Cristina Picchi, Eleonora Manca, Margherita Moscardini.

La ricerca su queste figure di rilievo internazionale ha dato modo di realizzare alcuni prodotti audiovisivi e multimediali, che si sono avvalsi di strumenti e tecniche innovative nel campo del digitale, il cui esito non ha avuto solo carattere documentario e archivistico, ma anche artistico. Il contenitore che raccoglie tutti questi materiali è la piattaforma web <https://documentidartista.cfs.unipi.it/>, che permette una sistematizzazione organica di fonti, opere, tecniche, azioni e pratiche dei soggetti presi in esame, osservandone non tanto e non solo le produzioni, ma i processi artistici nel loro farsi.

I saggi che compongono il volume raccontano, dunque, alcune delle esperienze e delle ricerche messe in atto dal gruppo di lavoro, ma anche da alcuni studiosi e operatori invitati a partecipare al Convegno finale del progetto, che si è svolto il 27 novembre 2020 su piattaforma virtuale Microsoft Teams, organizzato in tre *panels* dedicati rispettivamente alla pittura contemporanea, alla performance e alla videoarte e che ha avuto come tema principale le nuove metodologie di studio e documentazione delle arti contemporanee¹.

1. Alla giornata di studi hanno partecipato, oltre ai collaboratori del progetto, Fabrizio Paperini e Veronica Tronolone (Galleria Continua, San Gimignano), Egle Prati (Talkingart.it), Valentina Valentini (Università “La Sapienza”, Roma), Anna Peyron (Centro Studi Teatro Stabile, Torino), Andreina di Brino (Università di Pisa), Paolo Simoni (Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna), Jennifer Malvezzi (Università di Parma).

La sperimentazione di nuove tecniche e metodologie d'indagine, infatti, è alla base dell'interazione tra le aree disciplinari e scientifiche coinvolte, costituendo anche un aspetto trasversale che più o meno direttamente emerge dalla lettura dei saggi che compongono questa collettanea. Indispensabile a tal proposito soffermarsi sullo stato dell'arte in merito all'esplorazione del fenomeno artistico contemporaneo nel suo farsi, che vede gradi diversi di maturazione dell'approccio scientifico allo studio delle processualità artistiche, a seconda dei settori e quindi anche della bibliografia critica di riferimento. Se infatti, tale approccio metodologico può dirsi avanzato negli studi delle arti performative e digitali, in virtù anche dell'interesse crescente dagli anni Ottanta in poi intorno alle possibilità e necessità di catalogare e archiviare l'effimero (tali sono l'evento teatrale, l'happening o l'installazione), risulta invece evidente come nell'ambito più strettamente storico-artistico (intendendo il panorama della produzione pittorica e scultorea) questo procedimento di studio sia innovativo, e ciò malgrado la rivoluzione artistica del secondo dopoguerra che vede diventare protagonista il gesto pittorico, laddove i confini tra (*action painting* e *performing arts*) si fanno talmente labili da risultare sfocati. Ma è altrettanto vero che nel campo delle arti figurative l'esistenza di un prodotto artistico come oggetto separato dal soggetto creatore, quindi catalogabile e fruibile indipendentemente dalla presenza dell'artista, ha fatto sì che l'approccio metodologico tradizionale, ossia l'indagine sull'opera conclusa, continuasse ad avere una sua ragion d'essere. Diversamente, lo studio dell'artista al lavoro e dunque anche l'uso di fonti alternative, quali interviste e documentari sulla fase laboratoriale, ha permesso a questa ricerca di indagare non tanto e non solo l'opera bensì l'atto creativo con le sue implicazioni di carattere sia astratto sia pratico (quali idee per quali tecniche e viceversa). Peraltro, al di là delle fisiologiche diversità nei metodi di analisi delle aree disciplinari coinvolte, dalla lettura dei saggi emerge la sostanza *transmediale* e *crossmediale* dei campi di interesse artistico indagati, e questo aspetto ci conforta non soltanto della natura ibrida delle arti contemporanee, ma anche della necessità di un approccio interdisciplinare. La ricerca ha pertanto definito nuove forme di storicizzazione del lavoro artistico contemporaneo, giovandosi sia della varietà delle competenze coinvolte, sia della dimensione "aperta" che ha caratterizzato la piattaforma web ove i contenuti sono raccolti e pubblicati.

Nei contributi individuali, i curatori del volume (che abbracciano i tre ambiti del progetto) hanno posto particolare attenzione sul fatto che documentare l'artista all'opera significa anche documentarne lo spazio di lavoro, il rapporto tra sé e il territorio e soprattutto il percorso di vita, che si intreccia fortemente con il percorso creativo.

L'intervento di MATTIA PATTI – dal titolo significativo e propedeutico: *Dentro lo studio. Indagare lo spazio di lavoro dell'artista contemporaneo* – sottolinea per l'appunto come lo spazio di lavoro dell'artista offra agli storici dell'arte un esteso orizzonte di indagine, che va dalla registrazione delle opere più recenti all'ordinamento della produzione del passato, dallo studio delle tecniche artistiche all'analisi del funzionamento dell'atelier, inteso sia come spazio fisico, ove secondo specifiche procedure le opere sono progettate e realizzate, sia come luogo metaforico, in cui arte e esistenza dell'artista si fondono insieme.

D'altra parte, EVA MARINAI, nel saggio dedicato alle *Storie popolari e fonti orali: la fonoteca di Elisabetta Salvatori, narratrice*, sottolinea come la ricerca sul campo, specialmente qualora si parli di performer – ed è il caso della versiliese Elisabetta Salvatori – si trasformi in un «viaggio nella memoria del corpo [...] dato che l'opera d'arte è l'artista stesso, dunque con un alto livello di autoreferenzialità e autopoiesi». In particolare per questo *case study* si tratta di una sorta di attraversamento nella memoria collettiva, poiché la “narratrice” recupera e rielabora racconti della tradizione popolare locale, dove – come spiega l'autrice – nessuno è *fonte* ma solo *tramite*.

Analogamente ELENA MARCHESCHI, in *Dal territorio reale a quello virtuale: l'arte partecipativa di Giacomo Verde*, mette in luce come Verde abbia incarnato «perfettamente l'assimilazione del binomio arte-vita, perché la sua esistenza coincideva esattamente con il suo fare artistico, basato su una prassi creativa quotidiana e condivisa, spesso pensata insieme ad altri soggetti co-autori (poeti, musicisti, artisti, ma anche studenti, insegnanti, spettatori...), nella convinzione di riuscire a creare così opere più “[...] complete e plurisignificanti”», a testimonianza anche di un interesse precipuo per la creazione collettiva e per la trasmissione dei saperi, altro elemento di rilievo che emerge dalla mappatura di generazioni diverse di artisti.

I saggi raccolti nel volume restituiscono, attraverso diverse prospettive e metodologie, la ricchezza del progetto.

Il contributo di CHIARA MANNARI, *La piattaforma web documenti d'artista: uno spazio virtuale per la raccolta e la diffusione dei contenuti del progetto*, descrive dettagliatamente lo studio e la realizzazione della piattaforma che la ricercatrice stessa ha creato per questo specifico percorso, partendo dalle problematiche poste dalla estrema eterogeneità degli artisti coinvolti. Mannari spiega come le caratteristiche diverse dei materiali acquisiti e gli obiettivi del progetto l'abbiano condotta alla realizzazione di una piattaforma non tradizionale attraverso la predisposizione di percorsi che guidano l'utente alla scoperta dei vari materiali all'interno in un contenitore flessibile (e aperto all'implementazione) in cui coesistono immagini, testi e contributi audiovisivi.

GIANLUCA PAOLETTI BARSOTTI, invece, presenta un saggio dal titolo *Sulla natura del documentario sull'arte contemporanea. Note di lavoro e spunti teorici dal progetto Documenti d'artista*. Il testo è articolato in due parti: la prima, più corposa, propone una disamina teorico-metodologica che spiega senso e funzione del documentario sull'arte, avvalendosi di una serie di riferimenti teorici applicati a vari casi di studio; la seconda parte, invece, si concentra sulla restituzione dei processi di relazione intessuti con gli artisti e con i loro spazi di lavoro, spiegando le metodologie di approccio diverse e le specificità linguistiche ed estetiche di ogni documentario realizzato.

Nel testo *Le stanze del tempo. Il territorio come santuario nell'opera di Marcantonio Lunardi*, MARZIA MAESTRI affronta nello specifico l'opera *Sanctuary*, adottando prospettive di studio storiche, filosofiche e sociologiche, proponendo riflessioni sulla relazione tra l'opera e il territorio, muovendosi sul crinale tra luogo fisico geografico e luogo creativo interiore e soffermandosi quindi sull'equivalenza tra importanza estetica ed etica con cui l'artista realizza le sue opere in video.

Il saggio di ANDREINA DI BRINO, *La sperimentazione audiovisiva femminile e gli archivi. Tracce di storia e di attualità*, si concentra in particolare sulla produzione audiovisiva di artiste e autrici del panorama italiano, analizzando gli archivi, le collezioni e i fondi a esse collegate. Particolare attenzione viene rivolta ai casi di Pia De Silvestris Epremian e di Anna Lajolo.

Il contributo di VIVIANA RACITI, intitolato *Materiale, critica e curatela delle arti performative. Il progetto <http://www.nuovoteatromadeinitaly.com/>*, oltre a ripercorrere – con la collaborazione di Stefano Scipioni e Valentina Valen-

tini – lo studio critico-documentario sul Nuovo Teatro italiano fra il 1963 e il 2013, che il progetto Nuovo Teatro Made in Italy ha realizzato, ricostruisce sinteticamente la storia del rapporto tra spettacolo dal vivo e digitale. Il discorso è incentrato sulle fasi che hanno portato a rispondere all'«esigenza del teatro di esistere oltre lo spettacolo e oltre il testo» che, «dopo gli anni Novanta è stata presa in carico dal web». Il dialogo tra arti e tecniche è dunque aperto e investe anche la dimensione ricettiva del fenomeno, in quanto non è sufficiente – come si evince dal saggio – accumulare e catalogare informazioni e materiali, bensì occorre «creare una relazione tra archivio e comunità di riferimento».

In egual misura, ANNA PEYRON e MATTEO TAMBORRINO mettono bene in luce l'importanza della memoria dell'arte scenica quale «istanza eminentemente dinamica» in *Il teatro lascia tracce. Memorie dello spettacolo dal vivo nell'archivio digitale del Teatro Stabile di Torino*. Il ruolo di primo piano che tale archivio riveste per gli studi sullo spettacolo è ben testimoniato dall'attenta ricostruzione della responsabile del Centro Studi del Teatro (tra i più antichi e prestigiosi d'Italia), che il giovane studioso torinese ci fa toccare con mano tramite un viaggio virtuale attraverso gli *items* di un esempio eccellente: Luca Ronconi.

La “presenza del passato” non emerge soltanto da questi studi sulla documentazione archivistica, bensì anche dall'indagine sui luoghi per lo spettacolo dal vivo. CARLO TITOMANLIO, nell'intervento dal titolo *Le cornici suggestive. Note sul riuso dei teatri romani in Toscana*, esplora il fenomeno, già storicizzato, del recupero di spazi urbani ed extraurbani da adibire a spazi performativi, attraverso tre esempi situati nel territorio toscano (Volterra, Fiesole, Roselle), in cui il dialogo tra ambiente e processo creativo ha assunto connotazioni peculiari e complesse. Il contributo non manca di sottolineare provocatoriamente le storture legate all'imperativo della “valorizzazione” del patrimonio storico-architettonico.

Tale nozione figura anche nel titolo del saggio di LINDITA ADALBERTI: *Geoscenografia di San Miniato. Il patrimonio architettonico come teatro urbano*. Qui la giovane autrice ripercorre le tappe principali della Festa del Teatro, ambientata nella scenografia “naturale” di San Miniato al Tedesco, che diviene non solo luogo in cui dar forma a quella drammaturgia dello spazio tanto auspicata dai festival di piazza, ma anche simbolo rituale e identitario per la

comunità sanminiatese. Il contributo si conclude analizzando l'apporto in termini di progettazione tecnica e scenografica dato da Daniele Spisa, uno degli artisti cui il progetto ha dedicato un *focus* di approfondimento.

Il tema dello studio d'artista, introdotto nel testo di Patti, è sviluppato poi da due contributi che affondano lo sguardo su artisti oggetto di indagine nell'ambito del progetto di ricerca.

BIANCALUCIA MAGLIONE – autrice di *Wunderkammer, archivio, atelier. Lo spazio di lavoro di Loris Cecchini* – affronta il caso dell'artista milanese, di cui ricostruisce il percorso biografico documentando il passaggio da un atelier all'altro. Attraverso il confronto diretto con l'artista, Maglione da un lato riferisce la stretta relazione che lega alcune opere di Cecchini all'ambiente di lavoro, il loro condensare in un oggetto temi ed elementi che connotano l'atelier; dall'altro riflette sulla dimensione pubblica che lo studio assume quando l'artista incontra critici, galleristi e committenti.

ESTER LUCCHESI presenta invece il caso di Sandro Martini (*L'arte di fare arte: la processualità rituale di Sandro Martini*), artista che si è a lungo concentrato sugli aspetti rituali e artigianali dell'atto del dipingere, lavorando su carta e su tela, sviluppando in maniera lenta e graduale il progetto dell'opera. Martini ha per altro verso fatto i conti con la dimensione installativa, lavorando al di fuori dell'atelier con grandi tele dipinte, sospese per mezzo di nastri in spazi aperti o all'interno di architetture. In questo secondo percorso di ricerca, come Lucchesi sottolinea, prevale in Martini la componente spettacolare, l'effetto sorprendente che le superfici dipinte producono.

Un successivo nucleo di contributi fa luce su altre, diverse forme di organizzazione del lavoro nel campo delle arti visive, altrettanto singolari.

EGLA PRATI affronta il tema delle residenze artistiche, ricostruendo la vicenda di Madeinfilandia, un progetto che tra il 2010 e il 2017 ha coinvolto molte figure rilevanti del panorama artistico contemporaneo, provenienti da realtà diversissime tra loro. La testimonianza di Prati – dal titolo *Madeinfilandia è un luogo inventato da artisti per artisti per costruire occasioni di approfondimento diretto sull'arte e su loro stessi* – restituisce il senso di grande libertà che ha contraddistinto questa esperienza. La condivisione degli spazi, l'aperto confronto interculturale, il continuo alternarsi di installazioni, performance e momenti di convivialità hanno reso Madeinfilandia una sor-

ta di nuovo modello di laboratorio creativo, che va oltre i confini dell'atelier individuale.

Un affondo, invece, sull'atelier come spazio pubblico di esposizione è ad opera di FABRIZIO PAPERINI e VERONICA TRONNOLONE, che illustrano la storia della Galleria Continua, nata a San Gimignano nel 1990 e diventata poi centro di produzione e promozione d'arte contemporanea attivo su scala mondiale, attraverso un numero molto alto, e in continua crescita, di sedi espositive. L'indirizzo della Galleria è sempre stato quello di far emergere gli elementi di continuità tra l'arte del passato e del presente, di creare collegamenti talora inaspettati tra le comunità che vivono i luoghi in cui la Galleria opera e i linguaggi contemporanei, insistendo in particolare sul rapporto tra arte e territorio. Le attività della Galleria, spesso impegnata in produzioni particolarmente impegnative, implicano un rapporto strettissimo con gli artisti, una collaborazione che si sviluppa in direzioni molto diverse a partire dall'atelier, nucleo centrale della ricerca di ogni autore.

Una direzione originale e innovativa di un'arte antica come quella della lavorazione del marmo è affrontata da SONIA MAFFEI nel saggio *Ecosistemi del marmo: il caso di Pietrasanta tra scultori, artigiani, botteghe e atelier*. La produzione di opere d'arte dalla filiera del marmo nell'area apuo-versiliese impone agli scultori un'organizzazione del lavoro radicalmente diversa da quanto accade, in età contemporanea, in altri ambiti, se non altro per la grandezza degli spazi e per le difficoltà di gestione dei materiali. Attraverso una serie di interviste ad artisti (tra cui Cynthia Sah e Nicolas Bertoux, che hanno partecipato al nostro progetto), ai responsabili di musei e atelier, Maffei da un lato evidenzia la centralità del rapporto con il territorio che caratterizza il lavoro degli scultori del marmo di oggi, dall'altro indaga la loro capacità di coniugare tecniche tradizionali e innovazione tecnologica, al fine di realizzare opere di grande impatto visivo.

Questo articolato percorso, che coniuga aree di ricerca e di interesse diverse e complementari, fornisce anche uno spunto di riflessione importante sul rapporto complesso e non sempre armonioso che lega l'artista, come entità creativa, all'ambiente che lo circonda, inteso come territorio culturale, sociale ed economico che nutre, accoglie ma a volte affama, rigetta o prosciuga i suoi figli più originali ed eccentrici. La matrice territoriale, che abbiamo detto essere la Toscana, rappresenta, infatti, per tutti i casi di stu-

dio presi in esame (non solo dai saggi qui pubblicati, ma anche dal progetto nel suo complesso), un aspetto fondamentale, che pur in modi diversi ha influenzato fortemente il modo di fare e di pensare l'arte. Un *imprinting*, questo, che, al netto della natura cosmopolita delle figure analizzate, si riverbera inevitabilmente anche sul *modus operandi*, ovvero sul processo creativo che il nostro progetto ha tentato di raccontare, ma soprattutto di "mappare", avvalendosi delle nuove tecnologie digitali.

Dentro lo studio. Indagare lo spazio di lavoro dell'artista contemporaneo

Mattia Patti

Da sempre gli storici dell'arte hanno dedicato grande attenzione allo spazio di lavoro dell'artista, che esso prenda nome di studio, atelier, bottega o laboratorio. La letteratura – soprattutto quella straniera – si è fatta particolarmente vivace nel corso degli ultimi decenni, a dimostrazione di un crescente interesse per questo problema e di una sempre più chiara sistematizzazione degli aspetti a esso connessi. Esistono studi di carattere storico, ad ampio spettro, che ora toccano problemi di carattere metodologico, ora invece tentano di riassumere l'evoluzione dell'atelier nel corso della storia¹. Vi sono per altro verso pubblicazioni di carattere monografico, che affrontano in dettaglio il funzionamento e le trasformazioni degli studi impiegati da uno specifico artista². A questo proposito, nel campo della storia dell'arte contemporanea esistono molti casi celebri e ben documentati, tra i quali è quello di Constantin Brancusi, che volle donare allo Stato francese il proprio studio affinché esso venisse conservato e musealizzato³; quello di Piet Mondrian, che ha allestito i propri atelier facendo

1. Tra gli altri, si vedano M. Cole, M. Pardo (a cura di), *Inventions of the Studio. Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill-London, University of North Carolina, 2005; M. Diers, M. Wagner, (a cura di), *The Fall of the Studio. Artists at work*, Amsterdam, Valiz, 2009; J. Blanc, F. Jaillot (a cura di), *Dans l'atelier des artistes*, Paris, Beaux-Arts Éditions, 2011; S. Zuliani (a cura di), *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2013; R. Esner, S. Kisters, A.-S. Lehmann (a cura di), *Hiding making, showing creation. The studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013; infine si veda anche il fascicolo monografico di «Perspective. Actualité en histoire de l'art» dedicato all'atelier («Perspective», 1, 2014). A parte devono essere considerati gli studi sulla musealizzazione delle case-atelier, che abbracciano una gamma diversa e, per certi aspetti, ancor più ampia di problemi.

2. Tra i molti focus che possono essere citati, si vedano due casi recenti: E. McBreen, H. Burnham (a cura di), *Matisse in the studio*, catalogo della mostra (Boston, Museum of Fine Arts, 9 aprile – 9 luglio 2017; London, Royal Academy of Arts, 5 agosto – 12 novembre 2017), Boston, MFA Publications, 2017 e il recente D. de Font-Réaulx, L. Mismuth, H. Bernard (a cura di), *Dans l'atelier. La création à l'oeuvre*, catalogo della mostra (Parigi, Musée National Eugène Delacroix, 15 maggio – 30 settembre 2019), Paris, Louvre éditions, 2019.

3. M. Tabart, *L'Atelier Brancusi*, Paris, Centre Pompidou, 1997.

dialogare in maniera simbiotica pittura e architettura, trasformando così in opera d'arte totale il proprio ambiente di lavoro⁴; quello di Francis Bacon, il cui studio londinese – caratterizzato da un caotico accumularsi di scarti, strumenti e materiali – è stato sottoposto a un'analitica catalogazione in occasione del suo smontaggio, trasferimento e riallestimento all'interno della Hugh Lane Gallery di Dublino⁵. Vi sono, per altro verso, situazioni particolarmente articolate, come quella della Factory di Andy Warhol, la cui vicenda continua tuttora a generare riflessioni sulle trasformazioni della produzione contemporanea, tra spettacolarizzazione della figura dell'artista, nuove forme di collaborazione e ibridazione dei linguaggi⁶. Su un fronte pressoché opposto a quello warholiano si pone l'esperienza di Anselm Kiefer, i cui studi, per lo più immensi stabilimenti industriali dismessi, incarnano perfettamente la dimensione titanica del lavoro dell'artista tedesco: l'unione di vita, memoria e lavoro da cui scaturiscono le sue opere⁷.

Come è facile comprendere, le caratteristiche fisiche dello studio – la sua grandezza, la distribuzione degli spazi al suo interno o anche soltanto il modo in cui la luce interviene nei diversi ambienti – interagiscono in maniera diretta e forte con l'operare dell'artista. Di uno studio, inoltre, è importante considerare la posizione nel tessuto cittadino, anche in rapporto agli atelier di altri artisti, o registrare se esso si trovi invece in un luogo isolato o, comunque, lontano da centri urbani. Per altro verso, indagare il modo in cui lo studio funziona significa approfondire l'organizzazione del lavoro di un autore, conoscerne le procedure tecnico-operative, così come le relazioni

4. C.W. de Jong, M. Bax (a cura di), *Les ateliers de Mondrian. Amsterdam, Laren, Paris, Londres, New York, Paris, Hazan, 2015*.

5. Per un'ampia documentazione fotografica della casa-studio di Bacon, si rimanda a P. Ogden (a cura di), *7 Reece Mews. Francis Bacon's Studio*, London, Thames & Hudson, 2001. Per una articolata discussione del caso studi e di quanto è stato fatto per trasferire lo studio a Dublino, si vedano invece i contributi di Margarita Cappock (fra gli altri: M. Cappock, *Francis Bacon's studio*, London, Merrell, 2005; Ead., *Francis Bacon's Studio*, in M. d'Ayala Valva, J.H. Townsend (a cura di), *Materiali d'artista*, Pisa, Edizioni della Normale, 2017, pp. 197-210).

6. Fra i numerosi contributi che toccano questo problema, si rimanda a C. Jones, *FAKE | Factory*, in M. Delany, E.C. Shiner (a cura di), *Andy Warhol – Ai Weiwei*, catalogo della mostra (Melbourne, National Gallery of Victoria, 11 dicembre 2015 – 24 aprile 2016; The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, giugno-agosto 2016), New Haven, Yale University Press, 2015, pp. 89-99, 203-204.

7. Si veda in proposito il ricco volume di D. Cohn, *Anselm Kiefer. Studios*, Paris, Flammarion, 2012.

con il mondo esterno e, segnatamente, con i suoi interlocutori principali: galleristi, collezionisti, critici, curatori e colleghi.

Lo studio è impiegato dagli artisti in maniera molto diversa di caso in caso: di solito esso è il luogo in cui le opere sono concretamente realizzate. Tuttavia, come spesso accade in età contemporanea, lo studio può essere anche spazio di sola progettazione. Ciò accade ora per ragioni tecniche, dovute alle specificità dei materiali impiegati (non è possibile – salvo casi eccezionali – operare all'interno dello studio fusioni in metallo o produrre opere in plastica), ora invece per motivi di carattere economico e organizzativo (in occasione di mostre ordinate in luoghi molto lontani dallo studio, ad esempio, l'artista può ritenere più semplice produrre l'opera *in situ*). Tra Otto e Novecento, fra l'altro, molti artisti sono letteralmente usciti dallo studio, lo hanno per così dire declassato, se non addirittura abbandonato. C'è chi ha preferito lavorare in mezzo alla natura o, comunque, nello spazio aperto: è il caso dei pittori *en plein air*, così come degli artisti della Land Art; c'è chi invece ha superato l'idea di studio e di creazione individuale, proiettando la propria attività interamente nella realtà esterna: in tale direzione, dalla fine degli anni Sessanta, hanno operato molti artisti, sensibili per lo più ai problemi dell'arte pubblica e delle pratiche sociali⁸. Tuttavia, pur tenendo conto di queste posizioni, la funzione dello studio resta comunque centrale anche nel panorama artistico attuale.

Esistono studi che sono concepiti per accogliere una sola persona, nel più totale isolamento; altri che si identificano totalmente con lo spazio di vita, con l'abitazione dell'artista; in certi casi, viceversa, lo studio ha l'aspetto di un vero e proprio opificio, di uno stabilimento industriale atto a ospitare un alto numero di collaboratori, se non addirittura di maestranze.

La presenza di collaboratori e il più o meno frequente ricorso che a essi l'artista fa determinano in maniera significativa la distribuzione degli spazi

8. Da un ricco ed eterogeneo insieme di esperienze, maturate tra settimo e ottavo decennio del XX secolo, scaturisce, tra l'altro, la nozione di "post-studio". Per le origini e l'uso di questa espressione, si rimanda a W. Davidts, K. Paice, *Introduction*, in W. Davidts (a cura di), *The Fall of the Studio*, cit., in particolare alle pp. 2-10. Il tema del superamento dello studio è stato discusso in molte occasioni anche dagli artisti. Uno dei primi e più significativi interventi in proposito è: D. Buren, *La fonction de l'atelier* (testo scritto tra il dicembre 1970 e il gennaio 1971), pubblicato per la prima volta in «Ragile», 3, settembre 1979, pp. 72-77 (e parallelamente in lingua inglese, col titolo *The Function of the Studio*, in «October», 10, autunno 1979, pp. 51-58).

all'interno dell'atelier. Si possono incontrare aree esclusivamente dedicate alla progettazione grafica (che è oggi condotta spesso anche attraverso calcolatori); postazioni di lavoro dedicate allo svolgimento di specifiche procedure (quali la verniciatura o la preparazione dei supporti, nel caso della pittura); settori in cui si sperimentano nuovi materiali e tecniche o in cui si costruiscono *maquettes*; veri e propri uffici destinati al lavoro di carattere amministrativo, alla gestione delle diverse fasi di produzione, alla programmazione delle attività espositive e alla comunicazione; esistono, ancora, aree destinate in maniera esclusiva all'esposizione dei lavori e all'accoglienza di eventuali visitatori. Infine, vi sono spazi talora molto importanti dedicati allo stoccaggio e all'archiviazione delle opere. Sempre più spesso, infatti, lo studio di un artista è non solo il luogo in cui le opere nascono, vengono progettate e realizzate, ma anche il luogo in cui si attua la prima tappa della loro storicizzazione. La gestione delle opere conservate all'interno dell'atelier, il controllo della produzione passata e la sistematica raccolta della documentazione sono attività sempre più impegnative e complesse, cui si dedicano in molti casi veri e propri specialisti, storici dell'arte o archivisti. L'atelier diventa, in questi casi, il nucleo essenziale e primitivo del futuro archivio d'artista, il luogo in cui si pongono le basi per la costruzione del catalogo ragionato.

Entro le mura dello studio si viene così a stringere un nodo particolarmente interessante per lo storico dell'arte: da un lato è l'opportunità di osservare in diretta la vita pulsante dell'artista, le opere nel loro farsi; da un altro è la concreta possibilità di ordinare un insieme di documenti ancora "vergine", di inquadrarlo per la prima volta in una prospettiva storica. Il primo e principale motivo di interesse di tutto questo è ovviamente l'archivio delle opere. Nello studio, l'artista e i suoi collaboratori archiviano, più o meno ordinatamente, quanto viene giorno dopo giorno prodotto, compongono elenchi, registrano informazioni sulle opere vendute e su quelle immagazzinate che rimangono all'interno dell'atelier. Disporre di questi dati è di vitale importanza per la futura costruzione del catalogo ragionato, sia per quanto riguarda la possibilità di reperire i lavori dopo molto tempo dalla loro "partenza", sia per facilitare il compito di chi si dovrà occupare dell'ordinamento cronologico dell'opera completa dell'artista o del riconoscimento dell'autografia dei singoli pezzi. Proprio in questa prospettiva capita ormai con una

certa frequenza che sia l'artista stesso a occuparsi di costituire un archivio o una fondazione intitolata a proprio nome.

Agli occhi dello storico dell'arte, l'atelier è anche il luogo ove solitamente si concentra un'incredibile quantità di documentazione su un autore: corrispondenza privata, documenti manoscritti, note, bozzetti e altri materiali legati ai lavori realizzati, così come ad altre opere che non sono mai nate, ma che sono rimaste alla fase progettuale. Nell'atelier l'artista può conservare, in modo più o meno ordinato, la propria biblioteca o, comunque, libri, cataloghi e fotografie impiegati per studiare, per documentarsi. Sempre più spesso le biblioteche d'artista sono oggetto di indagine, poiché proprio attraverso le letture fatte da un autore è possibile mettere a fuoco i suoi interessi, comprendere meglio le prospettive della sua ricerca⁹.

A questo materiale ovviamente si aggiunge la documentazione fotografica delle opere, degli allestimenti di mostre e di tutte le altre esperienze che sono riconducibili, in un modo o nell'altro, alla vita e al lavoro dell'artista. Vi sono poi i cataloghi di mostra, la rassegna stampa e tutto ciò che nel corso del tempo, spontaneamente o con metodo, l'artista e i suoi collaboratori hanno raccolto e archiviato.

Un capitolo a parte interessa la ricerca sulle tecniche artistiche e sui problemi di conservazione: nell'atelier, infatti, si trovano gli strumenti e i materiali usati per realizzare le opere. Lo studio di questi materiali, la loro catalogazione e caratterizzazione, anche attraverso indagini scientifiche, permette di raccogliere preziose, talora insostituibili informazioni sul metodo esecutivo adottato dall'artista, oltre che su eventuali problemi che i materiali potrebbero in futuro presentare da un punto di vista conservativo. Proprio per questo motivo l'attenzione dei restauratori del contemporaneo e degli storici dell'arte interessati alle tecniche si sta concentrando sempre più spesso su questo terreno, particolarmente fecondo di risultati¹⁰.

9. Si veda, fra gli altri, A. Della Latta, *Renato Birolli – Biblioteca*, Milano, Scalpendi, 2014. Si segnala inoltre il convegno, di cui non sono stati purtroppo pubblicati gli atti, organizzato dalla Scuola Normale Superiore di Pisa nel 2017, dal titolo *Biblioteche d'artista. Apprendistato, formazione della conoscenza, pratiche di lettura nell'artista dell'Ottocento e del Novecento*.

10. I casi di studio sistematico dei materiali di atelier sono in continuo aumento. Importanti esperienze, che hanno coinvolto studiosi di tutta Europa, sono maturate ad esempio su pigmenti e altri strumenti di lavoro provenienti dallo studio di Edvard Munch (si veda, fra l'altro, T. Frøysaker, N. Streeton, H. Kutzke, F. Hanssen-Bauer, B. Topalova-Casadiago (a cura di), *Public Paintings by Edvard Munch and his Contemporaries: Change and Conservation Challenges*,

Le opportunità di conoscere ciò che accade nello studio si presentano anche per volere degli stessi artisti. Da questo punto di vista, è necessario sottolineare che lo studio è sempre stato strumento di autorappresentazione da parte dell'artista, come documentano numerosi episodi di storia della pittura di ogni epoca. Il caso di Gustave Courbet a metà Ottocento è senz'altro tra i più noti e significativi, giacché il pittore di Ornans arrivò a raffigurare sé stesso e il proprio atelier in una dimensione allegorica, ma gli esempi che si possono portare a tal proposito sono davvero numerosissimi. Gli autoritratti (o ritratti) nello studio costituiscono quasi, infatti, una categoria iconografica a sé stante. In età contemporanea, la disponibilità del mezzo fotografico prima¹¹, della registrazione audiovisiva poi ha reso ancor più semplice documentare lo spazio di lavoro e altri aspetti legati all'attività dell'artista. Documentare lo studio di un artista e, segnatamente, l'artista mentre lavora è diventata una pratica particolarmente efficace anche a fini divulgativi o meramente informativi. Fin dagli anni Venti del Novecento, come è stato ampiamente dimostrato da recenti indagini, reportage fotografici su studi d'artista sono stati pubblicati non solo su periodici specializzati in arte contemporanea, ma anche su riviste di cultura generale¹².

Tuttora la documentazione fotografica degli atelier continua a destare interesse ed è oggetto di specifiche pubblicazioni¹³. Tuttavia, le registrazio-

London, Archetype, 2015). Numerosi approfondimenti sono stati condotti anche in ambito italiano, tra cui si veda, a cura di chi scrive, *Oltre il Divisionismo. Tecniche e materiali nell'atelier Benvenuti-Grubicy*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2015.

11. Un'ampia indagine sulla documentazione fotografica degli studi è in D. Desveaux, S. Gállego Cuesta, F. Reynaud, S. Aubenas, K. Stremmel (a cura di), *Dans l'atelier. L'artist photographié, d'Ingres à Jeff Koons*, catalogo della mostra (Paris, Petit Palais, 5 aprile – 17 luglio 2016), Paris, Petit Palais, 2016.

12. Si vedano, in particolare, F. Fergonzi, *Visitare gli studi d'artista, in parola e in immagine*, «L'uomo nero», 3, 2005, pp. 9-29 e B. Cinelli, F. Fergonzi, M.G. Messina, A. Negri (a cura di), *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano, Bruno Mondadori, 2013. All'interno di questo volume, in particolare, il tema è affrontato in P. Rusconi, *Artisti in pagina nei settimanali illustrati*, pp. 47-66; M.G. Messina, *Storie dell'arte parallele: l'arte contemporanea attraverso i fotoservizi dal dopoguerra agli anni cinquanta*, pp. 101-116; B. Cinelli, *Artisti, mercanti, falsari. L'arte contemporanea e tre rotocalchi: "Epoca", "Europeo", "Espresso", 1960-1979*, pp. 195-214; L. D'Angelo, *Un artista accessibile: la strategia di Raffaele Carrieri su "Epoca"*, pp. 231-246.

13. Tra i casi più recenti, può essere indicato il volume del fotografo Marco Anelli su una serie di atelier newyorchesi (M. Anelli, *Artist Studios New York*, Bologna, Damiani, 2020. Merita una segnalazione anche l'*Atelierlog* di Harke Kazemier, artista olandese che a partire dal 2005 ha raccolto in un blog centinaia di fotografie di studi d'artista, commentandole brevemente

ni audiovisive offrono una gamma di informazioni decisamente più ricca e particolareggiata. Senza toccare lo specifico campo dei documentari sull'arte contemporanea, oggetto di un altro contributo del presente volume¹⁴, può essere utile puntare l'attenzione su alcuni dati che emergono da interviste video e servizi giornalistici ambientati all'interno degli atelier. La rivoluzione digitale che sta rapidamente trasformando il mondo della comunicazione e della cultura ha reso disponibile, nel giro di pochi anni, un serbatoio incredibilmente grande di materiali d'archivio, condivisi su piattaforme di visualizzazione (prima fra tutte YouTube) o all'interno degli archivi di emittenti televisive, ma anche sui social e – ovviamente – nei siti web personali degli artisti. Tra gli innumerevoli casi che è possibile affrontare, quello di Anish Kapoor è esemplare: il sito dell'artista anglo-indiano è costruito infatti come un deposito di materiali eterogenei, una sorta di grande archivio, ordinato cronologicamente, che l'utente può liberamente consultare¹⁵: vi si trovano fotografie di opere – documentate anche durante il processo di esecuzione – progetti, immagini di allestimenti, video dedicati alla realizzazione di mostre e videointerviste. In una breve ma efficace intervista realizzata nel 2012 da Channel 4 News¹⁶, Kapoor apre ad esempio le porte del proprio studio, spiegando come esso non sia una fabbrica, ma sia anzitutto un luogo di sperimentazione, in cui mettere alla prova i materiali per testarne le possibilità espressive: solo secondariamente lo studio è il luogo in cui le opere vengono concretamente realizzate. L'organizzazione dello spazio è chiaramente comprensibile attraverso le riprese video: ambienti dedicati a immagazzinare specifiche tipologie di lavori o a condurre particolari procedure (vi è una stanza dedicata alla pittura spray) sono popolati dalla presenza di numerosi assistenti, impegnati nelle più diverse operazioni. Interpellato sulla questione della suddivisione dei compiti e, in particolare, sulla collaborazione con un alto numero di assistenti (nel 2012 era esplosa una feroce polemica tra David Hockney e Damien Hirst sull'argomento), Kapoor significativamente

(<http://atelierlog.blogspot.com/> [ultimo accesso 2 giugno 2021]).

14. Si rimanda a G. Paoletti Barsotti, *Sulla natura del documentario sull'arte contemporanea. Note di lavoro e spunti teorici dal progetto Documenti d'artista*, pp. 57-72.

15. <https://anishkapoor.com> [ultimo accesso 2 giugno 2021].

16. Il servizio televisivo è consultabile all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=WYtdVQoBDRs> [ultimo accesso 2 giugno 2021].

insiste sulla continuità dell'arte contemporanea con le esperienze del passato, spiegando come tutti i grandi artisti del Rinascimento si fossero serviti di numerosi collaboratori e come, in fondo, tutto dipenda dagli obiettivi dell'artista, dalle particolarità dell'opera che deve essere realizzata. L'intervista a Kapoor – che mostra anche gli spazi espositivi destinati ai visitatori, allestiti con una selezione di opere finite, pronte per lasciare lo studio – è soltanto uno dei moltissimi esempi che possono essere esaminati. Tuttavia, anche attraverso quest'unico caso studi, è possibile comprendere come indagare le dinamiche di lavoro degli artisti contemporanei e studiare la dimensione privata entro la quale le opere prendono forma sia estremamente utile per conoscere meglio l'arte di oggi e, insieme, per riconoscere il legame profondo che la tiene unita all'arte del passato. Proprio per questo motivo è opportuno sollecitare ricerche in questa direzione, come è accaduto, in piccola parte, anche attraverso il progetto *Documenti d'artista*.



Fig. 1 - Frame dal documentario *Concettuale, alchemico, calligrafo*: Sandro Martini (2020).

Storie popolari e fonti orali: la fonoteca di Elisabetta Salvatori, narratrice

Eva Marinai

Documentare il *processo creativo* dell'artista è un lavoro complesso che si avvale sia delle metodologie tradizionali di ricerca scientifica, che prevedono il reperimento, la selezione e la disamina delle fonti storiche contemporanee utili all'analisi critica del fenomeno indagato, sia di metodi e strumenti più innovativi, volti a circoscrivere e rilevare l'*habitat* dell'artista stesso: un viaggio nella sua storia personale, nel mondo familiare e culturale in cui è vissuto, con un'attenzione particolare alle esperienze più significative, ai libri letti, ai maestri e agli incontri più rilevanti che ne hanno influenzato il percorso formativo. Rintracciare le fonti d'ispirazione, i meccanismi mentali e le pratiche quotidiane che hanno condotto a quel particolare esito artistico è compito arduo e affascinante, che stimola a ripercorrere le orme del proprio (s)oggetto di studio con un alto livello di percezione e capacità di intercettazione. Si potrebbe ipotizzare che l'esperienza di ricostruzione del processo creativo (esperienza che va al di là della mera analisi del prodotto)¹ sia a propria volta un processo creativo, poiché, unitamente al lavoro di ricerca e di rielaborazione storica, lo studioso deve intercettare il precipitato del *corpo-mente-che-crea*, dal suo momento aurorale, visionario, di *inventio*, alle fasi successive di progettazione e realizzazione pratica di quella "visione". Questo percorso induce i due attori del campo di indagine (l'artista e lo studioso) a una sorta di riattivazione della memoria sensoriale, ideativa ed emotiva che accompagna e stimola la creazione. La messa in opera di tale procedimento, che dipende molto dalla disponibilità dell'artista ad aprire le porte del proprio *habitus*, della propria

1. Come evidenziato in M. De Marinis, *Il processo creativo nel teatro contemporaneo: trionfo e trasmutazioni*, «Teatro e Storia», 35, 2014, p. 353: «Se esiste un dato sul quale concordano gli studi teatrali, oggi, quello mi sembra essere la centralità del processo, dei processi, rispetto ai prodotti, da un lato, e ai sistemi astratti, dall'altro. Diciamo, più precisamente, che questa convergenza si registra almeno nei settori più avanzati degli studi».

creatività e finanche della propria “casa” (sia essa uno spazio fisico – laboratorio, casa-museo, studio, atelier – o astratto), al fine di compiere insieme al ricercatore un viaggio nella memoria del corpo, diventa ancor più articolata allorquando l’artista è un *performer*, dato che l’opera d’arte è l’artista stesso, dunque con un alto livello di autoreferenzialità e autopoiesi.

Peraltro, quando l’artista-performer imposta il proprio lavoro sulle fonti orali, che rappresentano poi il bagaglio del *narratore*², allora quel *corpo-memoria* si carica del vissuto sia dell’artista sia della comunità di appartenenza³. Si tratta di un processo lento di appropriazione del vissuto collettivo per restituirlo sotto forma di affabulazione, di teatro epico, di movimenti di mani e sguardi, di voci e suoni consonanti e dissonanti, di monodia e polifonia.

Non sono molte le narratrici italiane. Come è noto, Laura Curino (con Marco Baliani e Marco Paolini) rappresenta l’antesignana di un teatro monologante di impronta civile, cui appartengono profili di performer diverse ma accomunate dal medesimo desiderio di raccontare storie, che solitamente sono *storie di resistenza*, quando non addirittura *della* Resistenza, territorio particolarmente esplorato dal teatro narrazione. Con lei, del gruppo di Gabriele Vacis e del Laboratorio Teatro Settimo, troviamo anche Mariella Fabbris e Lucilla Giannoni⁴, ma potremmo annoverare nel computo anche Marinella Manicardi⁵, nonché attrici che lavorano collettivamente per creare degli assoli affabulatori di voci femminili dalle venature politiche, come accade per Gabriella Bordin e Rosanna Rabezana; e ancora la poliedrica attrice-autrice romana Eleonora Danco, o anche narratrici “inconsapevoli” come la sancascinese Dina Mugnaini⁶, e poi la versiliese Elisabetta Salvatori⁷.

2. Da qui in avanti scriverò *narratore* o *narratrice* in tondo.

3. A tal proposito si veda in particolare: L. Cavaglieri e D. Orecchia (a cura di), *Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*, Bologna, Alma DL, 2018.

4. Cfr. G. Guccini e M. Marelli (a cura di), *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del “Teatro narrazione”*, Bologna, Le Ariette Libri, 2004.

5. Cfr. C. Valenti, “Ella è attrice?” *Marinella Manicardi e le magliaie della bassa*, numero monografico di «Prove di Drammaturgia» *Ai confini della performance epica*, a cura di G. Guccini, XI, 2, 2005, pp. 34-35.

6. Cfr. V. Di Piazza e D. Mugnaini, *Io so’ nata a Santa Lucia. Il racconto autobiografico di una donna toscana tra mondo contadino e società d’oggi*, Castelfiorentino, Società Storica della Valdelsa, 1988.

7. Come riferimento generale alla biografia artistica e alle opere di Elisabetta Salvatori rimando alla sua pagina web: <https://www.elisabettasalvatori.net/> [ultimo accesso 20 maggio

Elisabetta Salvatori nasce pittrice, diplomata all'Accademia di Belle Arti di Firenze e allieva di Luciano Fabro, per poi trasformare questa sua immaginazione di carattere visivo in una immaginazione fonica e ritmica. Non c'è una scuola che la prepara, ma soltanto l'incontro con tre momenti "sonori" che le cambieranno la vita, indirizzandola verso il cosiddetto teatro narrazione: la metrica dantesca, le favole per bambini, la voce della bisnonna.

In uno spazio pubblico di Forte dei Marmi, dove la Corale locale svolgeva le prove e dove la giovane Elisabetta avrebbe voluto organizzare la sua prima personale, ella ascolta un'attrice che recita il V canto dell'*Inferno* di Dante e ne resta folgorata. Non è il verso dantesco in sé ad emozionarla, bensì la vocalità con cui quel verso si dispiegava nello spazio:

si mise quasi a cantare, allungava le vocali creando una spazialità lirica, onirica. Era evocativa, liturgica. Sobbalzai sulla sedia e mi chiesi che cosa stava accadendo. Lei diveniva sempre più la sua voce, era come se arrivasse in quel punto preciso e si fermasse proprio lì ⁸.

Il secondo momento è la lettura a voce alta delle favole per bambini. Nell'estate del 1987 Elisabetta decide di mettersi su una "seggolina" a raccontare storie:

Mi sembrò naturale in quell'estate mettermi su una *seggolina* nel parco del Forte, una sedia con la seduta impagliata, una sedia che poi mi avrebbe accompagnato in tutti i miei successivi spettacoli come un portafortuna. Mi misi vicino alle giostre a leggere le favole ai bambini. Il primo libro che lessi in piazza furono le *Favole italiane* di Italo Calvino. All'inizio c'erano tre o quattro bambini a seguirmi. Però ero testarda e ci andavo tutti i giorni. Al terzo incontro i bambini erano diventati venti, dopo due settimane erano un centinaio ⁹.

2021]. Per la sua partecipazione al progetto *Documenti d'artista. Mappatura digitale dei processi creativi fra arti visive e performative* rimando alla videoregistrazione della conferenza-performance dell'8 marzo 2019 (a cura di Gianluca Paoletti Barsotti e Nicola Trabucco) nel sito web del progetto (a cura di Chiara Mannari), di cui chi scrive è responsabile scientifico: <https://documentidartista.cfs.unipi.it/convegni/primo-convegno/#intervento-elisabetta-salvatori> [ultimo accesso 20 maggio 2021].

8. E. Salvatori, *Mare, marmo, memoria. Chiacchierata con un'attrice*, T. Chimenti (a cura di), Corazzano (Pisa), Titivillus, 2008, p. 16.

9. *Ivi*, p. 19.

La lettura delle favole a spettatori esigenti come sanno essere i bambini permette all'artista di sperimentare i propri mezzi espressivi, ancora acerbi ma animati da una ferrea volontà e da una passione inarrestabile. Non è difficile immaginare un percorso per tentativi ed errori che attraversa varie fasi, dall'uso di pupazzi e attrezzatura scenica mobile realizzata grazie all'ausilio di un artigiano del posto, all'adozione di uno stile più minimale che raggiunge l'apice con una povertà assoluta della scena a favore di una massima resa espressiva, esclusivamente affidata alla modulazione della voce e alla partitura mimico-gestuale.

Il terzo momento, decisivo, è il ricordo della nonna che "di mestiere" raccontava storie:

La mia bisnonna raccontava storie, favole, fiabe, ma nessuno me ne aveva parlato in maniera tanto romantica e bella. La sua storia ho deciso di raccontarla alcuni anni più tardi. Ce l'avevo dentro ma ancora sentivo che non era arrivato il momento giusto. [...] Ho cominciato a raccogliere il materiale per *La Bella di Nulla* nel 1990 [n.d.r. soprannome della bisnonna paterna, Giuseppina Silvestri, 1881-1967]. Era il periodo dei Morti. In quel novembre in casa mia erano tutti ammalati di influenza e quindi non potevano andare al cimitero. [...] Ero lì china a pulire e sento avvicinarsi un signore anziano [...] E mi chiese se ero la nipote della vedova inconsolabile. [...] L'anziano mi disse che da piccolino gli dicevano: «Se stai bravo, se stai *valente*, dopo ti si porta a sentire le favole, le storie dalla Bella». Da lì io ho cominciato a chiedere a mia nonna chi erano i bambini che ci andavano e se ce n'era ancora qualcuno vivo che mi poteva raccontare qualcosa in più su quelle favole, su quelle serate ad ascoltare fiabe e storie inventate. È stato allora che ho iniziato a fare il giro dei sopravvissuti ed a raccogliere testi e ricordi e materiali e aneddoti vari ¹⁰.

È da quel momento che Elisabetta abbandona le favole per bambini e le storie scritte da altri per iniziare a raccogliere testimonianze e memorie locali, che poi rielabora fino a tradurle in performance: «il fatto che riportassi in vita una storia è stato, ed è diventato, una parte fondamentale del mio lavoro, della mia ricerca sul campo»¹¹.

10. *Ivi*, pp. 19, 21, 22.

11. *Ivi*, p. 23.

I tre momenti che danno avvio al suo percorso di attrice-autrice e affabulatrice sono diversi ma coevi, risalenti alla fine degli anni Ottanta: momenti che si coagulano intorno all'idea di un recupero della cultura orale e della cerimonia, dove chi dà voce alla "formula rituale" è solo il *tramite*, non la fonte¹².

Questo aspetto è di fondamentale importanza per comprendere il teatro epico e il lavoro dei narratori. *Epos* è la parola parlata, la cui radice indoeuropea è la medesima del latino *vox*, voce, derivando entrambe dal sanscrito *vac* (parlare, parola, voce, ciò che è detto)¹³. Attraverso figure come il rapsodo, l'aedo, il cuntastorie o il narratore il racconto si tramanda da bocca ad orecchio nella trasmissione infinita di un sapere che inanella chi dice e chi ascolta, che a sua volta dirà a chi avrà orecchi per ascoltare, memoria per ricordare e voce per ripetere. Nessuno è fonte ma solo tramite. L'attore è sì autore, in quanto crea la storia nell'atto stesso in cui la recita, variandola, ogni volta rinarrandola con modi diversi, ma egli non ha inventato nulla: la storia era già lì ad attendere qualcuno che la raccontasse. Dunque l'attore è autore ma al contempo non lo è. Autore è una collettività indistinta, come per l'epica omerica; e così il performer, nell'atto stesso del "presentare" le vicende e i suoi protagonisti, è il "testimone", in senso brechtiano, di un evento che avrà altri testimoni e altre occasioni di *mise en espace*.

Elisabetta sa ascoltare, e da questo ascolto attivo prende vita il percorso di ricerca, raccolta e poi riscrittura delle memorie della sua terra, la Versilia: dalla *Bimba che aspetta* ispirata alla storia della statua funeraria che adorna l'edicola della famiglia Barsanti-Beretta del 1895 e tramandata di generazione in generazione tra i viareggini¹⁴, a *Scalpiccii sotto i platani* sull'eccidio di

12. Cfr. W. J. Ong, *Oralità e scrittura. La tecnologia della parola*, trad. it. di Alessandra Calanchi, Bologna, Il Mulino, 2014 [ed. or. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London and New York, Methen, 1982], p. 134: «le culture orali conoscono un tipo di discorso autonomo che utilizzano in formule rituali fisse, ad esempio, nei vaticinii o nelle profezie; chi dà voce a questo discorso viene considerato solo il tramite, non la fonte».

13. Cfr. F. Rendich, *L'origine delle lingue indoeuropee. Struttura e genesi della lingua madre del sanscrito, del greco e del latino*, Roma, Palumbi, 2007 [2° ed. riveduta e ampliata], p. 324.

14. Cfr. R. Mazzoni, *La Bimba che aspetta tra storia e leggenda. Un'icona dell'immaginario popolare viareggino*, in A. Belluomini Pucci e R. Mazzoni (a cura di), *Tra memoria e immaginario. Scultura e architettura monumentale nel cimitero comunale di Viareggio*, Viareggio, La Torre di Legno, 2007, pp. 62-69.

Sant'Anna di Stazzema del 1944 (dove il racconto è accompagnato dal violino di Matteo Ceramelli), solo per citare due esempi.

Ad un certo punto anche io divento parte della storia e delle storie che mi vengono raccontate. Avvengono delle alchimie strane, quando finisco un testo mi meraviglio quasi di quello che è venuto fuori. Non mi sento, infatti, l'artefice di tutto.

Perché quello che io ci metto sono la grande passione e la grande attenzione, a volte mi sembra di restaurare. Spesso le cose più belle, quelle che sembrano più scritte, vengono proprio dalle testimonianze. La persona che hai davanti ti dice due frasi e quelle due frasi sono perfette. Per lo spettacolo su Viareggio è andata così: ho parlato con i familiari delle 32 vittime. Loro mi hanno raccontato della vita quotidiana delle vittime, dei sogni, e poi di quella notte. Hanno usato parole e immagini bellissime, in un certo senso comuni a tutte le persone legate al fatto. Ricucire le testimonianze è stato facile e ne è uscito forse il racconto più potente tra quelli che ho fatto. I loro racconti sono pieni di presentimenti che ti fanno pensare... c'è solo quello che si vede o c'è anche altro? Non riporti soltanto una storia per come è andata, apri un mondo e da quel mondo vengono fuori tante suggestioni diverse, poi sta alla tua sensibilità scegliere e cucire insieme. La parte più bella del mio lavoro è quella dell'incontro con le persone, quando raccolgo le storie. In quel momento del percorso creativo incontri persone e accadono cose che non dimenticherai, che resteranno con te. Abbiamo condiviso qualcosa che rimane per sempre. La parola "spettacolo" non restituisce per niente quello che è questo tipo di incontro. È anche una grande responsabilità, ti chiedi se sei all'altezza di "portare" queste storie. Nel caso del racconto su Viareggio sono loro i committenti, non sono stata io a cercarli ¹⁵.

Da questi racconti, pieni di vita e di morte, che l'attrice deve "portare" su di sé e trasmettere agli altri, emerge un universo antico ma vicino, un'umanità popolare che si muove tra miserie silenziose e gesti eroici, narrati con una sintassi composita che amalgama prosa e poesia, alternando l'italiano alla lingua della gente del posto. Un avvicinarsi di variazioni semantiche, questo, che corrisponde all'alternarsi in scena delle due voci del narratore e del personaggio della storia (pur essendo incarnati entrambi dall'unico cor-

15. A. Cei, *Conversazione con Elisabetta Salvatori*, Forte dei Marmi, 13 ottobre 2018, in Id., *La voce e il corpo del racconto. Ritmo, memoria e spazio nel teatro di narrazione*, tesi di dottorato interuniversitario Pegaso (Firenze, Pisa, Siena), tutor A. Barsotti e E. Maraini, 2019, p. 324.

po del performer), in un continuo e incessante scambio di ruoli che avviene senza alcun indizio linguistico o mimico, come nel discorso diretto libero. *Erlebte Rede*, secondo l'espressione tedesca, ovvero il "discorso rivissuto", è tipico dell'oralità, in cui chi narra passa senza soluzione di continuità dalla terza persona della diegesi alla prima persona della mimesi, dando voce a chi ha vissuto sulla propria pelle i fatti raccontati. In quell'*oralità-che-si-fa-testo*¹⁶, ovvero nella trascrizione a stampa delle storie narrate da Elisabetta, tale passaggio è visibile dal segno grafico del corsivo, oltre che dall'uso del dialetto:

[...] pare che giù verso Pietrasanta, un fascistone della zona,
una testa calda,
uno cattivo davvero,
dopo aver ucciso un partigiano,
lo aveva mutilato tagliandogli un orecchio,
e per intimidire la gente,
per far vedere che non scherzava,
lo teneva attaccato al collo della camicia...
e lo esibiva... e minacciava...
diceva che ci voleva un niente a tagliarne altri,
o a dar fuoco a tutto...
poi erano alleati con i tedeschi...
e se fossero andati su quelli... misericordia!

*Come sarebbe a di'!?
Che ci venivano a fa i tedeschi quassù?
'un c'era mia da combatte qui!
Partigiani 'un ce n'era...
Qualcuno passava ogni tanto...
Si fermavino a mangià un pezzo di polenta
A be' un goccio di vino... e via!
Che po' noaltri... quel truciolo di polenta e quel goccio di vino
Si dava a tutti... bianchi... rossi... neri... pur di sta' in pace!*¹⁷.

16. L'espressione è presa da G. Guccini, *Il teatro narrazione: fra "scrittura oralizzante" e oralità-che-si-fa-testo*, in «Prove di Drammaturgia», 1, 2004.

17. Da *Scalpiccii sotto i platani*, in E. Salvatori, *Mare, marmo, memoria*, cit., p. 108.

La variazione fonetica, mimica e gestuale tra il recitato del narratore e il recitato del personaggio è minima, soltanto accennata: «cambia la voce, ma appena appena», come dice Elisabetta, «il resto ce lo mette il pubblico»¹⁸. Si tratta di un tratto distintivo del teatro narrazione, che si distingue dal monologo mimico e polifonico *a là* Fo, in cui i personaggi hanno perlopiù una vocalità marcata e marcatamente riconoscibile, pur nella sintesi mimica con cui vengono tratteggiati. È probabilmente questa una delle peculiarità che ha indotto i narratori di prima generazione a non sentirsi interamente eredi del massimo affabulatore contemporaneo¹⁹, da cui tuttavia hanno tratto grande ispirazione.

Peraltro, lo stile epico s'incontra nell'uso della paratassi, nelle espressioni formulaiche, nel *refrain*, negli epiteti fissi, che oltre ad aiutare la memorizzazione servono all'uso metrico. È il mondo contadino di una Toscana chiusa tra mare e monti nel periodo che va da fine Ottocento e metà Novecento che affiora dalle storie di Elisabetta Salvatori, dove i nomi sono perlopiù nomignoli e che divengono, nella poesia epica dell'attrice-narratrice, formule rituali ed espressioni simboliche. La bisnonna non è Giuseppina Silvestri, ma è *la Bella di Nulla*; la bambina che attende invano la madre ormai morta non è Paolina Barsanti, bensì *la bimba che aspetta*; il Marchetti, lo scultore che ritrae Paolina, è accompagnato dalla formula «pareva che soffrisse a ridere»²⁰. Queste espressioni contribuiscono a creare una narritività circolare, un tempo ciclico (*aion* contrapposto a *chronos*), a far nascere un'aspettativa nell'uditorio per poi accondiscenderla, a creare un'atmosfera onirica, a tratti letargica, come il torpore indotto dalle ninne-nanne e dalle favole della buonanotte, in un eterno ritorno dell'identico («*Sulle scale c'è una bimba che aspetta, passa il tempo e lei rimane là. / Fate la ninna e fate la nanna, o bella mi cicchina della mamma...*»²¹). Elisabetta non si avvale del comico, ma la sua non è neanche una narrazione melodrammatica. Non si piange e non si ride come accade invece ascoltando Ascanio Celestini o Davide Enia o i più anziani, già citati, Baliani, Paolini, Curino. La sua è un'arte della sospen-

18. A. Cei, *Conversazione con Elisabetta Salvatori*, cit., pp. 325-326.

19. Cfr. S. Soriani, *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*, Genova, Zona, 2009.

20. Da *La bimba che aspetta*, in E. Salvatori, *Mare, marmo, memoria*, cit., pp. 88 e 96.

21. *Ivi*, p. 87.

sione. Il suo pubblico resta in silenzio, come ipnotizzato. La sua voce, soave e potente al contempo, ammalia, grazie anche alla sua fisicità esile incorniciata dai capelli lunghi, che accompagna il racconto con movimenti delicati, morbidi, leggeri in una intelaiatura di pochi elementi: talvolta una sedia, una lampadina.

Dai racconti di Elisabetta, che presto avranno una loro banca della memoria nel Comune di Seravezza²², nasce l'esigenza di ricreare quella turneriana *communitas*²³ attraverso cui si cementa l'unità del gruppo sociale, che affida se stesso e la propria storia non ai libri ma alla testimonianza orale. Attraverso il racconto popolare e l'oralità affabulatoria, la comunità trasmette la propria verità, che può anche discostarsi dalla verità della cultura alta, dalla verità della Storia che i testi a stampa tramandano con la "tecnologia" della scrittura. Le storie di Elisabetta sono storie di una società in gran parte analfabeta, che possiede come unico bene la vita, che si affida alla memoria orale («Se trovava un discorso che gli garbava, / lo ripeteva tante volte, per fissasselo bene in testa, / e un fasselo scappà»²⁴) e che guarda alla cultura letteraria come ad un orizzonte lontano, un tesoro prezioso ma irraggiungibile. Ecco che chi sa leggere e raccontare diventa una sorta di sciamano, capace di accedere ad un universo misterioso dove le parole inventano "territori magici", «uno spazio a parte dove stare in pace»²⁵, da custodire quale rifugio per i momenti di tristezza, solitudine o disperazione: «*I libri a chi 'un li po' legge gli vanno raccontati, / perché i libri ti cambino dentro e ti fanno sognà*»²⁶. Sembra delinearci così un universo mitico e autopoietico, che la narratrice ricrea attraverso una parola fortemente visiva e simbolica, emotivamente coinvolgente. Al contempo, però, l'oralità affabulatoria può diventare un

22. Elisabetta Salvatori, ad oggi (maggio 2021) sta realizzando un archivio del suo teatro, "La fioreria delle storie", che avrà sede a Querceta e che potrà accogliere storie e oggetti di chi vorrà condividerli, sui temi cari alla narratrice e alla sua terra: il marmo, il mare, la fede, la linea gotica, il Palio. Il luogo diventerà anche uno spazio teatrale per una cinquantina di posti, dove l'attrice potrà incontrare il pubblico, come già è avvenuto – ante pandemia – nel suo "Teatrino in salotto" (cfr. video di Daniele Maggi: <https://www.youtube.com/watch?v=Oro7SIxsN34>).

23. Cfr. V. Turner, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982.

24. Da *La Bella di Nulla*, in E. Salvatori, *Mare, marmo, memoria*, cit., p. 61.

25. *Ivi*, p. 57.

26. *Ivi*, p. 60 (il corsivo è nel testo).

serbatoio di informazioni sulle storie locali – patrimonio collettivo – che altrimenti andrebbero perdute, travolte dalla Storia *maior*.

Marco Baliani, in *Ogni volta che si racconta una storia*, scrive:

La voce umana è custode della memoria, una memoria narrativa, che ricorda attraverso l'immaginazione, e che proprio per questo può sempre incessantemente reinventare il mondo narrandolo da capo. Quando i libri vengono bruciati o interdetti, quando il potere vuole cancellare la storia o revisionarla a proprio uso e consumo [...] allora si attiva un'altra memoria, quella fondata sulla viva voce del narratore, una memoria che esce allo scoperto, che testimonia un'altra verità, che racconta altre storie. Intorno a quella voce si forma subito un cerchio di orecchie in ascolto, un embrione di comunità ²⁷.

Partecipare ad una performance di Elisabetta Salvatori permette di ricreare quell'embrione di comunità che sembrava perduto, quel tessuto sociale che le mani artigiane della narratrice hanno saputo ricucire da strappi e lacerazioni.

La performer diviene peraltro custode di un patrimonio testimoniale, antropologico e storico-culturale che fa di lei un archivio vivente in cui sono conservate e soprattutto riattivate fonti orali spesso dimenticate. Il termine "fonoteca" che ho usato nel titolo, pur suggerendo l'accostamento del bagaglio della narratrice ad un catalogo di voci e suoni, non riesce a restituire il portato affettivo e vivificatore che la polifonia di Elisabetta Salvatori suscita negli spettatori: sta qui, nel ricreare il passato come presente e come presenza, il senso profondo del suo far(si) teatro.

27. M. Baliani, *Ogni volta che si racconta una storia*, Bari-Roma, Laterza, 2017, pp. 3-4.



Fig. 1 - Elisabetta Salvatori con Marco Baliani a Sant'Anna di Stazzema per *Scalpiccii sotto i platani*.



Fig. 2 - Elisabetta Salvatori nel Teatrino in salotto. Foto di Walter Massari.



Fig. 3 - Elisabetta Salvatori in *Vi abbraccio tutti*.

Dal territorio reale a quello virtuale: l'arte partecipativa di Giacomo Verde

Elena Marcheschi

1. Un omaggio e un ricordo... più che una introduzione...

Non c'è niente di più paradossale e triste di trovarsi a parlare di Giacomo Verde in sua assenza, nel vuoto dei dialoghi che non possiamo più intrattenere con lui, nella impossibilità di uno scambio di opinioni sempre fecondo sull'arte e sulla vita... Giacomo, sempre pronto a stupirci, a ribaltare pensieri, a mostrarci una produzione tecnologica postmediale nel senso più ampio del termine, basata su incroci trasversali tra pratiche performative e immaginari audiovisivi¹.

Dotato di una vitalità travolgente, innamorato della vita, infaticabile ideatore di progetti aperti su molti fronti (video, teatrali, installativi, multimediali...)², Verde era uno di quegli artisti che lavorano in stretta connessione con il presente: attento allo sviluppo delle tecnologie, ma con uno sguardo sempre rivoluzionario sul come trasformare le vecchie e investigatore radicale delle nuove; restio all'ideale di autorialità unica e incline a progetti più spesso ideati e sviluppati all'interno di dinamiche di condivisione, o umanamente "interattive" in senso lato, come egli sosteneva; dotato di una giovialità sincera e generoso nel raccontarsi e darsi, come negli ultimi anni è avvenuto, ad esempio,

1. Rispetto a questo concetto, oltre al consueto rimando al volume di Rosalind Krauss, in cui per la prima volta ne è stata data una sistematizzazione teorica (vd. R. Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of Post-Medium Condition*, New York, Thames & Hudson, 1999; trad. it *L'arte nell'era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio*, Milano, Postmediabooks, 2005), mi sembra applicabile al lavoro di Verde la lettura di postmedialità proposta da Ruggero Eugeni: «[...] la tecnologia entra in questo periodo in forma capillare nel tessuto delle azioni e delle esperienze degli individui e dei gruppi: essa costituisce tecno-ambienti ibridi e complessi, inventa forme visibili e invisibili di interazione con i soggetti [...]», vd. *La condizione postmediale*, Brescia, Editrice La Scuola, 2015, p. 45.

2. Per conoscere la sua ricca e variegata attività produttiva, si faccia riferimento al suo sito personale <http://www.verdegiaac.org/> [ultimo accesso 20 aprile 2021].

in alcuni incontri organizzati anche all'interno dei corsi del nostro Dipartimento. Durante i suoi interventi, la spinta energetica e motivazionale che emergeva dalla presentazione di alcuni snodi cruciali del suo lavoro era tanto forte da impressionare non solo chi non lo aveva mai conosciuto, ma da risultare sempre nuova e travolgente anche per noi³ che con Verde avevamo collaborato più volte anche fuori dall'ambito più strettamente didattico-academico. Perché, come ha giustamente scritto Marco Maria Gazzano, per Verde era fondamentale comunicare quanto non fosse importante «[...] definirsi, collocarsi, riconoscersi uno status nel sistema delle arti (delle scienze o delle teorie) ma *liberarsi*: liberare arti, liberare linguaggi, idee, scavalcare confini, esplorare mondi nuovi, incoraggiare utopie aiutare a vedere e ascoltare e comunicare *oltre*»⁴.

E dunque libero come uomo e come artista dai sistemi istituzionali dell'arte, sia produttivi che distributivi, dissacrante, sovversivo, ma con l'animo gentile e puro di un bambino, Giacomo Verde era un "dadaista" della contemporaneità: emblematica, in tal senso, è la sua auto-rappresentazione dal titolo omonimo, realizzata sulla passeggiata di Viareggio il 13 marzo del 2016, dove semplicemente puntava un cartello-freccia con la scritta "dadaista" verso le scarpe delle persone a passeggio, le insegne delle attività, i cartelli stradali, tra sorrisi e sguardi sardonici, ovviamente coinvolgendo chi incontrava nel suo gioco performativo⁵.

Come accennato prima, Verde incarnava perfettamente l'assimilazione del binomio arte-vita, perché la sua esistenza coincideva esattamente con il suo fare artistico, basato su una prassi creativa quotidiana e condivisa, spesso pensata insieme ad altri soggetti co-autori (poeti, musicisti, artisti, ma anche studenti, insegnanti, spettatori...), nella convinzione di riuscire a creare così opere più «[...] complete e plurisignificanti»⁶.

3. Mi riferisco qui al rapporto stretto che intercorreva con Sandra Lischi e all'amicizia con Andreina Di Brino e con me.

4. M. M. Gazzano, *TeleArti. L'opera di Giacomo Verde, "attivista tecnologico"*, in S. Vassallo (a cura di), *Giacomo Verde videoartista*, Pisa, ETS, 2018, p. 18.

5. Per la visione della video-performance rimando alla pagina <https://www.youtube.com/watch?v=qnhQeH4SUpA>, (ultimo accesso 21 aprile 2021).

6. G. Verde, *Artivismo tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, Pisa, BFS, 2007, p. 54. Inoltre, a partire dagli anni Novanta, tantissime sono state le collaborazioni intrattenute con gruppi, collettivi e associazioni, tra queste cito THELEME creazioni associa-

Rispetto a questa sua attitudine, Anna Maria Monteverdi ha scritto che Giacomo Verde si poneva come «nome collettivo, colui che si assume la responsabilità del final cut e vede come le dinamiche di gruppo si evolvono e creano segnali. G. Verde coordina il gruppo. L'idea non c'era prima e non ha chiesto di realizzare tecnicamente quello che lui dice. Lui crea il contesto, ognuno ha il suo ruolo, non strettamente vincolante, ma tale da interagire con gli altri come per il processo di formazione della memoria collettiva»⁷.

Ma non solo: nelle sue tante articolazioni, l'arte di Verde era rivolta profondamente agli altri, considerati non come meri fruitori, ma ritenuti rispettosamente soggetti attivi nella partecipazione a processi creativi dinamici, attivatori di pensiero, o ancorché di azione. Su questo egli stesso ha scritto:

[...] per me l'interattività non è una prerogativa delle macchine, ma delle persone (e nel nostro caso degli artisti) che decidono di agire in maniera "interattiva". [...] Infatti a me interessano opere che realizzano una concezione dell'interattività e della condivisione dell'opera, dell'opera aperta, al massimo grado possibile, anche con l'uso di bassa tecnologia. Mi interessa l'opera che si realizza non perché la crea l'autore, ma perché si crea un contesto dove ci sono delle persone che contribuiscono a creare l'opera stessa⁸.

Un'arte, appunto, interattivamente umana, più che tecnologica.

Ci manca Giacomo, perché con lui ci "sentivamo parte" e il suo piglio resistente, insieme alla sua propensione all'invenzione e alla ricerca, faceva sentire più vivi e ricchi anche noi.

2. Note sul progetto *Free Cell Video Art*: sperimentazione, attivismo e "convivialità"

Giacomo Verde ci ha lasciati il 2 maggio 2020. Per le peculiarità del suo lavoro e per il suo legame con la Toscana⁹ avevamo ritenuto opportuno e

tive, ZoneGemma, e, tra le più recenti, il collettivo Dada Boom e il collettivo BAU-Contenitore di cultura contemporanea a Viareggio, nonché il Collettivo Superazione, operativo su scala internazionale nella realizzazione di performance multidisciplinari.

7. A.M. Monteverdi (a cura di), *Residenze temporanee. Diario*, Ascoli, Edizioni Sestante, 1999, p. 26.

8. G. Verde, *Oper'azioni interattive*, in S. Vassallo, A. Di Brino (a cura di), *Arte tra azione e contemplazione. L'interattività nelle ricerche artistiche*, Pisa, ETS, 2003, p. 139.

9. Verde era nato nella provincia di Napoli nel 1956. Figlio di emigranti, è cresciuto in

necessario inserirlo nel nostro progetto di Ricerca di Ateneo: una partecipazione che purtroppo non si è potuta concretizzare, a causa del progredire inesorabile e letale della sua malattia. Se la vita glielo avesse concesso, proprio per quei presupposti di cui ho scritto prima, sono convinta che Verde non solo avrebbe partecipato in quanto “oggetto di studio”, ma si sarebbe inserito nella ricerca diventando egli stesso parte attiva e *costruens* del progetto, perché questa era la sua postura, il suo modo: andare alla ricerca de “l’insieme”, sviluppando processi che potessero avere un potenziale di traccia condivisa, di trasformazione, per se stesso e per gli altri.

A tal proposito, vorrei qui ricordare un progetto editoriale sviluppato nel 2009 insieme ai colleghi universitari Maurizio Ambrosini e Giovanna Maina. In seguito all’introduzione sul mercato di quello che allora chiamavamo ancora “videofonino” (l’odierno smartphone), notando le peculiarità che lo rendevano non più solo un mezzo per la comunicazione verbale, ma un dispositivo che acquisiva la funzione di schermo di visione e di mezzo di ripresa in quello che ad oggi è diventato il mezzo di convergenza multimediale¹⁰ per eccellenza, ci era sembrato interessante avere l’opinione di un’artista e quindi ci siamo rivolti a Verde proponendogli di scrivere un saggio per il libro che stavamo curando insieme¹¹. Ebbene, non solo accolse con entusiasmo la nostra richiesta, ma la trasformò in qualcosa di più grande, traendone spunto per una nuova possibilità progettuale che prese il nome di *Free Cell. Video Art*¹². Non si limitò, dunque, a un approccio meramente teorico, ma si mise in gioco, così come gli era consueto, misurandosi con il mezzo per comprenderne le potenzialità artistiche. E ancora, come amava fare, lo pensò nell’ottica di una condivisione, coinvolgendo nelle sperimentazioni due collaboratrici di allora, Giordana Guerriero e Francesca Maccarrone.

Toscana, dove si è diplomato all’Istituto d’Arte di Firenze. Dopo alcuni anni fuori regione, si è stabilito definitivamente a Lucca a partire dal 1998.

10. Per l’articolazione del concetto di convergenza rimando al testo miliare di H. Jenkins, *Convergence Culture: Where the Old and New Media Collide*, New York-London, New York University Press, 2006; trad. it. *Cultura Convergente*, Milano, Apogeo, 2007.

11. M. Ambrosini, G. Maina, E. Marcheschi (a cura di), *I film in tasca. Videofonino, cinema e televisione*, Pisa, Felici, 2009.

12. I video del progetto sono visibili alla pagina <http://www.verdegiaac.org/video-art-cell/index.html> [ultimo accesso 21 aprile 2021].

Con la stessa attitudine da “esploratore” delle tecnologie manifestata costantemente nei suoi precedenti lavori, e in quella necessità di “corpo a corpo” con le macchine che lo contraddistingueva, Verde partì dalla base, cercando di capire se c'erano e quali potevano essere le specificità del linguaggio audiovisivo del videocellulare. Iniziò quindi a studiare il videofonino con l'atteggiamento del videoartista che stava testando, com'era di fatto, un nuovo mezzo di ripresa. L'obiettivo era quello di capirne le peculiarità, la logica interna, sviscerarne le potenzialità, ma poi sondare le strategie attuabili per far sì che con quel dispositivo si potessero costruire nuove esperienze visive, magari anche funzionali a comprendere e ad ampliare una nuova percezione del mondo.

Che si trattasse di performance, di azioni hacker, di disegni, di videografie, Verde applicava una metodologia precisa e trasversale, secondo la quale l'apprendimento dei linguaggi tecnologici e delle arti era funzionale a costruire successivamente una “anarchia grammaticale”. Questo processo di comprensione del videofonino avvenne organizzando dei piccoli *happening*, con l'attitudine tipicamente performativa e teatrale che gli apparteneva e in cui si era formato a partire dagli anni Settanta. Un teatro di immagine, fuori canone, fuori palco, ancorché «politico, tecnologico, collettivo e connettivo e virale», come ha scritto Antonio Caronia¹³. Il mezzo, infatti, per le sue caratteristiche di portabilità, per la dimensione, per il suo potenziale di “occhio nella mano”¹⁴, come un attrezzo di giocoleria si prestava a una maneggevolezza acrobatica, a poter essere appeso alla schiena, ad essere legato alla caviglia, a diventare una sorta di protesi estensiva del corpo, funzionale alla ricerca di nuovi sguardi e inquadrature. Secondo Verde, così come ha poi scritto nel saggio, «Il cellulare in mano sembra una specie di lente di ingrandimento attraverso cui si filtra la realtà. Se si cercano immagini insolite non è sufficiente posizionarlo davanti a sé nella maniera classica, ma bisogna chinarsi, piegarsi, avvicinarsi molto alle cose trasformando così chi riprende in un performer della visione»¹⁵.

13. A. Caronia, *Arte, artisti, liberazione*, prefazione a G. Verde, *Artivismo tecnologico*, cit., p. 8 (corsivi nel testo).

14. Per questo concetto rimando al saggio di A. Amaducci, *L'occhio nella mano*, in M. Ambrosini, G. Maina, E. Marcheschi (a cura di), *I film in tasca*, cit., pp. 143-156.

15. G. Verde, *Free Cell. Video Art. Un'esperienza di videoarte con il cellulare*, in M. Ambrosini,

Ma questa performatività, come opportunamente sottolineato da Francesca Maccarrone, non era «[...] esclusiva dell'operatore, ma riguarda[va] anche il pubblico coinvolto inconsapevolmente, per "simpatia", nell'azione»¹⁶. Un aspetto, quello ludico, che Giacomo prendeva molto seriamente, con un fare scanzonato che si legava a una progettualità sempre rigorosa nella sua apparente casualità. Questo potrebbe sembrare un ossimoro se si pensa a come egli stesso interpretava il suo lavoro col video, col teatro, con le tecnologie, sempre legato a una componente politica, a un attivismo artistico. Da lì l'idea e la consapevolezza di essere parte di un "attivismo tecnologico". Come egli stesso ha scritto, «Del termine "attivismo" devo ringraziare Tatiana Bazzichelli, da lei l'ho sentito usare per la prima volta. Aveva incluso la mia attività nella sezione "Artivism" della sua mostra "AHA" (nel Febbraio 2002 presso il Museo Laboratorio d'Arte Contemporanea di Roma) che comprendeva anche le sezioni "Hacking" e "Activism"»¹⁷.

Sono tante le vie artistiche sperimentali che Giacomo Verde ha battuto dagli anni Ottanta in poi: il lavoro con il video, sia monocanale che nelle declinazioni delle videoinstallazioni, del video-teatro, del video-live e del VJ, passando dalle performance al tecno-teatro, dalla web e net-art alle progettazioni di tele-racconti per l'infanzia. Il comune denominatore di tutte queste esperienze risiede nell'impegno politico, civile, etico di quelle che egli stesso chiamava non opere, ma *oper'azioni*, sottolineando l'importanza del processo di creazione più che dell'esito finale, ma anche, come ha scritto recentemente Anna Maria Monteverdi, «le *oper'azioni artistiche* di Verde fondavano l'esperienza estetica con la pratica comunicativa dell'arte in un'ottica di decentramento produttivo, esplorando anche attraverso i diversi media e il web, nuovi modi di "fare mondo" e "creare comunità" con l'obiettivo di agitare le acque dell'arte con la forza dell'attivismo e della condivisione dal basso»¹⁸.

G. Maina, E. Marcheschi (a cura di), *I film in tasca*, cit., p. 178.

16. Per un racconto esteso sull'esperienza come co-autrice del progetto, si veda il resoconto di F. Maccarrone, *Free Cell Video Art / Scatti d-istanti*, in S. Vassallo (a cura di), *Giacomo Verde artista*, cit., p.99.

17. G. Verde, *Attivismo tecnologico*, cit., p. 17.

18. A.M. Monteverdi, *Cover Story. Presentazione della copertina del numero 2 di Connessioni Remote*, pp. 6-9, consultabile alla pagina <https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/article/view/15248/14052> [ultimo accesso 20 aprile 2021].

Questo modalità di fare arte “responsabile” e partecipativa ha chiaramente radici profonde che affondano in parte in alcune esperienze delle Avanguardie storiche, attraversano l’idea di un teatro d’impegno e trasformativo della società (da Brecht ad Artaud, passando poi per il Living Theatre), per innestarsi anche nelle pratiche aperte del movimento Fluxus e per poi andare a intercettare il bacino di quella che, a partire dagli anni Novanta, è stata definita arte relazionale, o estetica relazionale, il cui scopo principale è quello di progettare eventi, situazioni, azioni artistiche con una ricaduta sul contesto sociale. Nicolas Bourriaud, lo studioso e critico francese a cui va la paternità di questa sistematizzazione teorica¹⁹, impiega nel suo testo un termine che mi pare assai pertinente nel descrivere quello che Verde era capace di creare, ovvero una convivialità che, nelle parole dello studioso risuona non come un fine «[...] ma il prodotto di quella convivialità, cioè una forma complessa che unisce una struttura formale, gli oggetti effimeri messi a disposizione del visitatore, e l’immagine effimera nata dal comportamento collettivo»²⁰.

Free Cell Video Art si collocava in questa dimensione di “artivismo conviviale”. La sperimentazione nasceva dalla strada, utile a trarne poi una sistematizzazione teorica, per poi fare un salto fondamentale, quello forse di marca più politica, attraverso la diffusione e condivisione del progetto (così come di molti altri) sul suo sito personale, dove gli esiti della ricerca erano accompagnati dalle “istruzioni per l’uso” affinché, chiunque volesse, potesse diventare artista e autore.

3. Un progetto a venire: quali caratteristiche?

In tal senso, pensando ora a quale tipologia di progetto avremmo potuto inserire nella nostra ricerca con l’artista, immagino che Giacomo Verde avrebbe scelto di renderci partecipi di qualcosa di dinamico e peculiare, facendoci uscire dallo spazio canonico dello studio, dei software e delle con-

19. Bourriaud ha sviluppato questa teoria a partire da un’analisi filosofica che fa riferimento agli studi di Louis Althusser, di Gilles Deleuze e Pierre-Félix Guattari, applicata poi all’osservazioni di pratiche artistiche sviluppate da artisti come Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan e molti altri. Cfr. N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Le presses du réel, 1998; trad. it. *Estetica relazionale*, Milano, Postmediabooks, 2010.

20. N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, cit., p. 40.

sole di montaggio. Non perché quel passaggio non fosse importante per lui, ma perché era, appunto, un “passaggio”, da una creazione in spazi pubblici, aperti, condivisi, all’approdo in rete, sul suo sito, o sui suoi canali YouTube e Vimeo per aprirsi a un altro spazio di visione e condivisione, ancora più vasto²¹. Di conseguenza, da degli spett-autori reali con i quali condividere *operazioni*, ad altri “virtuali” ai quali svelare «[...] il funzionamento delle strumentazioni utilizzate, in modo da demistificare il potere assoluto che noi abitualmente attribuiamo a priori al mezzo, valorizzando l’intervento creativo dell’uomo, la sua azione, il suo mettersi in gioco decidendo di usare la tecnologia al pieno delle sue possibilità. Chiunque può accedere e utilizzare i suoi progetti – tutta la sua produzione è sotto *license creative commons* [...]»²².

Tralasciando i lavori di web e net-art studiati nella e per la rete, tra le location dei suoi ultimi progetti artistici ritroviamo, oltre alle più canoniche sedi espositive, ai vari eventi e oltre agli spazi teatrali, anche spazi “non conformi”: un centro residenziale, una carrozzeria, un ex laboratorio scolastico fatiscente, il suo spazio domestico e poi le tante strade sulle quali Verde ha registrato immagini di militanza politica che poi sono entrate a fare parte dei suoi documentari di creazione (penso ad esempio a *Solo limoni* del 2001, definita documentazione video-poetica in 13 episodi sull’anti G8 di Genova, o al più recente *IndignAzione* girato con il cellulare a Roma nel 2011 durante una manifestazione)²³.

21. Si vedano i due canali <https://vimeo.com/verdegjac> e <https://www.youtube.com/channel/UCIthDiDcYP7KLXjAE4xdKmw> [ultimo accesso 25 aprile 2021].

22. F. Maccarrone, *Free Cell Video Art / Scatti d-istanti*, cit., p. 96. Si veda ad esempio il progetto Eutopie che Verde descrive così: «Sono 3 video nati per propagandare la filosofia del progetto *EutopiE*. Grazie alla fine delle grandi Utopie finalmente stanno nascendo “luoghi felici” in cui non si aspetta un “futuro mondo migliore” ma si creano ora-e-qui condizioni di giustizia sociale, politica ed economica. Senza farsi annichilire dalla “mancanza di futuro” che continuamente ci viene propagandata dai mezzi di comunicazione ufficiali. Ribellandosi a chi dice che non sono possibili altri mondi. Il futuro è già qui, basta volerlo vedere e creare. I 3 video sono scaricabili e possono essere utilizzati in ogni situazione che non sia a fine di lucro. Ogni video è stato presentato con una performance che chiunque può replicare». Cfr. <http://www.verdegjac.org/eutopie/video-prop/index.html> [ultimo accesso 25 aprile 2021].

23. È possibile vedere queste opere alla pagina <http://www.verdegjac.org/video.html> [ultimo accesso 25 aprile 2021].

Il suo studio era qualunque luogo gli permettesse di agire e produrre insieme. E quindi mi piace pensare che forse proprio all'interno del Dipartimento Verde avrebbe avviato una *oper'azione*, coinvolgendo degli studenti, e magari si sarebbe insediato nei nostri laboratori per realizzare il montaggio con i tecnici del progetto, completamente a proprio agio. Magari si sarebbe presentato con degli schizzi, dei disegni o dei quadernini fitti di appunti...

Oppure, tutti insieme, saremmo andati a vedere la sua ultima performance *Il piccolo diario dei malanni + D.*, tenuta nello spazio di SPAM!, in provincia di Lucca, il 15 gennaio 2019²⁴. Uno spettacolo di una dolcezza struggente in cui, con le logiche adottate tante volte nei suoi Tele-racconti, usando la telecamera fissa con obiettivo macro, Verde mostrava al pubblico, mentre le leggeva, le pagine di appunti, segni e disegni tenuta dal 7 gennaio 2012. Interloquendo con gli spettatori, il racconto si dipanava di pagina in pagina, tra racconti di vita, malattie, alcuni morti importanti – gli amici, la madre – fino ad arrivare alle pagine sulla scoperta del proprio cancro, le ospedalizzazioni, i tentativi di cura. E nelle ultime pagine, la speranza di vivere e sulla luce bianca finale proiettata sullo schermo Giacomo che danzava la sua danza apotropaica.

Avremmo forse potuto e dovuto lavorare su quel progetto...

4. Conclusioni

Il lavoro di Giacomo Verde, in particolare l'attenzione che egli ha messo nel condividere e rendere fruibili la sua produzione artistica, disponibile in rete in molte forme, dimostra quanto la documentazione dei processi artistici sia importante non solo ai fini divulgativi, ma anche nei termini del lascito di un patrimonio culturale.

Paradossalmente, se da un lato ci è stato impossibile lavorare con e su Verde, dall'altro egli stesso ha lavorato per una comunità di studiosi (e appassionati di arti tecnologiche) preventivamente: il suo credo e la sua azione politica volta al coinvolgimento, alla convivialità, alla valorizzazione del processo e alla libera condivisione del suo operato hanno creato un *corpus* di documenti in parte già sistematizzato. Aver deciso di lavorare con queste

24. La performance è visibile alla pagina <https://www.youtube.com/watch?v=VY4Kc-1Gy8T4> [ultimo accesso 30 aprile 2021].

modalità, ha fatto di Verde un vero proprio *outsider* dell'arte contemporanea, auto-escludendosi dal mercato e scegliendo sempre, con grande ocularità, con quali galleristi, curatori ed eventi relazionarsi, e rivolgendosi in modo particolare a istituzioni pubbliche, festival o associazioni non a fini di lucro. La sua era stata una scelta coraggiosa e di rigore etico e politico. Come egli stesso ha annotato in alcune considerazioni sullo stato dell'arte attuale,

Che il rapporto tra arte e impegno politico sia piuttosto scarso è un dato di fatto. In particolare per la grande maggioranza degli artisti legati alle arti visive tradizionali e al mercato delle gallerie. Di questo c'è poco da stupirsi. Il mercato dell'arte è oggi uno dei principali campi di sperimentazione dell'economia capitalista. Infatti, è nel mercato dell'arte che si sperimenta ogni giorno quanto plusvalore può generare un oggetto che di per sé (sia per i materiali usati, che per la relativa quantità di "forza lavoro" impiegati) avrebbe un valore facilmente calcolabile ma che invece i "giochi di mercato", collegati all'immaginario del collezionismo (e del feticismo), riescono a gonfiare fino all'inverosimile²⁵.

Maestro di vita, di sogni, di speranza, Verde ci ha insegnato che i nostri sguardi e le nostre azioni possono essere più curiose, più coraggiose, più lungimiranti, che pensare una tecnologia più umana per costruire una società più giusta sia doveroso, e che l'arte abbia veramente senso quando svolge una funzione civile, trasformandosi in un'arte necessaria.

25. G. Verde, *Bellezza e giustizia. Appunti per una riflessione su arte, politica, G8 di Genova*, in G. Verde, *Artivismo tecnologico*, cit., p. 45.



Fig.1 - Giacomo Verde ed Elena Marcheschi nella preparazione dell'installazione-performance *Rivel'azione*, al LookAt Festival 2010, courtesy LookAt Festival.

La piattaforma web *Documenti d'artista*: uno spazio virtuale per la raccolta e la diffusione dei contenuti del progetto

Chiara Mannari

Il sito web *Documenti d'artista*¹ è stato creato con un duplice obiettivo: da un lato raccogliere i numerosi e vari materiali prodotti dalla mappatura degli artisti contemporanei indagati dall'omonimo progetto, dall'altro non limitarsi alla creazione di uno spazio finito per la presentazione di tali materiali, ma gettare le basi per la realizzazione di una piattaforma web aperta al pubblico che si configuri come uno strumento per ospitare, documentare, studiare artisti contemporanei.

Il primo passo nella progettazione del sito web ha previsto la raccolta e l'analisi dei materiali oggetto della mappatura effettuata dai gruppi di ricerca che hanno partecipato al progetto. Sin da questa prima fase è emersa la necessità di organizzare contenuti eterogenei. Questa eterogeneità si manifesta a diversi livelli. Innanzitutto riguarda gli artisti indagati dal progetto: la natura interdisciplinare della ricerca ha portato infatti alla mappatura di artisti appartenenti ad ambiti differenti, come pittura, scultura, teatro, cinema, danza; per molti artisti risulta inoltre difficile tracciare dei confini di appartenenza, in quanto spesso la loro produzione tocca diversi ambiti. Inoltre, il materiale documentale prodotto dalla mappatura digitale è molto vario e, sin dalle fasi iniziali della progettazione del sito, si è tenuto quindi conto di avere a che fare con diversi formati: immagini, testi, video. Per uno stesso formato si possono trovare ulteriori varianti, ad esempio è il caso delle immagini, che possono avere diverse risoluzioni e dimensioni e anche il tipo di contenuto rappresentato può essere estremamente variabile: si passa dai bozzetti a opere complete o frammenti di esse, da fotografie di ambienti, installazioni, strumenti di lavoro a materiale

1. Il sito è accessibile agli indirizzi <https://documentidartista.cfs.unipi.it> e <https://documentidartista.it> ed è stato realizzato nell'ambito del progetto dell'Università di Pisa *Documenti d'artista. Mappatura digitale dei processi creativi fra arti visive e performative*. Progetto di Ricerca di Ateneo PRA 2018_48 [ultimo accesso 30 aprile 2021].

d'archivio digitalizzato o materiale moderno che nasce direttamente in digitale. L'eterogeneità si manifesta anche a livello quantitativo: lo studio di alcuni artisti è stato approfondito in quanto oggetto di progetti di tirocinio e di tesi di laurea, perciò per alcuni artisti è stato messo a disposizione più materiale. Infine anche questioni legate ai diritti d'uso possono influenzare la quantità di materiali disponibili e la possibilità di pubblicarli. Per la pubblicazione dei materiali sul web sono state firmate apposite liberatorie. Alcuni artisti hanno maggiore libertà nel rilasciare licenze per i loro materiali, altri hanno più difficoltà in quanto esistono limiti legati a diritti connessi, dovuti ad esempio alla collaborazione con altri artisti, professionisti o enti del territorio.

Requisiti e obiettivi sopra descritti circa la natura del materiale collezionato hanno portato ad escludere la realizzazione di uno spazio di raccolta tradizionale strutturato rigidamente in formato tabellare, come ad esempio un catalogo o una banca dati con indici e campi di ricerca e hanno condotto, invece, verso la creazione di una piattaforma più libera, in cui i documenti relativi agli artisti, arricchiti dalle informazioni raccolte dai gruppi di ricerca, fossero inseriti in uno spazio virtuale al cui interno sono predisposti dei percorsi che guidano l'utente nella scoperta dei materiali.

La volontà emersa sin da subito da parte dei responsabili della ricerca è stata inoltre quella di strutturare il sito non come un prodotto cucito su misura rispetto ai singoli casi di studio presentati, ma piuttosto come un contenitore flessibile che si adatti a ospitare questa eterogeneità, che allo stesso tempo orienti l'utente all'interno di una struttura efficace e di facile navigazione che si potrà incrementare nel corso del tempo.

Per questi motivi è stato deciso di creare un primo livello di navigazione all'interno del sito, presentando i contenuti mediante delle schede artista. Questa scelta è stata coerente anche con il fatto che ciascun gruppo di ricerca operante all'interno del progetto si è dedicato alla documentazione di uno o più artisti afferenti a una specifica area, quindi è stato naturale per i gruppi di lavoro curare le sezioni relative agli artisti di loro competenza.

Per rafforzare la struttura di navigazione e permettere dei collegamenti tra gli artisti e gli ambiti indagati nella ricerca è stato poi previsto un secondo livello di organizzazione dei contenuti che corrisponde a cinque tematiche individuate e documentate nel corso del progetto: territorio, spazio,

progetto, strumenti e tecniche, fonti e ispirazioni. Tali tematiche, presentate sul sito web come sezioni delle schede artista, sono gestite come categorie e assegnate ai documenti.

I documenti, inseriti sul sito web attraverso la compilazione di apposite schede, formano invece l'unità base accessibile all'interno di ogni scheda artista e contengono le risorse raccolte nel corso della ricerca. Tali risorse possono essere di vario tipo: immagine, video, clip e documento e corrispondono a file di varia estensione che vengono caricati sul sito contestualmente alla compilazione delle schede². Oltre ai file caricati sulla piattaforma, le schede documento contengono i metadati titolo e didascalia, necessari a descrivere la risorsa e i campi che consentono il collegamento con gli artisti e le tematiche.

Per alcuni artisti, oltre al materiale documentale sopra descritto, è disponibile anche del materiale audiovisivo: un documentario sull'artista prodotto appositamente, che costituisce una preziosa testimonianza per la presentazione dell'artista e dell'attività di documentazione svolta dal progetto³; un'intervista, realizzata con l'obiettivo di raccogliere testimonianze dirette circa alcuni temi comuni individuati dai gruppi di ricerca e, per gli artisti che ne hanno preso parte, la registrazione dell'intervento alle giornate di studio svolte nel corso del progetto⁴.

Al momento della pubblicazione avvenuta in occasione del convegno finale *Documenti d'artista. Mappatura digitale dei processi creativi fra arti visive e performative*⁵, il sito fornisce accesso diretto alle schede relative ai tre artisti

2. Si elencano di seguito i formati di file caricati all'interno delle schede e supportati dalla piattaforma web: jpg/jpeg, gif e png per le immagini, pdf per i documenti. Per ottimizzare la visualizzazione e permettere lo *streaming* dei video, i file video sono stati caricati su un canale *Vimeo* appositamente creato per il progetto. *Vimeo* è un servizio a pagamento che offre ai titolari di abbonamento una serie di servizi, tra i quali il caricamento di video di grandi dimensioni e lo *streaming hd*.

3. Nel momento in cui si scrive sono disponibili all'interno del sito web tre documentari: *Marcantonio Lunardi. Dal contesto sociale al tempo sospeso*, *Sandro Martini. Concettuale, alchemico, calligrafo* e *Daniele Spisa. La vita segreta dei volti e delle cose*.

4. Le giornate di studio si sono svolte l'8 marzo 2019 e il 16 maggio 2019. La prima ha visto la partecipazione di Daniele Spisa, I Sacchi di Sabbia, Elisabetta Salvatori, Paolo Benvenuti, Cristina Picchi; alla seconda hanno partecipato Eleonora Manca, Marcantonio Lunardi, Cynthia Sah e Nicolas Bertoux, Riccardo Guarneri, Margherita Moscardini.

5. Il convegno si è svolto il 27 novembre 2020 ed è stato organizzato dal Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa. Ulteriori dettagli si possono reperire al

scelti come casi di studio: Marcantonio Lunardi⁶, Sandro Martini⁷ e Daniele Spisa⁸.

Come è possibile vedere in figura 1, che rappresenta la *homepage* del sito, le schede relative a questi artisti sono accessibili sia attraverso le voci della sezione artisti nel menu in alto a destra, sia attraverso i pulsanti posti al centro della pagina. La *homepage* contiene anche il logo *Documenti d'artista*, una breve presentazione e un *videospot* che presenta il progetto.

Cliccando su uno dei tre artisti si accede alla relativa scheda. Ciascuna scheda artista ha una struttura ricorrente con un'ampia testata che contiene nome, sottotitolo e altre informazioni testuali sull'artista e sullo sfondo ha un video che presenta un'anteprima del documentario. Subito sotto, sulla destra, sono presenti i pulsanti social, che permettono di condividere su *Facebook*, *Twitter* e via mail le schede artista. Nella sezione successiva si sviluppa su due colonne una breve biografia, affiancata da un ritratto e una citazione e un pulsante che permette di scaricare la biografia estesa in formato pdf. La parte che segue è dedicata al documentario sull'artista e ai materiali audiovisivi: cliccando sulla copertina del documentario è possibile aprire il *player* che permette la visualizzazione in *streaming* del video. Allo stesso modo è possibile visualizzare l'intervista e l'intervento al convegno, quando previsti. In fondo a questa sezione sono presenti le informazioni relative al *copyright*: data e ambito di pubblicazione della scheda e crediti relativi agli autori del materiale audiovisivo, ai curatori dei contenuti e ai responsabili scientifici.

Nella parte inferiore della pagina si ha accesso invece ai documenti relativi a ciascun artista, sempre suddivisi nelle cinque sezioni precedentemente menzionate: territorio, spazio, progetto, strumenti e tecniche e fonti e ispirazioni, accessibili anche attraverso un menu. All'inizio di ciascuna sezione è presente un'immagine di sfondo rappresentativa, un titolo, e un testo introduttivo.

link <https://www.cfs.unipi.it/2020/11/19/27-novembre-2020-convegno-documenti-d-artista-mappatura-digitale-dei-processi-creativi-fra-arti-visive-e-performative> [ultimo accesso 30 aprile 2021].

6. <http://www.marcantonio.eu> [ultimo accesso 30 aprile 2021].

7. <http://www.sandromartini.org> [ultimo accesso 30 aprile 2021].

8. <https://www.linkedin.com/in/daniele-spisa-28b4a427> [ultimo accesso 30 aprile 2021].

Nella visualizzazione su schermi ad alta risoluzione i documenti sono disposti su tre righe e caratterizzati da un'immagine, dal titolo e contrassegnati da un'icona che ne indica il tipo, che può essere immagine, galleria, video o *file*. Cliccando su un documento si apre una finestra a tutto schermo che permette di accedere alla risorsa stessa e ad ulteriori informazioni. Nel caso si tratti di un'immagine, nella finestra si apre l'immagine a tutto schermo, se si tratta di una galleria si apre una galleria di immagini collegate una all'altra e accomunate da una stessa didascalia, oppure un video nel caso di contenuto multimediale o infine si ha la possibilità di scaricare un documento pdf se la risorsa è di tipo *file*. Tutte le risorse sono accompagnate da una didascalia visibile anch'essa all'interno della finestra di dettaglio.

I contenuti delle schede sono strutturati in modo da poter essere consultati in maniera ottimale da parte del pubblico della rete, accedendo a colpo d'occhio a tutte le informazioni necessarie a riconoscere un documento: titolo, miniatura, tipo di risorsa.

Ampia importanza è stata data ai contenuti multimediali con l'obiettivo di valorizzarli e agevolare la fruizione da parte degli utenti: oltre all'inserimento dei documentari e dei materiali video già menzionati, a partire dall'analisi dei contenuti delle interviste, queste sono state suddivise in clip e per ciascuna clip è stato creato un documento che riproduce il frammento estratto, arricchito da una didascalia che ne esplicita il contenuto. Ad esempio, nella scheda di Sandro Martini la sezione territorio è popolata da clip video estratte dall'intervista realizzata a Milano il 25 ottobre 2019, in cui il pittore racconta le esperienze vissute nei luoghi in cui ha abitato, studiato e lavorato. Quanto descritto si può vedere in figura 2 che presenta la sezione territorio presente all'interno della scheda artista dedicata a Sandro Martini.

Dal punto di vista grafico, l'esigenza di creare un contenitore che desse massimo risalto ai contenuti e non distraesse l'utente durante la consultazione dei documenti ha portato alla creazione di una grafica essenziale, dominata da colori scuri e neutri, che si presta bene a far da sfondo ai contenuti multimediali. Il bianco è utilizzato come sfondo per la sezione biografica. L'unico colore acceso che compare nell'interfaccia è l'azzurro, utilizzato per evidenziare alcuni dettagli e per i pulsanti.

Il logo è un segno grafico in semi-trasparenza che racchiude le iniziali "D" e "A" e intende rappresentare la dinamicità e la multidisciplinarietà del proget-

to e il suo obiettivo primario di indagare il lavoro degli artisti non limitandosi allo studio delle opere, ma documentando l'intero processo creativo.

Infine anche il *layout* di pagina è ampio ed essenziale e progettato in modo da lasciare massima visibilità ai contenuti testuali e multimediali. La pagina si sviluppa in verticale per adattarsi alle diverse quantità di documenti possibili e per garantire massima compatibilità con ogni sorta di dispositivo.

La piattaforma web è stata realizzata con il *software open source WordPress*⁹. *WordPress* è uno strumento di pubblicazione di siti web che consente anche a utenti non esperti di codice l'aggiunta di nuovi contenuti e l'aggiornamento dei contenuti esistenti attraverso un'interfaccia di amministrazione di semplice utilizzo. Questa caratteristica ha permesso l'allestimento di uno spazio di lavoro collaborativo, con la creazione di una vera e propria redazione, costituita dai partecipanti al progetto, che hanno potuto caricare in autonomia i contenuti relativi agli artisti operando anche alcune scelte stilistiche.

Riguardo all'architettura dei contenuti, l'installazione base di *WordPress* mette a disposizione una struttura costituita da pagine e articoli memorizzati all'interno di un *database*, che contiene anche tutte le informazioni di stile e configurazione. Tale struttura di partenza può essere ampliata da sviluppatori web esperti di *WordPress* per permettere la realizzazione di funzionalità aggiuntive e di grafiche personalizzate attraverso l'estensione di elementi modulari come il tema e i plugin.

Nel caso della piattaforma *Documenti d'artista* è stato realizzato un tema completamente personalizzato che restituisse la veste grafica e i layout progettati nei *mockup*. In aggiunta ai tipi di dato standard "pagina" e "articolo", la struttura di base è stata estesa in modo da poter permettere l'aggiunta dei dati "artista" e "documento".

Sono stati aggiunti alcuni plugin, tra i quali si segnala: *AddToAny Share Button*, che permette l'aggiunta dei pulsanti di condivisione, *Media Library Folders*, che consente di organizzare i documenti caricati all'interno di cartelle ben strutturate e *Advanced Custom Fields* che consente l'aggiunta di metadati utilizzati all'interno delle schede artista e documento.

9. La versione di *WordPress* installata nel momento in cui si scrive è la 5.7.1. Il sito è installato in ambiente LAMP sul server del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa.

La figura 3 contiene una schermata dell'interfaccia di amministrazione di *WordPress* relativa alla pagina di inserimento di una scheda documento. Per ogni documento è necessario indicare a quale artista si riferisce e a quale sezione appartiene, è possibile poi caricare il file, inserire il titolo e i relativi metadati. Sulla sinistra della schermata è possibile vedere tutti i pannelli a cui gli utenti amministratori hanno accesso per l'aggiornamento e la gestione del sito web.

L'usabilità dell'interfaccia utente e l'estrema flessibilità nella personalizzazione dell'aspetto e delle funzionalità, rendono *WordPress* uno strumento molto diffuso sia per la realizzazione di semplici siti, sia come base per lo sviluppo di piattaforme più complesse.

I vantaggi portati dalla scelta di *WordPress* riguardano inoltre la semplicità di manutenzione e aggiornamento della piattaforma anche a lungo termine. La scelta di una soluzione *open source* ampiamente diffusa garantisce, inoltre, una certa facilità nel trovare personale competente per aggiornare il sito e sviluppare in tempi brevi nuove estensioni, anche dopo diversi anni dalla prima pubblicazione del progetto e senza bisogno di riscrivere il codice.

L'ampia diffusione di *WordPress* e il codice sorgente libero, messo a disposizione della comunità per il *download*, lo rendono tuttavia più vulnerabile e soggetto ad attacchi rispetto a soluzioni realizzate con sistemi proprietari e rendono necessario mantenere la piattaforma in costante aggiornamento prevedendo un utente amministratore che si occupi periodicamente di effettuare gli aggiornamenti segnalati. Gli aggiornamenti costanti garantiscono stabilità del codice e durata del sito e sono del resto un'operazione semplice da effettuarsi accedendo a una pagina di amministrazione posta all'interno dell'area riservata. Soltanto occasionalmente si rendono necessari interventi tecnici da parte di personale esperto come sviluppatori e sistemisti.

In questa parte finale dell'intervento si intende proporre alcuni spunti concernenti una possibile evoluzione del sito web che preveda innanzitutto l'incremento dei contenuti esistenti rispetto a quanto presentato sinora. Una pubblicazione online come la piattaforma *Documenti d'artista* porta con sé il vantaggio di poter incrementare i contenuti anche in fasi successive alla prima pubblicazione e si rivela fondamentale in questo frangente in cui l'emergenza sanitaria, tuttora in corso, ha investito il progetto ancora nel pieno di alcune campagne di raccolta e di ricognizione dei materiali, impedendo il

completamento di molte delle attività da svolgersi necessariamente in presenza e rallentando di conseguenza la produzione di contenuti dipendente da queste attività.

L'incremento auspicato non interessa solamente la quantità dei dati, ma riguarda anche la struttura degli stessi e il loro formato di rappresentazione. Durante la fase di progettazione, sono stati presi infatti in considerazione diversi scenari circa la quantità di documenti caricati per ciascun artista e le possibilità di restituzione di questi documenti all'interno delle schede artista e non solo. Questo ha portato allo sviluppo di un secondo formato di scheda estesa, attualmente disponibile sul sito sotto forma di prototipo, che si pone come alternativa alla scheda sintetica adottata al momento.

Le schede sintetiche sono progettate per ospitare un numero limitato di materiali, con idealmente un massimo di 15/20 documenti per sezione, per un totale di 100 documenti per artista.

Le schede estese prevedono invece che i documenti non siano inseriti all'interno delle schede artista suddivisi per sezione, ma che ciascuna sezione sia collegata alla scheda artista attraverso un pulsante che rimanda a una pagina dedicata in cui sono raccolti un numero potenzialmente illimitato di documenti appartenenti a una stessa sezione, offrendo all'utente funzionalità aggiuntive a livello di ordinamento, di paginazione, di filtro e di ricerca dei contenuti.

Schede sintetiche e schede estese possono coesistere all'interno della piattaforma andando incontro all'esigenza di inserire diverse quantità di contenuti all'interno delle diverse schede artista. Il passaggio da una scheda sintetica a una scheda estesa è inoltre molto semplice e il formato della scheda non va stabilito a priori, ma viene gestito attraverso un'opzione all'interno della scheda stessa che può essere selezionata in qualsiasi momento, non influenzando in nessun modo la modalità di caricamento dei documenti.

Un'ulteriore possibilità al momento soltanto ipotizzata è quella di oltrepassare la suddivisione a livello di artista e di tematica finora predisposta ed effettuare ricerche incrociate all'interno dei documenti. Attraverso una maschera di ricerca opportunamente strutturata sarebbe così possibile effettuare collegamenti tra risorse prescindendo da sezioni tematiche e artisti.

Infine, uno strumento utile per accedere all'informazione secondo il dato territoriale, potrebbe essere una mappa che operi a due livelli: un primo li-

vello che abbia anche uno scopo di promozione in cui registrare i luoghi dove gli artisti operano, come studi, botteghe, sedi di varia natura, e un secondo livello in cui registrare i luoghi menzionati all'interno dei documenti, che consentirebbe dunque di georeferenziare tutti quei documenti che contengono informazioni spaziali.

La piattaforma web e i possibili sviluppi sopra menzionati, realizzati nell'ambito del progetto *Documenti d'artista*, gettano le basi per uno strumento aperto e accessibile a tutti, che sia al contempo uno spazio di presentazione dell'artista e di documentazione del suo processo creativo, funzionale agli artisti per la condivisione della loro opera, agli studiosi come stimolo per sempre nuove ricerche e osservatorio di arte contemporanea per il pubblico della rete.

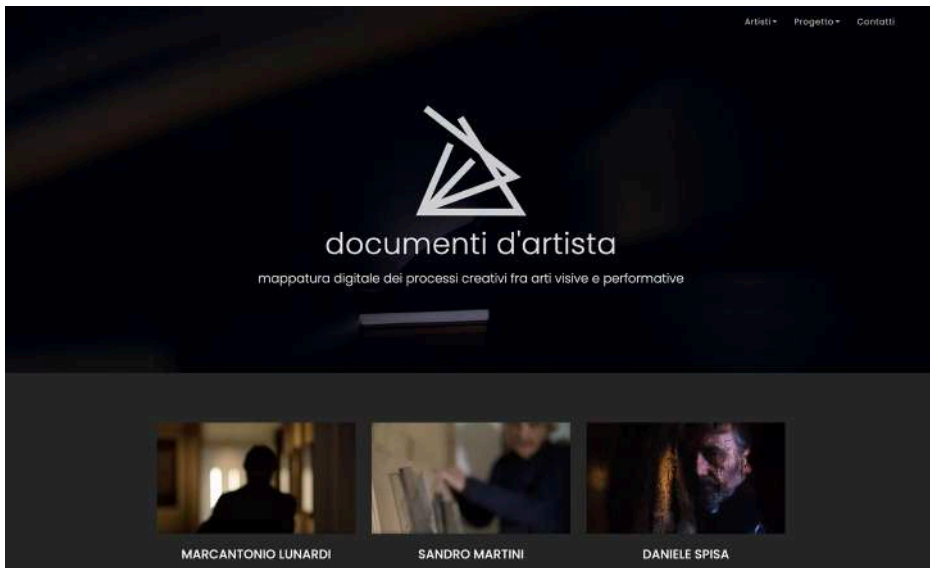


Fig. 1 - Homepage del sito *Documenti d'artista*.

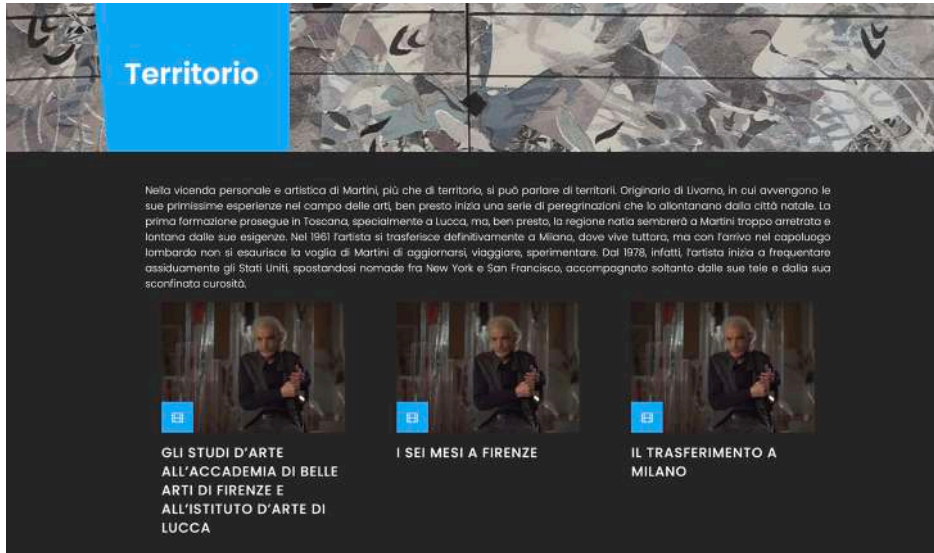


Fig. 2 - Sandro Martini e il suo territorio



Fig. 3 - Schermata di interfaccia di amministrazione WordPress.

Sulla natura del documentario sull'arte contemporanea. Note di lavoro e spunti teorici dal progetto *Documenti d'artista*

Gianluca Paoletti Barsotti

Compreso nel progetto *Documenti d'artista*, il programma di ricerca che mi è stato affidato guardava, in particolare, all'uso del mezzo video e individuava l'ambito di riferimento in un lavoro di "videodocumentazione sul campo". Sin dalle prime riunioni del gruppo di lavoro, però, il confronto e le riflessioni hanno riguardato, invece, la realizzazione di documentari: brevi ritratti di artisti, incentrati sul doppio binario del processo, delle tecniche e degli strumenti, da un lato, e dall'altro della relazione dell'artista col proprio spazio di lavoro; opere caratterizzate da un'autonomia, espressiva e stilistica, che le connotasse come serie e come progetto unitario. Ora, l'approccio del documentarista, qualunque sia l'ambito di indagine, segue intenzioni lontane dall'idea di una raccolta di "elementi di prova" e passa, invece, per un incontro (con persone o con una storia) e un coinvolgimento che è sempre anche emotivo, oltre che intellettuale. Era allora una conseguenza naturale che fosse proprio lo spazio tra "documentazione" e "documentario", termini apparentemente (e ambigualmente) vicini, a divenire il territorio della mia ricerca.

Sarà utile partire da una breve ricognizione sull'evoluzione del documentario sull'arte, concentrando lo sguardo in particolare sulle complesse relazioni tra la forma documentaria e l'universo dell'arte contemporanea, prima di arrivare a rendere conto delle scelte e degli esiti del lavoro. Bisognerà guardare, innanzitutto, ad una stagione precisa, quella che va dalla seconda metà degli anni Quaranta, con il rifiorire dell'industria cinematografica dopo la guerra, al definitivo imporsi della televisione sulla scena mediatica, con i suoi codici e i suoi linguaggi, verso la metà degli anni Sessanta: un momento di grande fioritura per il documentario sull'arte, che si caratterizza per una serie di esperienze condotte con attitudine fortemente sperimentale da registi, documentaristi e anche da alcuni importanti storici dell'arte. Già allora, però, il panorama del genere documentario era dominato da una forma cristallizzata, con la presen-

za di una *voice over*, assertiva, autoritaria, che le immagini erano chiamate solo a illustrare: qui troviamo le radici di quell'ipoteca testimoniale che, ancora oggi, grava sui prodotti a carattere documentario e ne fa un territorio dell'oggettività, della registrazione del vero, in contrapposizione a quella macchina dei sogni che è il cinema di finzione. Ad essere in gioco è dunque, innanzitutto, una questione definitoria, come scrive Marco Bertozzi:

Cosa sia il documentario resta quesito di rara pregnanza teorica. [...] Formule in perpetua migrazione, missioni impossibili, se non altro per una dannazione etimologica che lo collocherebbe nei paradisiaci lidi della cinetranquillità, dove nulla si frappone fra segno e referente. Immagini dinamiche quali granitiche espressioni di «realtà», proclami ideologici desiderosi di un «vero» documentario [...]¹.

Quella che ricostruisce nelle pagine del suo libro, però, è una storia osservata da un altro punto di vista, quello degli autori, e vista da lì assume contorni diversi. Storico del cinema e filmmaker (il dato non sarà irrilevante), Bertozzi riconosce i segni di una sempre più scoperta ricerca, da parte dei registi, di un cinema documentario in prima persona, in soggettiva, in cui la cura formale diviene strumento di riflessione e costruzione di senso: ne riconosce gli albori negli esordi di Antonioni, in Vancini e in Zurlini, passando per il cinema d'industria di Olmi e i poemi visivi di De Seta e arrivando poi a incontrare, tra gli altri, Andreassi, Piavoli e i cine-saggi pasoliniani. Poi, il silenzio; una lunga notte della forma documentaria, che sembra perdersi in una scabra e frettolosa prosa televisiva: l'intervista filmata, l'inchiesta, il *reportage*. A partire dall'ultima decade del secolo scorso Bertozzi vede, però, manifestarsi un'importante rinascita del genere; e nel lavoro degli autori che praticano oggi il cinema del reale riconosce, chiari, i segni di una ormai compiuta presa di coscienza:

Così, l'idea documentaria finisce per lambire un versante opposto a quello scientifico-osservativo normalmente riconosciute, erigendo l'esperienziale (la biografia intima, il racconto personale e/o relazionale) e l'estetico (il linguaggio, il metalinguaggio) a cardini di riflessioni profondamente cinematografiche. Un

1. M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 16.

luogo privilegiato per l'estetica: una riflessione non scritta, non detta, ma emergente dalla specificità audiovisiva di questo tipo di cinema².

Ecco, credo che anche il documentario sull'arte possa essere utilmente letto attraverso una lente critica come quella offerta da Bertozzi; e l'ambito con cui ci si dovrà confrontare sarà allora quello dei film processuali³, per usare la felice definizione proposta da Philippe Alain Michaud: questi film – gli episodi più noti sono sicuramente *Jackson Pollock 51* (1951) di Hans Namuth e *Le Mystère Picasso* di Henri-Georges Clouzot (1956) – rappresentano, infatti, il fenomeno più caratteristico della stagione postbellica nell'ambito del cinema che guarda all'arte contemporanea. Contributi critici recenti tendono ad identificare questi film per la scelta – frequente e molto marcata – di far coincidere la porzione di spazio inquadrata dall'obiettivo della macchina da presa, e fissata sulla pellicola, con la superficie del quadro; è quello che è stato definito il “dispositivo dello schermo-tela”⁴. Ma tutta quella stagione del documentario sull'arte, a ben vedere, sembra percorsa da una predilezione per la pittura e – di più – da una pulsione verso un'immersione totale nella pittura, che segna tanto le esperienze più libere e creative, quelle di Emmer e Resnais, quanto i rigorosi esperimenti di Longhi e Raghianti per una critica d'arte fatta col cinema.

Proprio la focalizzazione su quell'unico aspetto formale dei film processuali, per quanto più evidente di altri, rende possibile il generarsi di quello che chiamerei un “effetto scanner”, ovvero il rischio di riconoscere a questi film la sola intenzione di aver voluto registrare, come un calco, il momento della realizzazione delle opere d'arte. Potrebbe risultare criticamente più ricca e produttiva, a mio avviso, una lettura che, invece di focalizzarsi sulla figura dello schermo-tela, arrivasse a riconoscere al film nel suo insieme lo statuto di dispositivo, di congegno, di trappola per catturare la processualità, arrivando così a indagare – per questa via – le sue reali intenzioni comunicative: in questi film è possibile riconoscere, infatti, una cura per la messa in

2. *Ibidem*, pp. 19-20.

3. P.-A. Michaud, *Le film sur l'art a-t-il une existence?*, in Y. Chevrefils Desbiolles (a cura di) *Le film sur l'art et ses frontières*, Atti del convegno, Publications de l'Université de Provence – Institut de l'image, Aix-en-Provence, 1998, pp. 15-23.

4. P. Villa, *Gesti di creazione. L'artista all'opera nei film processuali*, in «Piano B», III, 2, 2018, pp. 40-60.

forma che è rivelatrice di un uso propriamente linguistico del mezzo cinematografico e di una intenzione che è innanzitutto spettacolare. Vogliono toccare il pubblico, non informarlo o educarlo. Usano i mezzi del cinema come strumenti scientifici, e per questo possono far pensare agli esperimenti cronofotografici di Étienne-Jules Marey e di Eadweard Muybridge, ma la sorta di pulsione scopica che percorre questi film non ha niente di filologico: è un cercare di vedere meglio e più in profondità che ingrandisce, dilata, distorce. Come quelle anche queste sono visioni nuove, sorprendenti, in cui labile è il confine tra l'oggettiva registrazione e l'esperienza estetica, e incerto appare il loro statuto di immagini.

In un recente saggio, che individua nell'attitudine a far coincidere la superficie dello schermo a quella della tela la forma propria del cinema processuale, Paolo Villa arriva a concludere:

[...] data questa pesante e ineludibile influenza della macchina cinematografica, può il film processuale essere una testimonianza fedele dell'atto creativo di un artista? Se l'apparato detta le proprie esigenze, che presumibilmente mutano le condizioni nelle quali l'artista di norma lavora, dobbiamo concludere che il film processuale, più che un'ingenua 'registrazione' (come spesso vorrebbe dare a credere), sia una più o meno calcolata 'messa in scena' dell'atto di creazione⁵.

Ma se questi film processuali cercano una forma di trasparenza del mezzo non è per ingannare la critica d'arte: vogliono, anzi, intervenire consapevolmente con un atto interpretativo e sviluppando un discorso di tipo spettacolare. Semmai si dovrà considerare come, in quel momento, il modello di riferimento di un fare cinema con intenzioni spettacolari sia ancora rappresentato dal cinema narrativo classico – un cinema, appunto, della trasparenza –, mentre un cinema dello sguardo e gli studi sull'enunciazione nel film sono ancora di là da venire.

Non mi soffermerò sui film più celebri. Mi voglio soffermare, invece, su un altro film processuale, meno noto e di qualche anno posteriore: *The reality of Karel Appel* (1961), di Jan Vrijman. Il gesto pittorico di Appel – carico, violento e materico – viene osservato da Vrijman da una molteplicità di angolazioni, uscendo dal punto di vista unico dello schermo-tela: in alcuni

5. *Ibidem*.

passaggi il regista rinuncia, quasi o del tutto, alla visibilità della tela per restituirci piuttosto la fatica, lo sforzo fisico, il furore dei gesti di Appel. Diventano così significative inquadrature in cui la cinepresa è posta quasi di lato al dipinto o in cui ad essere ripreso è il lato posteriore; per mostrarci, negandoci la visione dell'opera, i violenti fremiti della tela. Vrijman compie delle scelte che sono funzionali alla sua lettura dell'arte di Appel, semplicemente. Ecco che, uscendo dall'identificazione del film processuale con la figura dello schermo-tela per riconoscere ai film processuali nella loro totalità, invece, lo statuto di macchine per catturare il processo artistico – ogni inquadratura e ogni stacco di montaggio, in realtà, richiedono delle scelte –, ad essere messa in discussione sarà la stessa illusione (peraltro delusa) di poter leggere questi film come un calco del reale.

Anche il film di Vrijman, però, ha a che fare, a suo modo e quasi paradossalmente, con la figura dello schermo-tela, perché anche qui si nasconde l'ennesima, ingegnosa "trappola" inventata per catturare nella sua essenza la creazione artistica. Vedendo il film per la prima volta, infatti, mi avevano insospettito alcune immagini in cui l'artista viene mostrato, frontalmente e con piani ravvicinati, in atto di gettare il colore sulla tela; si poteva, certo, immaginare che fosse nient'altro che una messa in scena, appositamente girata: la soluzione è venuta, infine, dall'incontro con alcune fotografie, scattate nel giugno 2014 al *Cobra Museum* di Amstelveen (Olanda), sul restauro di un dipinto di Appel⁶, che aveva una strana particolarità: c'era un secondo telaio, al centro dell'opera, a delimitare uno spazio vuoto. In occasione delle riprese per il documentario Vrijman aveva dunque chiesto all'artista di realizzare un secondo quadro, oltre a quello di cui ci viene mostrata la genesi, un quadro-trappola per catturare la fatica fisica, il corpo a corpo, la violenza. Per arrivare al suo scopo, il regista non solo ci nasconde la vista di questo dipinto ma arriva a determinarne la stessa, particolarissima forma. Siamo al caso estremo di una figura di sovrapposizione tra due superfici, la pellicola (o la lente dell'obiettivo) e la tela, che è però – di fatto – una negazione dello schermo-tela: qui ad essere in gioco è invece un punto di vista, che si dichiara.

6. Link: <https://esterschreuder.wordpress.com/2014/06/12/by-an-act-he-appeared-in-the-daylight-to-show-his-beauty/> [ultimo accesso 18 maggio 2021].

Il film ha un prologo che, in questa prospettiva, risulta illuminante: una strada parigina, il traffico e una piccola folla radunata intorno a un mangiafuoco, mentre la voce di un imbonitore grida che lo spettacolo va a cominciare. Sullo sfondo della scena, oltre la strada, due operai escono da un negozio per caricare della merce su un carretto; l'insegna recita: "Droguerie couleurs de Montparnasse". Una seconda inquadratura ci mostra, con un piano ravvicinato, l'esterno del negozio, mentre più lontana la voce continua a gridare: caricano alcune grandi tele e latte di colori. Poi il carretto, allontanandosi nel traffico, arriverà a fermarsi davanti ad una porta. Uno degli operai bussa; e chiama: "Monsieur Appel! Monsieur Appel! Monsieur Karel Appel!". Fine del prologo, titoli di testa: lo spettacolo può cominciare. Questo prologo ha, evidentemente, una chiara valenza metadiscorsiva: è il film stesso a parlarci della sua natura. Vrijman, nella maniera più esplicita e con il linguaggio del cinema, ci avvisa, ancora sulla soglia del film, dell'artificialità e dell'intenzione spettacolare che lo guida; e compie, in questo modo, un gesto che anticipa la via di una aperta riflessività.

Il film di Vrijman appare emblematico, specie se osservato nello specifico contesto dei primi anni Sessanta: vi si manifestano, ad esempio, chiari i segnali di un'uscita dalla linea propriamente processuale, verso una forma più articolata, verso il ritratto d'artista. E, d'altra parte, profondi sono i cambiamenti in atto, in quel momento, sulla scena artistica; è in atto una rivoluzione che ha le sue radici in un gesto che risale ad alcuni decenni prima, la trasmutazione di un oggetto d'uso quotidiano in opera d'arte, per effetto di un'idea:

Nel 1913 ho avuto la felice idea di fissare una ruota di bicicletta su uno sgabello da cucina e di guardarla girare [...]. C'è un punto che voglio stabilire molto chiaramente ed è che la scelta di questi 'readymades' non mi fu mai dettata da qualche diletto estetico. Questa scelta era fondata su una reazione di indifferenza 'visiva', unita al tempo stesso a un'assenza totale di buono o cattivo gusto... di fatto un'anestesia totale⁷.

7. Marcel Duchamp, *A proposito dei "Readymades"*, in E. Grazioli (a cura di), *Marcel Duchamp*, in «Riga», 5, Milano, Marcos Y Marcos, 1993, p. 29.

Queste parole Duchamp le avrebbe pronunciate, con sguardo retrospettivo, proprio nello stesso anno in cui Vrijman gira il film su Appel: quello del *readymade* era stato un atto fondativo, che, passando per una radicale messa in discussione di tutti i canoni tradizionali – rifiuto del piacere estetico e di ogni valenza emozionale, della prospettiva rinascimentale, del naturalismo, della mimesi, della forma – avrebbe trovato pieno compimento, negli anni Sessanta, nell'arte concettuale e in una fitta trama di movimenti artistici e tendenze che venivano a mettere in discussione l'opera d'arte in quanto oggetto: l'*happening* e la *performance*, la *body art*, la *land art*. Questi nuovi percorsi dell'arte, cercando una valorizzazione del processo in luogo dell'opera, diedero vita a pratiche effimere; da qui scaturiva anche la necessità di registrazioni che ne preservassero l'esistenza. Grazie all'uso del 16 mm prima e poi alla comparsa dei primi sistemi di registrazione video portatile questa esigenza del mondo dell'arte si tradusse in un profluvio di documentazioni: dal mio punto di vista, fatico però a vedere una linea di continuità tra questa produzione e i film processuali. Dove invece sembra riemergere, come un fiume carsico, un legame con quelle ormai lontane esperienze del dopoguerra è in una nuova scena del cinema documentario legato all'arte che si manifesta a partire dai primi anni Novanta del secolo scorso. La critica d'arte e curatrice francese Léa Bismuth riconosce nella produzione di due autori francesi, Alain Fleischer e Jérôme de Missolz, e del tedesco Heinz Peter Schwerfel dei casi paradigmatici. Questa la sua lettura critica del *corpus* costituito dai film dei tre registi:

Un film sull'arte è una «macchina per pensare: una restituzione sintetica, all'interno di una durata stabilita, di una esperienza di conoscenze complesse, che l'autore restituisce attraverso il proprio linguaggio. Macchina per pensare anche per lo spettatore»: il film sull'arte è dunque uno strumento [...] per interrogarsi, attraverso il cinema, sul divenire artistico delle forme. È in questo senso che la definizione «film sull'arte» è importante, nell'essere non troppo lontana da quella di «film d'arte»⁸.

8. L. Bismuth, *Défense d'un geste de cinéma: Alain Fleischer, Jérôme de Missolz, Heinz Peter Schwerfel*, in *L'art en images, images de l'artiste*, «Art Press 2», 24, février-mars-avril 2012, pp. 73-80 [trad. mia].

A ben vedere, queste affermazioni non sono lontane da quelle usate negli anni Cinquanta da André Bazin in difesa di *Le Mystère Picasso*⁹, nella rivendicazione per il film di uno *status* di opera sull'opera così come nell'intuizione di un valore del film da ricercarsi nella capacità di mettere in moto meccanismi di conoscenza complessi.

Procedendo ancora per *exempla*, voglio guardare proprio a un film di uno dei registi citati da Bismuth: *À la recherche de Christian B.* (1990), di Alain Fleischer. L'indizio chiave è costituito dall'uso che qui viene fatto della parola. La presenza di una *voice over*, che sembrerebbe rimandare a un impianto da documentario classico, ne smonta – in realtà – i meccanismi dall'interno: una voce in prima persona che per accumulo di tracce e indizi viene ricostruendo un'incerta biografia dell'artista; non neutra ma partecipe, non portatrice di un vero sapere ma dubbiosa, incerta. L'intero documentario si sviluppa come una *quête* e le stesse immagini che lo compongono, non solo nel loro contenuto – vediamo Boltanski muoversi in giardini pubblici, luna-park, mercatini delle pulci – ma anche nel loro aspetto, entrano nel gioco finzionale: girate in super-8, camera a mano, queste immagini che sembrano prese da vecchi film di famiglia rivelano, ad uno sguardo più attento, cura compositiva e studio nell'ambientazione. In questo modo il film di Fleischer arriva ad offrirci con la sua stessa forma, oltre che con il suo contenuto, i temi cari a Boltanski: l'identità dell'artista tende a perdersi in quella folla anonima di volti e frammenti di vita (fotografie, vestiti, oggetti) di cui si compongono le sue installazioni. In fondo, *À la recherche de Christian B.* potrebbe allora essere visto, per quanto lontani possano sembrare gli ambiti, come un interessante esempio di critofilm sull'arte contemporanea. Allo stesso tempo e per altro verso, questo film mi appare, però, come una sorta di manifesto della specifica relazione che la forma documentaria viene oggi a intessere con le nuove estetiche e le nuove pratiche dell'arte: la raffinata ricerca formale che diviene costruzione di senso, la soggettività dichiarata e l'aperta autoriflessività, da un lato; dall'altro la necessità di trovare nuove forme di dialogo con esperienze in cui ogni materiale, ogni tecnica, ogni contesto possono assumere dignità d'arte e in cui l'opera diviene una sorta

9. A. Bazin, *Un film bergsonien: Le Mystère Picasso*, in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Parigi, Éditions du Cerf, 1958; trad. it.: "Un film bergsoniano: «Le Mystère Picasso»", in André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1986.

di idolo per l'intangibile che le sta intorno: l'idea, il progetto e il processo, la dimensione sociale e quella relazionale. Seguiamo ancora le riflessioni di Léa Bismuth:

Il film sull'arte è un genere cinematografico a pieno titolo. Spesso focalizzati su artisti viventi, i film qui menzionati interrogano la nozione di ritratto, che attuino un'incursione nello studio dell'artista o che cerchino la fuga verso una potenziale creazione finzionale. I tre cineasti scelti, benché i loro percorsi siano distinti, hanno in comune un modo di porsi che consiste nell'essere «in amicizia» con gli artisti che filmano: entrano in un dialogo creativo con loro. Il cinema può essere uno strumento esemplare di rivelazione dell'opera d'arte...¹⁰.

Certo, questi documentari – mostrando l'artista al lavoro, lo studio, gli strumenti e i gesti – sono anche dei contenitori di informazioni ma, per chi vada in cerca di prove tra le immagini di questi film, occorrerebbe accettare lo scotto di dover verificare notizie e fonti sulla stessa genesi del documentario, sulle condizioni in cui si è realizzato, sulla specifica relazione che si è venuta a creare tra regista e artista.

È dunque sulla dialettica tra “documentario” e “documentazione” che mi sono proposto di indagare, con il mio contributo al progetto “Documenti d'artista”. E, quando dalle riunioni preliminari si è arrivati a girare¹¹, il rapporto di forze è risultato ancor più sbilanciato, dal momento che è stato possibile organizzare delle sessioni di ripresa molto puntuali, limitate nel tempo: tutte le riprese, in ciascuno dei casi-studio sviluppati, sono state realizzate in un arco di non più di due giornate complessive. Non potendo fare sopralluoghi né costruire un rapporto di vera conoscenza reciproca con l'artista, l'intenzione di arrivare comunque ad offrire una lettura personale si è tradotta nella scelta di dare credito ad alcune intuizioni nate dall'incontro con gli artisti, i luoghi e le opere.

10. L. Bismuth, *Défense d'un geste de cinéma...*, cit. [trad. mia].

11. Per le riprese ho potuto giovarmi del fondamentale contributo del personale dei Laboratori Multimediale (Nicola Trabucco) e Fotografico (Simona Bellandi, Elda Chericoni) del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa. Segnalo, inoltre, che le interviste sono state curate dai docenti e dai borsisti coinvolti nel progetto. Le musiche originali, infine, sono di Giuseppe Cassaro.

Così è successo, ad esempio, lavorando sullo scenografo e pittore Daniele Spisa¹². Nel momento in cui aveva deciso di fermarsi, dopo decenni trascorsi nelle viscere di infiniti teatri, Spisa aveva scelto di vivere in una casa, in cima a un colle delle campagne fiorentine, che è poi divenuta anche una falegnameria, un archivio, uno studio d'artista e una sorta di museo. La casa accoglie con una sala ampia e prospettica, riccamente decorata, dalle cui porte si scompare in un labirinto piranesiano, in una vertigine di mondi in miniatura e di presenze, che si affacciano come fantasmi dalla penombra: ecco, nel fondo di questa *wunderkammer* mi sono sorpreso a dedicare un tempo teoricamente eccessivo alle riprese di una sorta di riproduzione tridimensionale di un dipinto di Edward Hopper, *La stanza d'albergo*. Mentre la piccola porta si apriva, una lampadina si accendeva e andava a illuminare la figura della donna seduta sul letto: quello strano diorama, che non aveva né piena dignità di opera d'arte né valore di bozzetto preparatorio per un allestimento, sarebbe poi diventato, in montaggio, la raffigurazione più nitida di uno scarto tra un dentro e un fuori, tra le apparenze della realtà e il vissuto interiore e, in fondo, un emblema del senso che ha per Spisa lo spazio vuoto e avvolto dall'ombra del palcoscenico: il luogo dove va in scena il teatro della vita.

Incontrando Marcantonio Lunardi¹³, videoartista, dopo le prime riprese su uno dei set del video *Sanctuary*, in cui alcuni vecchi artigiani appaiono immobili, raggelati in un parallelepipedo di luce, mi sono trovato a dover realizzare l'intervista non nel suo studio ma all'interno di un museo che ospitava una sua mostra. Grazie a questa contingenza, non cercata e non prevista, il documentario ha potuto prendere le fattezze di una *mise en abyme*: un racconto visivo costruito su una rarefazione di accadimenti, sull'uso di una luce fredda e suoni aspri, intessendo il montaggio di impercettibili elementi di tensione, e l'artista che diviene oggetto di uno sguardo, posto al centro, osservato come se fosse l'opera egli stesso.

Nel caso del documentario su Sandro Martini¹⁴, quello in cui è stato possibile curare maggiormente la componente puramente processuale, infine,

12. Link: https://documentidartista.cfs.unipi.it/da_artista/daniele-spisa/ [ultimo accesso 18 maggio 2021].

13. Link: https://documentidartista.cfs.unipi.it/da_artista/marcantonio-lunardi/ [ultimo accesso 18 maggio 2021].

14. Link: https://documentidartista.cfs.unipi.it/da_artista/sandro-martini/ [ultimo accesso 18 maggio 2021].

una serie di impressioni ha preso forma nella scelta di riprendere l'artista mentre dipinge ricorrendo, principalmente, ad un punto di vista ravvicinato, dal basso e quasi in controluce: più che la chiarezza espositiva, salvaguardata dalla presenza di altre camere che riprendevano la scena in campo largo o larghissimo, questa scelta mi offriva una cura e un'attenzione per aspetti che sarei poi venuto focalizzando durante il montaggio, fino a racchiuderli nel titolo *Concettuale, alchemico, calligrafo*.

Credo che questo documentario possa essere rappresentativo, d'altra parte, anche delle scelte che hanno guidato il lavoro in fase di montaggio. Le prime conversazioni con Martini e il suo stesso studio, mi avevano offerto la suggestione di un'analogia tra la sua pratica artistica e l'alchimia: mi si presentava quasi come una scienza dello spirito la sua necessità di passare attraverso una lunga fase di ricerca per arrivare a dipingere in pochi giorni, e secondo un pensiero e una forma preordinati, interi cicli di tele, poi montate nelle effimere e complesse architetture di installazioni *site specific* a carattere temporaneo. C'era, inoltre, la grande cura per i materiali (la tela, i pigmenti) e c'erano il calore e i cambiamenti di stato. E alla fine Martini, durante l'intervista, ha fatto lui stesso un richiamo all'alchimia. Ho scelto però di non utilizzare quel passaggio: non mi sarebbe stato comunque possibile restituire il processo di creazione artistica in maniera compiuta, visto che le riprese riguardavano solo un momento della fase conclusiva del progetto, e ho cercato allora di fare dell'intero documentario una metafora di questa chiave di lettura, strutturando il montaggio a imitazione di quel percorso di perfezionamento e purificazione che è il processo alchemico, con la faticosa ascesa dalla *nigredo*, l'opera al nero, alla *rubedo*, cui segue un nuovo piombare nell'oscurità iniziale: ho scelto di dare alla prima parte del montaggio tempi dilatati e un'attitudine quasi contemplativa e far seguire, verso la fine, una sequenza in cui al montaggio a stacco si sostituisce l'uso insistito di lunghe dissolvenze incrociate, grazie alle quali la stessa figura dell'artista viene a fondersi nelle sue opere, nei colori. Nel finale poi, oltre un culmine di compiutezza, si torna alla condizione iniziale, alla dimensione ravvicinata, rarefatta e rallentata dei gesti con cui l'artista lascia cadere sulla tela il colore, fumante, e questo scompare nella sua trama; con le forme, intanto, che prendono vita.

Queste – in breve – le vie che ho scelto di percorrere nella realizzazione dei documentari, cercando di sperimentare non solo sulla base del perime-

tro e dei criteri d'indagine scelti, oltre che delle concrete condizioni di lavoro, ma anche in un dialettico e problematico confronto, sul piano teorico, con le visioni strumentali che del documentario sull'arte di solito vengono veicolate e che si possono riassumere come una funzione di verbalizzazione del fatto artistico, utile al mondo dell'arte (istituzioni, artisti, pubblico), e una funzione di attestazione, utile alla critica d'arte.

Nel caso degli interventi che confinano il ruolo e la capacità comunicativa del documentario sull'arte nell'ambito della sua funzione testimoniale, in particolare, colpisce il vedere emergere, al di sotto dei dubbi sulla stessa capacità di queste opere di svolgere correttamente il loro compito (per il condizionamento imposto dal mezzo tecnico), una forma di diffidenza – che è di un ordine, in fondo, psicologico (ma rimanda, in realtà, a questioni di legittimazione culturale) – verso la presenza stessa di un regista, alle prese con la figura dell'artista. Scrive, ad esempio, Villa:

È però necessario ricordare che nel filmare l'atto di creazione siamo sempre posti di fronte a un 'doppio' atto di creazione: quello dell'artista e quello del regista. [...] È subito evidente la natura profondamente diversa di queste due tipologie di gesti [...]. Il gesto del regista non può che essere un gesto irrisolto, [...] in relazione problematica e in perpetua tensione con il gesto dell'artista; sempre mosso, in ultima istanza, da un desiderio di emulazione destinato a rimanere frustrato.¹⁵

Trovo che la natura profondamente diversa su cui occorrerebbe riflettere sia piuttosto quella che si lascia riconoscere nei percorsi evolutivi, per certi versi opposti, che hanno riguardato l'arte contemporanea e il cinema documentario. Da un lato, un linguaggio che attraverso il secolo scorso ha smesso di voler coinvolgere i sensi e le emozioni del pubblico per farsi razionale, logocentrico e verbocentrico – l'opera d'arte, messa a servizio dell'idea e non più autonomamente comunicativa, ha bisogno di essere corredata da un apparato che finisce per essere parte, a sua volta, del fatto artistico –, e che ha rifiutato la forma compiuta, la bellezza e il piacere estetico quali parametri di valore. La forma documentaria, dall'altro lato, è passata, in quello stesso arco di tempo, attraverso un faticoso percorso di emancipazione, per arrivare a strappare i lacci di un ruolo (di)mostrativo e trovare, invece, nella

15. P. Villa, *Gesti di creazione...*, cit.

ricerca formale, nel rifiuto della centralità della parola e nel coinvolgimento emotivo la propria cifra comunicativa. Una materia fredda, dunque, l'arte che da Duchamp in poi si è fondata sull'idea, che nel comune sentire si vuole ancora calda, e una materia calda che si continua ostinatamente a voler percepire fredda: se, come sostiene Bismuth, il documentario può essere un prezioso strumento per comprendere l'arte contemporanea, credo sia proprio grazie a questa sotterranea dialettica che finisce per fare della forma documentaria – su un piano, quasi, psicanalitico – un ritorno del rimosso, per l'arte contemporanea; e in questo modo potrebbe, più utilmente, essere “usato”: come reagente chimico, come strumento per riflettere sui percorsi attuali e i futuri possibili.

Certamente anche un documentario sull'arte, come tutte le immagini dal “vero”, dai Lumière in poi, è destinato ad acquisire, nel tempo, un valore testimoniale – è l'azione del tempo, appunto – e potrà accadere che ne venga messa in discussione la sincerità. Come per un documentario Luce degli anni Trenta, per esempio, diventerà allora importante capire con quali intenzioni e modalità comunicative sia stato realizzato, piuttosto che esigerne la neutralità.

Certo è che per chi lo vive in prima persona, anche quando si confronti con il tema della creazione artistica, con il riprendere l'artista al lavoro e nel suo quotidiano, la casa e lo studio, i silenzi e le parole (non solo per quello che dicono), il linguaggio documentario è pratica altra da una poliziesca catalogazione di informazioni, tracce e testimonianze. Visto dalla prospettiva del documentarista, ad esempio, l'atto di catturare frammenti di realtà può, in certe occasioni, trasformarsi in una sorta di percorso meditativo e l'incontro con una immagine esatta, densa, significativa, in un flusso di accadimenti e di stimoli sensoriali passare, ben al di là di un fatto meccanico, attraverso un percorso di avvicinamento all'essenza delle cose; qualcosa di simile alla scrittura di un *haiku*.

Certamente assistere ad un processo di creazione, al mutare e prendere forma di qualcosa può suscitare processi autoriflessivi e di rispecchiamento. Nella mia personale esperienza, però, a insegnarmi questa disciplina del cogliere il reale, più di tutti, non è stato un incontro con un artista: è stato invece quello con un vecchio artigiano, dalle cui mani, e ancora usando strumenti e tecniche antichissimi, vedevo nascere poveri utensili. Ho vissuto i primi tentativi di riprenderlo con un senso di grande frustrazione: nel risul-

tato delle immagini e dei suoni che avevo “registrato” non c’era quello che avevo sentito quando ero lì, con lui; e ci è voluto tempo e pazienza, e una capacità che ho dovuto sviluppare, per non forzare le situazioni ma sentire, “fiutare” ed accogliere i momenti improvvisi di felicità, lasciando scivolare via gli altri. A quell’uomo che ho incontrato nel 2014 e da cui tante volte sono poi tornato, con i miei marchingegni per catturare il reale, volevo dedicare un documentario: nei mesi scorsi, mentre quel progetto (autoprodotta) ancora non riusciva a trovare compimento, uno strano caso ha voluto che proprio il progetto di ricerca *Documenti d’artista* mi riportasse lì, con un altro ruolo, perché uno degli artisti indagati, Marcantonio Lunardi, lo aveva scelto come uno dei protagonisti di *Sanctuary*, il suo nuovo video. Questa occasione inattesa ha, evidentemente, creato una sorta di cortocircuito nel mio lavoro, nei miei pensieri, dando vita a un gioco infinito di riflessioni.

Riflessioni, rispecchiamenti, gesti irrisolti: rappresentare il reale significa raccogliere pazientemente e lavorare una materia impalpabile, volatile, eterea; un pulviscolo talmente sottile e trasparente che, se non riesci a trovare la giusta angolazione, non si lascia neanche vedere.



Fig. 1 - Frame dal documentario *Concettuale, alchemico, calligrafo*: Sandro Martini (2020).



Fig. 2 - Frame dal documentario *La vita segreta dei volti e delle cose*: Daniele Spisa (2020).

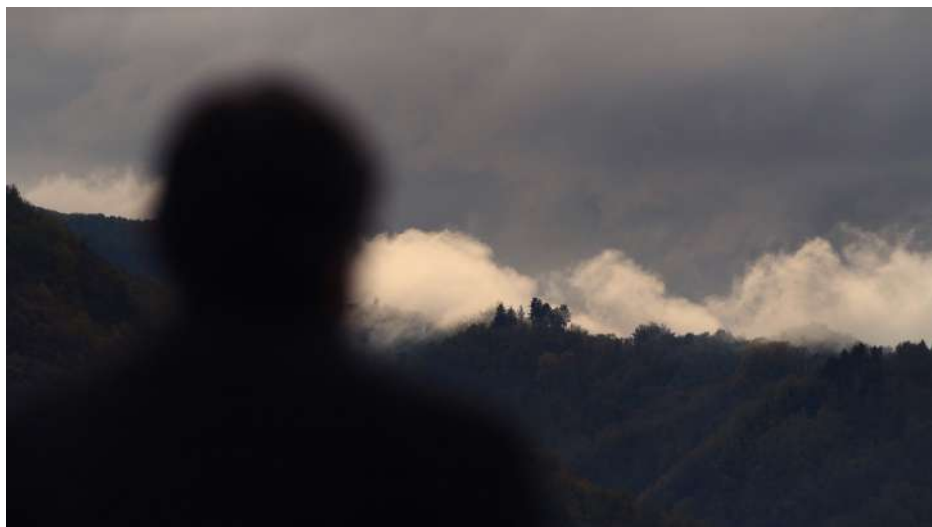


Fig. 3 - Frame dal documentario *Dal contesto sociale al tempo sospeso*: Marcantonio Lunardi (2020).

Le stanze del tempo. Il territorio come santuario nell'opera di Marcantonio Lunardi

Marzia Maestri

1. Premessa

Di cosa parliamo quando parliamo di spazio ancora non è chiaro. Senza dubbio ci riferiamo a un luogo fisico, ma sarebbe facile e ingannevole credere che tutto si risolva così, con una porzione da occupare, con un vuoto da riempire. Lo spazio è qualcosa che cambia, si evolve, assume le forme che servono a contenere un tempo sempre più compresso, questo nostro attuale che scorre.

È sempre stato difficile descrivere o spiegare un periodo storico nel momento in cui esso appare, dal luogo in cui lo stiamo vivendo. C'è quasi un'impossibilità contingente nel farlo, come disse metaforicamente il fisico Albert Einstein con una celebre battuta: «di ciò che è importante nella propria esistenza non ci si rende quasi conto [...] che ne sa un pesce dell'acqua in cui nuota per tutta la vita?».

2. Contesto critico-storiografico

Secondo una sintetica analisi storiografica, possiamo senz'altro sostenere che, dopo la loro separazione, tempo e spazio hanno assunto un andamento elicoidale con rari nodi d'intersezione¹. Il tempo si è snaturato e l'atrofia dello spazio ci spinge a isolarne una porzione, un pezzo dove sia possibile ciò che in passato era un semplice accadere delle cose e un naturale procedere delle vite.

In questo senso il lavoro *Sanctuary*² (progetto sviluppato con OXO Gallery, 2019), dell'artista visivo Marcantonio Lunardi (Lucca 1968) si inserisce dentro a una possibile riflessione sul senso dello spazio come unico referente di senso

1. La separazione di tempo e spazio si fa comunemente risalire al XVIII secolo con la storiografia moderna, dopo un intenso percorso di separazione dei saperi, cominciato in termini filosofici col dualismo di Cartesio.

2. <https://vimeo.com/326456568> [ultimo accesso 25 aprile 2021].

e, in questo caso, di produzione estetica formalmente riferita all'unità stilistica della stanza.

Si parla qui di "stanza" in termini assoluti. Cioè una gabbia di fili metallici illuminati (come nell'opera suddetta), la "stanza" appunto, all'interno della quale l'artista inserisce vari artigiani toscani, privilegiando la loro presenza in stasi, vale a dire come "frizzati" nel contesto artistico della messa in scena. Questa "stanza" – si diceva – è il contenitore linguistico, formale alla stregua della stanza quale elemento prosodico della tradizione poetica italiana. Si pensi qui alle famose "stanze" del letterato umanista Angelo Poliziano, scritte in rima in otto versi per la celebrazione di una giostra vinta nel 1475 da Giuliano de' Medici. Come quelle stanze in ottonario della poesia umanistica erano il contenitore stilistico dell'intera opera, anche le "stanze" illuminate di Lunardi sono l'unità significativa del suo lavoro sugli artigiani e su un pezzo di storia economica e sociale toscana e non solo, che trasforma gli antichi mestieri in attività che vanno scomparendo nel corso del tempo. È quindi un lavoro che non riguarda la «verde etade»³, cioè la gioventù in cui solitamente la luce emana dentro e fuori il soggetto di una qualsiasi opera, ma uno sprofondamento nel declino e nella dissolvenza dei mestieri che proprio nell'epoca umanistico-rinascimentale dei Medici e del Poliziano avevano trovato la loro nascita e la loro espansione.

Lunardi racconta un offuscamento di tali attività, con la sensibilità dell'artista toscano che più naturalmente sente e vive il legame con le arti e i mestieri, senza però giovarsene risolutamente e in maniera fine a sé stessa. Anzi, egli trasporta fuori dal contesto socio-politico quel tal mestiere – ce-staio (Fig. 1), fabbro (Fig. 2), scalpellino (Fig. 3), tessitrice: questi i mestieri affrontati nei quattro "quadri" dell'opera *Sanctuary* – inserendolo in una stanza i cui contorni illuminati sono nient'altro che l'impossibilità di quello che andiamo a definire artigiano-mestiere di dare luce per conto proprio, per conto della sua forza che al giorno d'oggi non è più tale, e nient'altro che l'impossibilità della società esterna di vedere in luce, cioè come protagonista dello spazio socio-economico attivo, lo stesso artigiano-mestiere posto alla ribalta dall'artista.

3. Cfr. A. Poliziano, *Stanze*, Libro Primo, nr. 8, Milano, Rizzoli Editore, 1976.

3. Sanctuary

Il percorso culturale di Lunardi in genere vorrebbe portare con sé uno sguardo sociopolitico. La sua formazione da documentarista si riflette anche in opere che sono più decisamente virate verso il piano artistico, come *Sanctuary*. Nonostante ciò Lunardi, in questa sua opera, prova a spingersi, se non a una sorta di denuncia vera e propria, verso una critica sociale diretta di tutto ciò che relega l'artigiano a una marginalità sempre più schiacciante. Ma *Sanctuary* è prima di tutto e dall'alto del suo estremo impatto plastico un lavoro estetizzante di una realtà (quella dei mestieri artigianali) che non è più ciò che era stata fino agli anni Sessanta del Novecento. I mezzi di produzione industriali, la globalizzazione, le nuove tecnologie, la flessibilità dell'occupazione⁴ hanno ormai generato una condizione sociale che ha espulso dal mondo del lavoro e dal mercato le arti e i mestieri degli artigiani. Essi resistono in maniera evidente quasi esclusivamente laddove le istituzioni locali, attraverso programmi di finanziamento europeo, attivano percorsi di rivitalizzazione o creazione *ex-novo* di spazi artigianali⁵.

Per Lunardi però questo meccanismo di tutela del lavoro artigianale è soltanto una specie di sua musealizzazione⁶. Ecco allora che di contro, per protesta, egli passa al tentativo di una sacralizzazione del lavoro, mettendo in scena un'attenzione al gesto di quell'uomo (l'artigiano-mestiere dell'opera) che porta con sé tutti i gesti di tutti gli artigiani che, prima del soggetto che vediamo nei quattro quadri in video di *Sanctuary*, hanno compiuto quell'azione unica, irripetibile e irriproducibile. Che l'attribuzione di questa solennità del gesto sia dovuta al passato dell'artista come operaio in catena di montaggio prima e artigiano del gesso e del restauro poi, o da una spiccata sensibilità personale per l'artigianato non è fondamentale, ciò che invece risulta nodale è questa necessità dell'artista di definire con accuratezza l'importanza di questi tipi di lavoro che tengono insieme nell'artigiano

4. Cfr. D. Harvey, *The condition of postmodernity*, Oxford, Basil Blackwell, 1990; trad. it. cap. 9, *Dal fordismo all'accumulazione flessibile*, in *La crisi della modernità*, Milano, il Saggiatore, 2015.

5. Come per esempio ha fatto il Comune di Firenze (insieme a CNA e Confartigianato) con fondi dell'UE per Officina Creativa al Conventino, dove sono stati dati spazi di lavoro a vari artigiani: <https://www.officinacreativafirenze.it/senza-categoria/crafting-europeo-un-progetto-europeo-per-lartigianato-artistico-e-tradizionale/>

6. Cfr. <https://www.lagazzettadiviareggio.it/cultura/2019/10/riconoscimento-per-sanctuary-di-marcantonio-lunardi/> [ultimo accesso 25 aprile 2021].

esperienza, competenza, manualità, attitudine artistica, identità culturale e territoriale. È attraverso queste qualità che si compie ogni volta (o dovremmo dire si compiva, accadeva) il rito della costruzione di un manufatto artigianale, di un prodotto che potremmo definire “analogico” e quasi unico.

Fissando queste basi può dunque apparire logica la costruzione di *Sanctuary*, opera che attraverso la stanza-gabbia definisce scolasticamente l’operazione che viene fatta dalle istituzioni, cioè di rendere l’artigiano un animale raro, da proteggere in una specie di zoo. Secondo Lunardi in questa maniera l’artigiano viene salvato sul territorio identitario di appartenenza, ma soltanto come oggetto esemplare, vale a dire che il supporto istituzionale lo inserisce in un contesto che non è più quello della valorizzazione economica ma è quello della valorizzazione culturale, dimenticando che l’operato degli artigiani risponde a criteri profondi di cultura e antropologia, perché ogni singolo gesto di un artigiano è anche un gesto antropologico che caratterizza il suo inserimento all’interno della società e trascina con sé la storia di quella società. Lunardi intende questo come un modello conservativo che non permette più di sviluppare il lavoro di un artigiano e quindi da un lato la sua stanza-gabbia definisce anche una sua costrizione, e al tempo stesso la luce lo definisce anche come un emblema, come un simbolo, come un qualcosa che rappresenta realmente una parte della nostra storia e della nostra cultura.

E quando si uniscono storia e cultura non si può prescindere dallo spazio dove esse esercitano la loro rilevanza. Negli anni Settanta del Novecento il geografo svedese Torsten Hägerstrand sosteneva che «gli individui sono agenti motivati impegnati in progetti che consumano tempo attraverso il movimento nello spazio»⁷. In questo inabissamento nelle arti e nei mestieri del proprio territorio, con la creazione delle stanze dai confini illuminati, la riflessione di Lunardi e la sua scelta di sacralizzare, fissare, isolare i lavori artigiani, si trasforma in una denuncia verso una società che relega fuori dal processo produttivo ogni elemento a “velocità limitata”, rendendolo puro cimelio attraverso una protezione (la stanza dai confini illuminati) che li rende di fatto infecundi.

7. T. Hägerstrand, *Survival and arena: on the life history of individuals in relation to their geographical environment*, in Aa. Vv., *Human activity and time geography*, vol. 2, London, 1975, p. 81.

Lunardi vede la società come bloccata nei suoi meccanismi bulimici di produzione, creazione di bisogni/desideri, consumo compulsivo e per esprimere visivamente questo concetto muove la camera all'interno di ambientazioni congelate, separando di fatto due spazi; quello della produzione e quello della sospensione, della paralisi.

Quest'opera invita a una riflessione sulla reale efficacia delle operazioni di salvataggio per mantenere ancora in vita e conservare certi mestieri, vista l'avanzata di un'economia aggressiva, che livella la produzione uniformandola nei costi e nei prodotti e decretando la fine della diversità geografica, etnografica e antropologica.

Questi antichi mestieri arrivano a diventare delle enclave nel flusso di una storia che le isola, che le rende bolle temporali in cui il movimento e il gesto assumono una dimensione primordiale di cui abbiamo testimonianza soltanto nelle mani e negli occhi di quelli che ancora li praticano.

Artigiani conservati come oggetti rari, che raccontano mestieri antichi in attesa della completa dissoluzione all'interno delle loro officine o dei loro laboratori, che disegnavano fino alla metà del secolo scorso la fisionomia di tanti borghi, quartieri e periferie urbane delle nostre città.

Sembra esserci un limite però a questa interpretazione esclusivamente sociologica dell'opera in questione, visto che i suoi interessi maggiori paiono affondare piuttosto nella localizzazione dell'opera sul territorio di appartenenza dell'artigiano e nella iconicità della rappresentazione dell'artigiano stesso sacralizzato nella sua permanenza dentro al proprio mestiere, ingabbiato in una stanza che mette in luce l'immobilità. Ci sono, insomma, molti più elementi estetici che garantiscono l'impatto visivo e la fruibilità dell'opera di quante non siano a prima vista le implicazioni socio-politiche della questione. Potremmo dunque arrivare a sostenere che sono *territorio* e *forma estetica* le due parole chiave di *Sanctuary* e non l'aspetto "politico".

Infatti, l'artista definisce una "bolla temporale" quella generata all'interno delle sue opere, cioè quello spazio definito attraverso contorni di luce, spazi illuminati di un soggetto rispetto al buio sociale. Si tratta di un'interpretazione che ha trovato sempre più spazio all'interno delle sue opere: la luce confina i soggetti all'interno di spazi definiti, all'interno di quegli spazi ci sono tutte le cose che l'artista vuole raccontare o comunque vuole sottolineare. Egli è spesso partito nel sottolineare gli aspetti più interiori dei sog-

getti attraverso le espressioni, quindi illuminando in maniera più evidente i volti rispetto all'ambiente circostante, con luci mirate, fino ad arrivare a *Sanctuary*: con questa gabbia fisica che però non ha pareti, ma all'interno del blocco luminoso ha il soggetto, cioè la persona che sta dentro alla stanza, col proprio strumento di lavoro, confinato lì dentro, con la luce che lo conserva come dentro una specie di formalina indefinita e impalpabile che però permette di ridefinire gli spazi. Si tratta di un meccanismo che procede come nella fotografia al cinema, in cui la luce viene sagomata, guidata, per sottolineare certe situazioni, per ridefinire certi ambienti e anche per condurre chi guarda verso un'emozione che scaturisce da quell'ambiente.

Lunardi utilizza la luce per creare questi spazi, questi ambienti in cui successivamente colloca i suoi artigiani-simbolo che, nel loro ruolo di protagonisti, portano un segno alla storia che l'artista vuole raccontare. Quindi il suo operato artistico è dosato in una specie di ambiente sagomato attraverso le luci in cui si confinano le emozioni dei suoi racconti, in questo caso legati strettamente al territorio di appartenenza dell'artista e degli artigiani che sono messi in scena.

Dunque, dopo il rapido approfondimento sulla forma estetica, è adesso necessario affrontare il ragionamento sul territorio.

4. Riflessioni sul rapporto opera-territorio

Per i latini il *terricola* era l'abitante della terra, e la *terrula* era un pezzo di terra, detto anche *podere*. Ciò sta a significare che il termine comincia a legarsi, fin dall'antichità, al tema della proprietà della terra. Non è un caso che le scienze sociali di fine Ottocento comincino a doversi confrontare con uno dei temi più ricorsivi e che tornano con particolare insistenza, cioè il tema della proprietà quale fulcro di analisi storica dalle origini attraverso i secoli.

Sono due i fattori che, in sintesi, determinano il concetto di proprietà della terra da parte degli "indigeni" e quello conseguente di attaccamento al territorio:

1. il fattore umano del sangue, cioè la nozione di parentela per filiazione;
2. il fattore dell'insediamento abitativo, cioè la nozione di comunità per acquartieramento⁸.

8. Cfr. *Introduzione* di M. Guidetti, P.H. Stahl, *Il Sangue e la Terra*, Milano, Jaca Book, 1977.

A questi elementi primari del territorio si uniscono anche due aspetti rilevanti che, nel corso del tempo, hanno modellato la coscienza collettiva identitaria, vale a dire la cultura del lavoro e la cultura dell'ambiente quali fondamenta dell'architettura territoriale⁹.

Tutto questo risuona nel lavoro e nelle parole di Lunardi quando egli racconta l'appartenenza a un luogo, in questo caso alla Toscana. Per lui il territorio è un elemento narrativo fondamentale, sceglierlo ha a che fare anche con un altro livello espressivo, cioè le stratificazioni di significato che un luogo porta con sé. Che le stratificazioni siano di natura morfologica, geografica o storica, non importa, nel lavoro dell'artista lucchese tutte cambiano pelle e si addensano nella stanza. Infatti il luogo viene isolato, incorniciato in uno spazio altro (nello spazio della forma artistica) attraverso le luci che creano il limite tra ciò che si racconta e ciò che "semplicemente" esiste. Una sorta di stanza fuori dal tempo, un luogo altro che sospende e accende l'ammirazione quasi sacrale, cioè la sospensione del giudizio nell'atto del guardare un'opera viva (con dentro un personaggio in carne e ossa) ma statica, immobile, pura essenza estetica.

Siamo abituati a pensare al territorio come a qualcosa di esterno (che sia luogo di provenienza o d'ispirazione), mentre nell'opera di Lunardi scopriamo come quello stesso territorio abbia un'accezione totalmente interna, qualcosa che da dentro traduce un messaggio attraverso l'equilibrio di buio e luce, attraverso una geografia interiore che svela un mondo altro.

Lunardi si muove all'interno del territorio di Lucca perché li sostiene di avere tutto ciò che serve alla sua produzione artistica, dai resti romani, al medioevo, al contemporaneo. Quindi non sente la necessità di andare a cercare un altro ambiente: le sue visioni oniriche vengono collocate all'interno di luoghi specifici conosciuti che raccontano la storia che il videoartista definisce anche attraverso i colori e le forme. Per questo, nel suo lavoro, la conoscenza del territorio è fondamentale. E nella Lucchesia non c'è bisogno del suggerimento di un luogo particolare, perché ovunque lì la sua mente funziona in maniera onirica e in maniera concreta insieme.

Venendo dall'attività documentaristica, l'artista comincia il suo percorso creativo per ogni nuova opera quasi sempre da una storia che viene prima a

9. Cfr. P. Pierotti, *Introduzione all'ecostoria*, Milano, Franco Angeli Editore, 1982.

formarsi nella sua mente. In questo processo simil-narrativo, l'artista è consapevole che soltanto attraverso le immagini, i gesti e i simboli egli deve veicolare la capacità di sintesi e la capacità narrativa insieme dell'opera. Infatti, se questo è in parte vero per il documentario lo è ancora di più all'interno del mondo della videoarte¹⁰.

Oltre al luogo fisico geografico da cui Lunardi prende spunto esiste un suo luogo interiore creativo, uno spazio in cui queste cose si vengono a ricreare prima che si trasformino in qualcosa di concreto e di tangibile. Questo sembra, in qualche misura, appartenere al processo creativo di ciascun artista, che quando pensa un'opera la colloca all'interno di un mondo, di uno spazio interiore, un vero e proprio spazio che Lunardi immagina come uno spazio fisico. E pur riconoscendo che questo mentale non è uno spazio fisico nel quale egli possa collocare gli oggetti, ve li colloca comunque, vi colloca le situazioni, vi colloca i suoi strumenti¹¹.

Lunardi, nel suo modo di girare opere di videoarte riprende lo spazio reale, senza interventi di post-produzione, i suoi soli interventi riguardano il *color grading*. Infine egli ama lavorare di notte, quando l'oscurità esclude ciò che non si vuole mostrare, mantenendo una sorta di rapporto analogico con l'ambiente.

5. Conclusioni

È opinione condivisa che alle basi del pensiero moderno vi sia (in estrema sintesi) la fine del senso olistico dell'opera intellettuale. Infatti le categorie di spazio e tempo si dissociano man mano che si sviluppano le discipline: nel *Laoconte* di Lessing (1776) si scrive che «lo spazio e il corpo sono di competenza del pittore, il tempo e le azioni invece dei poeti»¹². Cioè l'autore tedesco credeva nella pluralità e nella differenziazione e nel concetto di astrazione, in alternativa alla mimesi ricorrente fino ad allora nella storia dell'arte.

10. Per i concetti basilari sulla videoarte cfr. S. Lischi, *La lezione della videoarte*, Roma, Carocci, 2020. E anche S. Lischi, *cine ma video*, Pisa, Edizioni ETS, 2000.

11. Alcune riflessioni di questo paragrafo sono ispirate all'intervista che l'autrice del presente saggio ha fatto a Marcantonio Lunardi a fine marzo 2021.

12. K. Schlogel, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München, Carl Hansen Verlag, 2003; trad. it. *Leggere il tempo nello Spazio*, Milano, Mondadori, 2009, p. 19.

Per questo ancora oggi gli artisti provano a leggere la trama dell'esistenza in maniera libera da condizionamenti esterni. Tuttavia ciò non significa che l'artista sia svincolato dal committente o dal tempo storico in cui svolge la sua attività creativa, insomma da tutto ciò che determina il suo contesto. Semplicemente, con la storicizzazione della divisione delle discipline e dei saperi, ci si trova in una dimensione in cui le libertà formali sono maggiori e quindi l'artista può esercitare più scarti e dislivelli creativi.

In altre parole l'artista può interpretare un'azione positiva sull'allargamento dell'universo materiale, determinato dal progresso delle scienze e della tecnica, poiché egli utilizza le molteplici possibilità formali e pratiche a fini creativi e non soltanto in termini utilitaristici per la costruzione di prodotti. Eppure l'artista può oggi pensare l'opera e demandare la realizzazione ad un artigiano (a differenza delle botteghe rinascimentali dove tutti erano artisti, maestri e apprendisti, questi ultimi spesso maturando superavano il maestro). Ed è in questa commistione oggi molto diffusa che la riflessione di Lunardi, per mezzo della videoarte, diventa decisamente attuale e quasi strategica.

Anche oggi l'artista ha l'idea dell'opera e la progetta, ma spesso delega la sua realizzazione proprio a un artigiano. Un artista famoso e quotatissimo come Maurizio Cattelan lavora così. Per esempio, anni fa inviò per fax un testo scritto con l'idea di Hitler bambino a un artigiano francese¹³ che realizzò l'opera, riscuotendo dall'artista italiano 20.000 euro per il lavoro. L'opera, firmata e intitolata *Him* da Cattelan, è stata esposta nel ghetto di Varsavia nel 2012 e venduta all'asta per 17 milioni di dollari nel 2016.

Come Cattelan ci sono molti altri artisti che continuano a produrre opere delegando ad altri, la stessa cosa avviene anche per le stampe, oppure per le sculture in bronzo, come i conigli dell'artista britannico Barry Flanagan che faceva fare i calchi e le fusioni delle sue opere agli artigiani italoamericani della fonderia newyorkese Pietrasanta Fine Arts.

L'artista pensa; l'artigiano fabbrica; l'artista firma e autentica.

Cattelan ha anche dichiarato di non riconoscere le opere prodotte prima di una certa data. Quelle opere, conseguentemente, non hanno alcun valore.

13. L'artigiano scultore di opere in cera, soprattutto copie per vari musei europei, si chiama Daniel Druet.

Se le avesse riconosciute come tali, certificandole, oggi avrebbero un valore commerciale. Dunque il concetto di autenticità in epoca contemporanea è siglato sempre da un documento o da una firma della persona che lo ha ideato, anche se l'opera che hai davanti è stata realizzata da dieci artigiani, quell'opera non avrà valore senza l'autenticazione dell'artista stesso.

Mettendo in scena questo artigiano-mestiere con lo strumento del suo lavoro accanto, in una stanza dai contorni illuminati e frizzando questa scena in un'eternità, in un'essenza, Lunardi tende a rendere onore e rispetto all'esecutore. Non è poco, specialmente al giorno d'oggi in cui l'artista di fama pare sempre più coinvolto in un processo commerciale rapido e in un contesto di mercato globale, piuttosto che in un ambiente totalmente ed esclusivamente creativo.

Invece, osservando un artigiano mentre lavora si ha come l'impressione che il tempo rallenti al limite dell'immobilità. Certamente, pensare alla possibilità di produrre in maniera artigianale può sembrare folle in un'epoca come la nostra: la società e, con essa, l'economia si muovono a velocità vorticoso, lasciando indietro quei mestieri, quelle persone, quei manufatti che per mezzi, età, natura, non riescono a stare al ritmo disumano della produzione seriale o dell'arte composta per le case d'asta. Ma è nello scarto tra il tempo dell'artigiano e quello della produzione contemporanea che il tempo si strappa aprendo uno spazio che trasforma il lavoro in creazione, l'oggetto nel risultato di un gesto; nello squarcio s'intravede l'incomunicabilità di due categorie che si influenzano e si sollecitano a vicenda, entrando spesso in un cortocircuito che giunge il più delle volte a un annullamento del tempo nello spazio che fagocita anche chi, come gli artigiani, ha una "velocità diversa di produzione".

Ma c'è chi, come Lunardi mette in scena tutte queste contraddizioni. In sostanza resiste, oltre la serializzazione artigianale e artistica, uno spazio "aurale" che in parte unisce l'artista all'artigiano. Oltre all'aspetto sociologico ci piace pensare che è proprio in questo spazio che l'opera *Sanctuary* di Lunardi poggia l'occhio; è in questa porzione di senso racchiuso nella stanza composta di confini luminosi, radicata nel suo specifico territorio, che l'artista tenta di far resistere l'aura incontestabile dell'arte.



Fig. 1 - Cestaio, *Sanctuary*, Marcantonio Lunardi.



Fig. 2 - Fabbro, *Sanctuary*, Marcantonio Lunardi.



Fig. 3 - Scalpellino, *Sanctuary*, Marcantonio Lunardi.

La sperimentazione audiovisiva femminile e gli archivi. Tracce di storia e di attualità

Andreina Di Brino

Il patrimonio inerente la sperimentazione audiovisiva femminile rivela uno spazio di sguardo definito da una varietà di approcci, metodologie e soluzioni formali che sono a oggi ancora in larga misura da studiare e, in alcuni casi, da posizionare e riposizionare criticamente. Grazie a un'attenzione crescente e a un'umentata possibilità di accedere alle fonti archivistiche documentali e audiovisive¹, questo articolato contesto, enucleato intorno a macchine da presa e dispositivi di registrazione e visione – che consentono fluidi mescolamenti tra arte e vita, riflessioni autobiografiche e collettive, nonché operazioni di militanza attiva contro cliché e tipizzazioni femminili codificate nel tempo² – sta diventando però sempre più leggibile e, oltre ad alimentare degli approfondimenti teorici, permette anche di osservare come «pratiche»³ e retoriche gestionali, insieme ai disciplinari culturali, hanno inciso, e incidono, sul rapporto tra memoria e visibilità della stessa.

Il presente contributo va in quest'ultima direzione e prende in esame la produzione audiovisiva di artiste e autrici in relazione ad alcune esperienze e angolazioni archivistiche, rispecchianti la situazione odierna. Si tratta di casi di studio che sono affiorati nel corso di ricerche condotte negli ultimi anni⁴ tra

1. Stimolata, in seguito all'obsolescenza dei media di partenza, da esigenze conservative e dalle opportunità di valorizzazione (messe in moto per contrastarle) offerte dal digitale.

2. *In primis* dalla storia e dalla religione e poi da un'ottica maschile divenuta dominante.

3. N. Mirzoeff, *Come vedere il mondo. Un'introduzione alle immagini: dall'autoritratto al selfie, (e altro ancora)*, Monza, Johan & Levi, 2017, p. 187.

4. A partire dalla ricerca relativa alla *Mappatura degli archivi e dei fondi di videoarte in Piemonte* (nel quadro del progetto nazionale *Mappatura degli archivi e dei fondi di videoarte in Italia* che ha per referenti l'Università degli Studi di Udine e La Sapienza di Roma), effettuata per il Dipartimento di Studi Storici dell'Università di Torino, allo studio condotto per il progetto di ricerca dell'Università di Sassari, *Sperimentali. Le donne nel cinema di ricerca dalle origini ai giorni d'oggi*, in cui sono stata coinvolta per l'organizzazione visuale e archivistica del patrimonio audiovisivo

archivi, collezioni e fondi disseminati sul territorio italiano e che sono anche il risultato di riflessioni emerse nel corso di convegni e tavole rotonde, nonché di esiti produttivi innescati da riordinamenti ragionati e consistenti, confluiti poi in meritori progetti espositivi.

1. Premesse e parallelismi. Istituzioni conservative e «media artistici»

Prima di addentrarci in questi particolari «*lieux de mémoire*» – citando Pierre Nora, a cui si deve la locuzione e il concetto secondo il quale un luogo della memoria non dovrebbe essere soltanto «una unità significativa, d'ordine materiale o ideale, che la volontà degli uomini o il lavoro del tempo ha reso un elemento simbolico»⁵, in sintesi, un qualcosa di cristallizzante, ma un «laboratorio»⁶ vivo e in divenire – si riportano di seguito alcuni passaggi teorici che aiutano a comprendere snodi e inclinazioni attuali.

Negli ultimi anni del Novecento gli archivi audiovisivi sono diventati protagonisti di un esteso dibattito che li ha visti, e li vede tuttora, sia come depositari di una memoria composita e complessa, sia come un volano verso il futuro; e non solo per le dinamiche attivate dalle tecnologie digitali, che hanno messo al primo posto le questioni inerenti l'accessibilità alle fonti⁷.

La spinta verso il futuro è di fatto iniziata già prima dell'avvento del digitale, quando l'archivio ha cominciato a mettere in discussione i propri confini per passare dall'essere un custode di contenuti a, come afferma Simone Osthoff in un testo pubblicato nel 2009⁸, un «art medium», un *medium* artistico.

e documentale di un progetto di più ampio respiro, enucleato intorno alle edizioni di FASci-nA - Forum Annuale delle Studiose del Cinema e Audiovisivi. Cfr. <https://fascinaforum.org/> [ultimo accesso 5 giugno 2021].

5. N. Pethes, J. Rüchatz (a cura di), *Dizionario della memoria e del ricordo*, Milano, Mondadori, 2005, p. 292.

6. *Ibidem*.

7. Legate in modo significativo alla classificazione, alla reperibilità delle informazioni, alla conservazione e valorizzazione delle stesse.

8. S. Osthoff, *Performing the archive: The transformation of the archive in Contemporary art from repository of documents to art medium*, New York-Dresda, Atropos, 2009.

Carlo Ludovico Ragghianti aveva dichiarato qualcosa di simile nel 1955, quando, scrivendo di *televisione come fatto artistico*⁹, aveva «accostato» i termini «arte» e «televisione»¹⁰, e quindi arte e *medium*, per prefigurare un affiancamento dalla televisione come mezzo di intrattenimento.

Erano gli anni in cui gli apparecchi televisivi stavano progressivamente entrando nelle case e le trasmissioni erano relegate a una fascia oraria molto ridotta, ma per Ragghianti era chiara la direzione che stavano prendendo. Per il teorico era già evidente la tendenza verso una dimensione spettacolare, peraltro incline alla pigrizia e a un ripiegamento su di sé, vista la propensione a raccogliere e a imitare forme di spettacolo già ampiamente affermate, anziché produrne di nuove¹¹.

Cosa significava, allora, nell'ottica ragghiantiana, riflettere sulla televisione come «fatto artistico»? Significava prendere in considerazione le specificità e le capacità estetico-performative della TV ed esplorarne le potenzialità creative; significava, cioè, partire da quelli che allora erano considerati dei limiti: la bassa definizione, la natura instabile della trama elettronica, la non nitidezza dell'immagine e la «esiguità» dello schermo.

Insomma, ostacoli e carenze che si sarebbero potute trasformare in un valore aggiunto, in potenzialità espressive.

E così è stato, come hanno dimostrato gli artisti, più che le emittenti, a partire dalle sperimentazioni sul *medium* e sul linguaggio televisivo operate pionieristicamente da Wolf Vostell e Nam June Paik, i primi ad attivare la contaminazione tra arte e televisione e quel distacco, quell'allontanamento dalla TV come contenitore sterile e passivo.

9. C. L. Ragghianti, *La televisione come fatto artistico*, in «seleARTE», IV, 19, luglio-agosto 1955, pp. 25-31.

10. Cfr. S. Lischi, *Chiaroscuri elettronici. L'immagine televisiva come arte nella riflessione di Carlo L. Ragghianti*, in *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, (catalogo della mostra, Lucca, Fondazione Centro Studi sull'arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, 28 novembre 1999 - 30 gennaio 2000), Milano, Charta, 2000, pp. 204-214.

11. D'altronde, come la storia dei media insegna, è stato così anche per il cinema, che all'inizio, dall'idea di "massa" all'idea di vetrina e di messa in scena, non fa altro che raccogliere e metabolizzare ciò che si è andato consolidando nel corso dell'Ottocento.

Il parallelismo tra Ragghianti e Osthoff, con l'anticipazione delle parole di Pierre Nora, non è stato scritto per aprire una digressione, ma per mettere in risalto delle affinità correlate al passaggio dell'archivio da raccoglitore e conservatore ad «art medium», con una importante modifica comportamentale che, come accaduto per la televisione, ha determinato uno spostamento di *status*: il passaggio da una predisposizione in prevalenza statica e incentrata su di sé alla capacità di aprirsi e rinnovarsi.

Tra l'altro, il parallelismo appare ancora più pertinente se si pensa che il cambio di prospettiva è avvenuto proprio grazie ai limiti fisiologici dell'archivio, a fragilità e carenze date dalla massiccia presenza al suo interno di forme a "bassa definizione", rappresentate da memorie lacunose e frammentate e anche dal sistema inventariale e classificatorio che le traduce in un elenco che finisce per eclissarle. Saranno, infatti, l'idea di accumulo, di frammento e la pratica inventariale a produrre un cambio di rotta, perché diventando entità costitutive dell'opera d'arte, quindi ri-mediandosi e ri-locandosi, daranno luogo a nuovi vocabolari visivi e conoscitivi che prenderanno forma già negli «inventari di tracce umane» – oggetti usati quotidianamente, fotografie, ritagli di giornale e altro ancora – di Robert Rauschenberg. Questa trasformazione inizia a manifestarsi più o meno negli stessi anni in cui le tecnologie elettroniche fanno capolino sul mercato (altro elemento di raccordo). Sono appunto degli anni Sessanta gli inventari di Rauschenberg, ma anche le riflessioni di pensatori come Michel Foucault che nel 1969 si pronuncerà così: «intendo per archivio l'insieme dei discorsi effettivamente pronunciati; e questo insieme di discorsi è considerato non solo come un insieme di eventi che sarebbero accaduti una volta per tutte e che resterebbero in sospeso, nel limbo o nel purgatorio della storia, ma anche come un insieme che continua a funzionare, a trasformarsi attraverso la storia, a dare possibilità di apparire ad altri discorsi»¹².

Rosalind Krauss, tra le intellettuali e critiche d'arte più importanti e acute della contemporaneità, ha osservato per prima il concretizzarsi del pensiero di Foucault e dei cambi di paradigma della gestione archivistica e della gestione artistica – la questione riguarda entrambi i fronti – interrogandosi

12. *Michel Foucault explique son dernier livre. Entretien avec J.-J. Brochier*, «Magazine littéraire», 28, avril-mai 1969, pp. 23-25, in *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001, p. 800.

proprio sul concetto di *Perpetual Inventory* di Rauschenberg, diventato poi il titolo di un saggio omonimo che ha fatto storia¹³.

Oggi le manifestazioni artistiche che partono da una base inventariale-catalografica e dal frammento – confluite nelle «pratiche del *found footage*»¹⁴ – quasi non si contano più. Alla 53^a Esposizione internazionale d'arte – La Biennale di Venezia (2009), nella sua installazione *site-specific*, Georges Adéagbo¹⁵ dispone una notevole quantità di oggetti, sia vecchi che nuovi, che alimentano connessioni intorno al tema del colonialismo e del post-colonialismo, tra contesti e tempi diversi. Le connessioni con una dimensione più personale e con al centro una vicenda amorosa sono date, invece, dagli oggetti collazionati nel *Museo dell'Innocenza*¹⁶ da Orhan Pamuk, dove l'autore mette in discussione sia la categoria dell'arte che del suo contenitore, il museo. E ancora, Christian Boltansky che lavorando sul rapporto tra vita e oblio realizza, nel 2010, con tonnellate di vestiti usati (metafora della transitorietà della vita), una mostra monumentale, *Personnes*¹⁷, e un progetto utopico, *Les Archives du coeur*¹⁸, dove convergono i battiti del cuore di chi visita la mostra, creando così una memoria collettiva vivente posta in contrasto alla caducità e alla tendenza all'oblio, nelle sue varie accezioni. Per quanto riguarda il citato *found footage*, vanno in questa direzione l'intervento di *Re-enactment* compiuto da Agnès Varda in *Ma cabane de l'Échec*, 2006, realizzata con la pellicola del film del 1965 *Les Créatures*, e le ultime realizzazioni di Irit Batsry, dove, sempre la pellicola «viene lavorata come un nastro o inserita in

13. R. Krauss, *Inventario perpetuo*, tr. it., E. Grazioli, E. Caccia, (a cura di), *Perpetual Inventory*, Torino, Mondadori, 2011, è stato originariamente il titolo di una pubblicazione su Rauschenberg del 1997: R. Krauss, *Robert Rauschenberg: A Retrospective*, a cura di W. Hopps e S. Davidson, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1997.

14. F. Federici, *Frammenti di cinema. Archivi e museografie d'artista*, Pisa, ETS, 2018, p. 43.

15. Georges Adéagbo, Studio per *La création et les créations...!*, in *Fare Mondi*, 53^a Esposizione internazionale d'arte – La Biennale di Venezia, 2009, catalogo, Venezia, Marsilio 2009, pp. 4-5.

16. Allestito nel 2018 anche a Milano, al Museo Bagatti Valsecchi, il *Museo dell'innocenza* ha il suo allestimento permanente a Istanbul. Cfr. <https://en.masumiyetmuzesi.org/> [ultimo accesso 5 giugno 2021].

17. Realizzata in occasione di *Monumenta 2010*, la mostra *Christian Boltanski. Personnes* è stata presentata al Grand Palais di Parigi, nel periodo 13 gennaio - 2 febbraio 2010, e a Milano, Pirelli Hangar Bicocca, dal 25 giugno - 26 settembre 2010.

18. Installazione permanente nell'isola di Teshima, in Giappone, <https://benesse-artsite.jp/en/art/boltanski.html> [ultimo accesso 5 giugno 2021].

particolari pannelli, forma volute in dialogo con la luce naturale o artificiale; crea riccioli e ricami attraversati da proiezioni; è disposta su tele, a formare quadri scanditi dai fotogrammi, è presente in evocazioni architettoniche»¹⁹.

Con questi due ultimi esempi declinati al femminile – se ne potrebbero fare innumerevoli – ci ricongiungiamo al tema del testo e proseguiamo per prendere ora in considerazione le artiste e le autrici dei casi studio.

2. Sperimentali – alcuni profili

È all'interno dei due decenni caratterizzati da grandi rivolgimenti socio-culturali e da importanti rinnovamenti estetici, gli anni Sessanta e Settanta, che compare la prima generazione delle sperimentali italiane. Artiste e autrici con curiosità vivaci e formazioni diverse che si muovono tra territori personali e alterità, privato e pubblico, tendenze performative e prese di posizione politica. Esploratrici che pungolano e spronano a suon di cinepresa e videocamera, ma anche con la commistione di altri dispositivi mediali, il panorama creativo dell'epoca, affermando un'autonomia di visione e smontando assunti ideologici, canoni e modelli precostituiti. Appartiene a questa punta sferzante e anticonformista Pia De Silvestris Epremian, oggi psicanalista e scrittrice, unica *filmmaker* donna a far parte del gruppo di artisti, cineasti e interpreti *underground* di una Torino di fine anni Sessanta che ha rivoluzionato l'intero scenario italiano²⁰.

Appartiene all'area torinese anche Anna Lajolo. Scrittrice e regista *underground*, Lajolo diventa *filmmaker* indipendente verso la fine degli anni Sessanta, dopo aver lavorato al servizio meccanografico della FIAT ed essersi trasferita a Roma (1967), periodo in cui comincia anche a scrivere articoli relativi alla cinematografia «sotterranea» (come la definisce in suo testo del 1968) per «L'Unità», e avvia su questa e altre tematiche culturali una feconda collaborazione con testate giornalistiche e periodici. Nel suo percorso

19. S. Lischi, *Trame fluide: la ricerca di Irit Batsry fra materia, identità e senso delle immagini*, in L. Cardone, E. Marcheschi, G. Simi (a cura di), *Sperimentali. Cinema videoarte e nuovi media*, in «Arabeschi - Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», 16, 2020, <http://www.arabeschi.it/24trame-fluide-la-ricerca-di-irit-batsry-fra-materia-identit--e-senso-delle-immagini/> [ultimo accesso 5 giugno 2021].

20. M. Bacigalupo (a cura di), *Il film sperimentale*, in «Bianco e Nero», 5-8, maggio-agosto 1974.

ha utilizzato i media audiovisivi come strumenti di decostruzione critica dell'immagine, producendo film di sperimentazione, video di stampo militante e documentari socio-antropologici. In Italia, è stata tra le pioniere del video e ha fondato insieme a Guido Lombardi (compagno di vita e lavoro, con cui realizza tutte le sue produzioni) e Alfredo Leonardi il collettivo Videobase (1971-1978) in cui vengono esplorate e messe al servizio della cosiddetta controinformazione le potenzialità del dispositivo elettronico²¹.

Romana è, invece, l'eccentrica Giosetta Fioroni, tra le più importanti artiste contemporanee, che nel suo lungo percorso sperimentale ha ibridato tecniche, media e linguaggi, prodotto disegni, dipinti, sculture e sceneggiature, illustrato libri, costruito teatrini di ceramica, realizzato performance e, appunto, film²². Tra le pioniere rientra anche Annabella Miscuglio, cofondatrice dello storico Filmstudio 70 di Roma – il primo circolo cinematografico italiano – cineasta, coautrice di documentari di inchiesta e di denuncia nell'ambito dell'attivismo femminista e innovativa e appassionata organizzatrice culturale²³. E come non ricordare Angela Ricci Lucchi, da poco scomparsa. Pittrice di formazione, Ricci Lucchi conduce inizialmente, a metà anni Settanta, e insieme a Yervant Gianikian – con cui è stata in coppia nel lavoro e nella vita – una ricerca visivo-olfattiva, mentre in un secondo momento volge l'attenzione alla ricognizione, al recupero e alla catalogazione di materiali filmici preesistenti, rivisitandoli successivamente in chiave critica e socio politica, oltreché poetica²⁴. E ancora, Rosa Foschi²⁵, che

21. A. Sbardella (a cura di), *Il Cinema Indipendente Italiano 1964-1984*, Roma, Filmstudio, 2003 e V. Valentini (a cura di), *Dissensi tra film video televisione*, catalogo della mostra, Taormina Arte 1991-VI Rassegna Internazionale del Video d'Autore, Palermo, Sellerio, 1991, pp. 287-295.

22. E. Volpato, *I film di Giosetta Fioroni*, in C. Spadoni (a cura di), *Giosetta Fioroni*, catalogo della mostra (Ravenna Pinacoteca Comunale Loggetta Lombardesca, 1999-2000), Milano, Mazzotta, 1999; G. Simi, *Rivoluzioni in cerca di sé: il Sessantotto intermediale di Giosetta Fioroni*, in L. Cardone, S. Filippelli (a cura di), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Pisa, Ets, 2015, pp. 233-243.

23. A. Licciardello, *Annabella Miscuglio*, in L. Cardone, C. Jandelli, C. Tognolotti (a cura di), *Storie in divenire. Le donne nel cinema italiano*, Quaderni del CSCI, 11, «Rivista annuale di cinema italiano», 2015, pp. 302-303; G. Simi, *(T)Essere Movimento. Donne in cerca di sé nel cinema sperimentale italiano tra anni Sessanta e Settanta*, in G. Maina, C. Tognolotti (a cura di), *Essere (almeno) due. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Pisa, ETS, 2018, pp. 165-172.

24. C. Saba, *Angela Ricci Lucchi*, in L. Cardone, C. Jandelli, C. Tognolotti (a cura di), *Storie in divenire...*, cit., 2015, pp. 310-311.

25. I. Bernardi (a cura di), *Rosa Foschi. Polaroid ROSA & film FOSCHI*, catalogo della mostra

si è avvicinata alla sperimentazione audiovisiva dalla porta dell'animazione di oggetti e fotografie riprese in 35mm, o Ketty La Rocca, autrice di uno dei primi video d'artista realizzati in Italia, *Appendice per una supplica*, presentato nella sezione Video-nastri, a cura di Gerry Schum, in occasione della 36ª Biennale di Venezia, 1972²⁶.

3. Il confronto con gli archivi. Tra disseminazioni, riflessioni e valorizzazioni

Questa veloce carrellata, che presenta soltanto alcune esponenti di un'avanguardia critica e di una pagina di storia audiovisiva importante – che ha aperto la strada a generazioni successive di sperimentatrici – oltre a mettere in luce specificità e varietà di approccio, consente di andare oltre l'orizzonte temporale profilato, per osservare il dialogo intrapreso ad anni di distanza con il contesto archivistico.

Un dialogo non facile, perché la maggior parte di questa produzione non nasce per essere archiviata; anzi, nasce con l'intento di andare contro un sistema di pratiche e di etichette artistiche e comunicative. Il dialogo, però, nel tempo si è fatto necessario e funzionale, diventando «una preziosa risorsa» come scrive David A. Ross «per coloro che cercano di imparare dalle [...] storie dell'arte, per quanto raramente esposte in forma pura»²⁷.

Il patrimonio artistico delle sperimentali è pluridislocato e quasi mai, non solo per questioni di fragilità, ma anche di comodità, è esposto in «forma pura». Peraltro, chi vuole “imparare” e studiare questo angolo di storia audiovisiva deve confrontarsi con più di una realtà.

Per comprenderne la segmentazione e la ricchezza è utile prendere a paradigma i casi, non troppo complessi, ma emblematici, di Pia De Silvestris Epreman e di Anna Lajolo.

(Firenze, Galleria Il Ponte, 27 settembre – 31 ottobre 2019), Pistoia-Pontedera, Gli Ori – Bandeddchi & Vivaldi, 2019.

26. F. Gallo, R. Perna (a cura di), *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, Milano, Postmediabooks, 2015, pp. 53-61.

27. D.A. Ross, *La storia rimane provvisoria*, in I. Giannelli, M. Beccaria (a cura di), *Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea – La collezione video*, Milano, Skira, 2005, p. 17.

Se ci si vuole confrontare, direttamente, con la produzione *underground* di Pia De Silvestris Epremian, circoscritta agli anni 1968-1971, i riferimenti archivistici sono, di fatto, almeno tre.

Il primo è il CSC-Archivio Nazionale Cinema Impresa di Ivrea (TO), dove è situato il fondo «Pia De Silvestris Epremian», costituito dalla produzione pressoché integrale della *filmmaker* piemontese. Nel fondo, infatti, sono presenti sette film, in 8mm e super8, che lei stessa ha depositato con finalità conservative e che per questo motivo sono stati digitalizzati²⁸.

Il secondo riferimento è il Museo Nazionale del Cinema di Torino. Tra i film sonori restaurati, qui si trova *Pistoletto & Sotheby's*, girato da Pia De Silvestris Epremian nello studio di Michelangelo Pistoletto, a Torino – dove è presente sia l'artista che l'intero gruppo *underground* torinese – per la mostra personale di Pistoletto alla galleria L'Attico di Roma (febbraio-marzo 1968)²⁹. Anche questo film è stato digitalizzato e la digitalizzazione è stata curata dal Museo Nazionale del Cinema di Torino in collaborazione con Cittadellarte – Fondazione Pistoletto di Biella.

Nella collezione Video d'artista della Gam, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, si trova invece il film collettivo *Tutto, tutto nello stesso istante* (1968) di Gianfranco Baruchello e della Cooperativa Cinema Indipendente, di cui Pia De Silvestris Epremian all'epoca faceva parte³⁰.

Anna Lajolo. Anche in questo caso le fonti archivistiche di riferimento sono almeno tre: il Centro Sperimentale di Cinematografia – Biblioteca Luigi Chiarini di Roma; l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico – AAMOD di Roma e l'Archivio Storico digitale della testata giornalistica «L'Unità».

Al Centro Sperimentale di Cinematografia – Biblioteca Luigi Chiarini di Roma si trova un nutrito fondo, denominato «Fondo Anna Lajolo e Guido

28. E. Testa, *Archivi videoarte e film d'artista*, censimento nazionale – Scheda Archivio Nazionale Cinema Impresa – Fondo Pia De Silvestris Epremian.

29. Museo Nazionale del Cinema, Pia De Silvestris Epremian, *Pistoletto & Sotheby's* (1968), http://www2.museocinema.it/restauri/sonori_restaurati.php?id=13 [ultimo accesso 5 giugno 2021].

30. Cfr. <https://www.gamtorino.it/it/le-collezioni/catalogo-delle-opere-online-gam/tutto-tutto-nello-stesso-istante> [ultimo accesso 5 giugno 2021].

Lombardi»³¹, raccolto nel 2013 con la donazione da parte dei due cineasti dei materiali riguardanti l'intera loro produzione, a partire da quella degli anni Sessanta in 8 e 16mm, svolta nell'ambito della Cooperativa Cinema indipendente, e dei primi anni Settanta all'interno del Filmstudio 70. Nel fondo è presente anche la sperimentazione con il dispositivo elettronico legata al collettivo Videobase (realizzata principalmente con un sistema di videoregistrazione da ½ pollice) e quella inerente il collettivo Altrementi, fondato nel 1985 con Gianfranco Baruchello. Inoltre, è possibile accedere a una consistente rassegna stampa, insieme a un ricco nucleo di corrispondenze³² e a molti materiali preparatori, relativi sia alle produzioni realizzate che a quelle non compiute, comprensivi di appunti, scalette di montaggio, soggetti, materiali di studio e analisi condotte su di essi, sia di ordine tecnico-teorico che socio-politico.

All'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico-AA-MOD di Roma si trovano – insieme ad altre fonti che qui non esaminiamo – dei materiali inerenti il film *La casa è un diritto non un privilegio* (1970) prodotto dall'ufficio cinema PCI e realizzato, con un approccio documentaristico di taglio non tradizionale, da Anna Lajolo (regia e voce narrante), Guido Lombardi e Alfredo Leonardi prima della fondazione del Collettivo Videobase³³.

L'Archivio Storico digitale de «L'Unità» è, invece, un'utile fonte per leggere gli articoli scritti da Anna Lajolo e vederne così il pensiero e la visione sin dall'inizio del loro profilarsi.

A conclusione di questo lungo testo, visto il riferimento iniziale all'archivio come «art medium», si vuole prendere in esame un esempio di va-

31. Cfr. Fondo Anna Lajolo e Guido Lombardi, <https://www.fondazioneccsc.it/fondi-archivistici-e-bibliografici/attori-fondi-archivistici-e-bibliografici-biblioteca-luigi-chiarini/> [ultimo accesso 5 giugno 2021].

32. Con istituzioni nazionali e internazionali e con amici e protagonisti dei contesti culturale e cinematografico frequentati – quali Massimo Bacigalupo, Piero Bargellini, Alfredo e Silvana Leonardi, Mario Ferrero, Gregory J. Markopoulos, Enzo Ungari.

33. Alla realizzazione di questo film partecipa anche Paola Scarnati. Cfr. Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico-AA-MOD, A. Lajolo, G. Lombardi, A. Leonardi, P. Scarnati, *La casa è un diritto non un privilegio*, archivi online, <http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/> [ultimo accesso 5 giugno 2021].

lorizzazione pluri-declinata che riguarda un archivio monografico privato: l'Archivio Marinella Pirelli³⁴.

Marinella Pirelli (Verona, 1925 – Varese, 2009) non è stata citata nel paragrafo dedicato alle sperimentali, ma è stata operativa nel panorama italiano in maniera costante dalla metà degli anni Quaranta fino alla metà degli anni Settanta, con una produzione multimediale e multiforme che l'ha vista attiva come fotografa, disegnatrice, cineasta e realizzatrice di contesti proiettivo-installativi.

L'Archivio Marinella Pirelli è a Varese ed è stato istituito, per volontà dell'artista, negli anni Duemila, con una iniziale inventariazione che ha preso in considerazione tutte le opere e i materiali da lei realizzati.

L'ordinamento è tipologico e segue una suddivisione per opere, per materiali cartacei e digitali analizzati, oltre che per materiali ancora da analizzare.

Nella prima tipologia, quella relativa alle opere, compare l'intero lascito dell'artista, con l'esperienza pittorica e grafica integrale, le installazioni, le opere a tecnica mista, la produzione di pellicole sperimentali e i suoi cosiddetti "ambienti luce" (databili 1961-1974). Mentre, tra i materiali cartacei e digitali analizzati, la seconda tipologia, ci si può confrontare con un microcosmo variegato, dove sono raccolti i suoi carteggi (sia quelli di natura personale³⁵ che professionale) e insieme a questi ci sono taccuini, bozzetti, disegni, appunti, gli studi e i progetti per gli "ambienti", le sceneggiature, le fotografie e anche i materiale a stampa e le pubblicazioni.

Nella parte costituita dai materiali ancora da analizzare, invece, sono state riunite le prove dei film mai ultimati, così come la serie di racconti brevi che Marinella Pirelli scrive e revisiona nel corso della sua vita.

34. Curatrice dell'archivio è Vittoria Brogini.

35. Tra questi è presente un *corpus* autobiografico, scritto tra la fine degli anni Novanta e l'inizio degli anni Duemila, diviso dalla stessa Marinella in tre tipologie: «biografia leggera, sentimentale e seria». L. Aspesi, I. Ratti (a cura di), *Luce Movimento. Il cinema sperimentale di Marinella Pirelli*, catalogo della Mostra (Milano, Museo del Novecento, 22 marzo - 25 agosto 2019), Milano, Electa, 2019, p. 23.

Uno dei primi esiti di valorizzazione del lavoro svolto dall'Archivio³⁶ è riscontrabile nell'ampliamento dei contributi critici dedicati a Marinella Pirelli, la cui bibliografia, negli anni della sua produttività, era stata circoscritta a poche pubblicazioni³⁷. Ma l'esito senza dubbio più importante, a cui hanno contribuito il riordino e la riorganizzazione dei materiali, è stata la realizzazione di una mostra intitolata *Luce Movimento. Il cinema sperimentale di Marinella Pirelli*, presentata al Museo del Novecento di Milano³⁸. Qui l'archivio è stata la fonte principale per la restituzione, seppur non esaustiva, del percorso sperimentale di Marinella Pirelli e ha consentito, come si evince dal titolo, un confronto con i risultati più compiuti della sua ricerca, ovvero proprio con quelle opere realizzate tra il 1961 e il 1974, enucleate intorno ai dispositivi di ripresa e visione delle immagini in movimento – emerse, in particolare, con *film ambiente* (1968), di natura tridimensionale e percorribile – e anche con *Narciso* (1966-67) e *Doppio autoritratto* (1973-74), e in cui sono riversate le metafore e le tracce di un universo femminile autobiografico e simbolico, mediate da un dialogo con il dispositivo di ripresa, che è stato, in quella effervescente stagione iniziale siglata al femminile, un po' occhio e un po' specchio.

36. Cfr. anche il sito: <http://www.marinellapirelli.org/home> [ultimo accesso 5 giugno 2021].

37. *Marinella Pirelli*, presentazione a cura di R. Guttuso, catalogo della mostra (Milano, galleria delle Ore, 6-9 febbraio), Milano, 1960; F. Pivano, *Manovelle fuori canale*, in «Domus, rivista di architettura, arredamento, arte», 477, agosto 1969, pp. 42-49; T. Trini, *M'illumino di film*, in «Domus, rivista di architettura, arredamento, arte», 477, agosto 1969, pp. 36-39; G. Dorfles, L. Marucci, F. Menna, (a cura di), *Al di là della pittura*, catalogo della mostra (San Benedetto del Tronto, Palazzo Scolastico Gabrielli, VIII Biennale d'Arte Contemporanea), Firenze, Centro Di, 1969; *Marinella Pirelli*, presentazione a cura di A. Bonito Oliva, catalogo della mostra (Modena, galleria Futura 3), Modena, 1971.

38. I. Ratti, L. Aspesi (a cura di), *Luce Movimento. Il cinema sperimentale di Marinella Pirelli*, cit.

Materiali, critica e curatela delle arti performative. Il progetto di www.nuovoteatromadeinitaly.com

Viviana V. F. Raciti*

L'apporto delle nuove tecnologie nei confronti dell'apparato teatrale, del suo processo produttivo, fruitivo e documentario, nel corso del secondo Novecento ha avuto una accelerazione a partire dall'uso delle tecnologie elettroniche e digitali.

I registi teatrali negli anni Ottanta del Novecento, spinti dal bisogno di estendere il raggio di azione del teatro aldilà della circuitazione dello spettacolo, in clima postmodernista, si sono rivolti ai nuovi media per sperimentare una produzione audio-visuale: dischi, video, programmi, televisivi e film¹.

L'editoria multimediale relativa al teatro ha avuto vita breve: un cd-rom come *Dionysos* (1999), un repertorio di iconografia teatrale che raccoglie 1500 immagini che riguardano il teatro europeo è stata sorpassata da quella ipermediale.

* Saggio a cura di Viviana V.F. Raciti, con la collaborazione di Stefano Scipioni e Valentina Valentini.

1. Per una ricognizione da parte di alcuni studiosi in ambito internazionale: P. Auslander, *Liveness. Performance in mediatized culture*, London and New York, Routledge, 2008; F. Chapple, C. Kattenbelt, *Intermediability in Theatre and Performance*, Amsterdam, Rodopi, 2006; S. Dixton, *Digital Performance. A history of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, MIT press, Cambridge Massachusetts, 2007; A. Jenik, *Desktop Theatre*, in «The Drama Review», 45/3, 2001. In ambito italiano: A. Balzola, *Una drammaturgia multimediale. Testi teatrali e immagini per una nuova scena*, Torino, Editoria & Spettacolo, 2009; T. Bazzichelli, *Networking, la rete come arte*, Genova, Costa & Nolan, 2006; M.G. Borelli, N. Savarese, *Te@tri nella rete. Arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media*, Roma, Carocci, 2004; A. Pizzo, *Teatro e mondo digitale. Attori, scena e pubblico*, Venezia, Marsilio, 2003; Id., *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*, Torino, Accademia University Press, 2013; le ricerche di V. Valentini su gruppi che storicamente hanno viaggiato tra performatività e digitale come Studio Azzurro, Bill Viola, cfr. Ead., *Video d'autore. Luoghi, forme, tendenze dell'immagine elettronica*, Roma, Gangemi, 1998, o il più recente Ead., *Teatro Contemporaneo 1989-2019*, Roma, Carocci, 2019; si segnalano anche i molti contributi di A.M. Monteverdi sul teatro multimediale, di cui l'ultimo è il recente Ead., *Leggere uno spettacolo multimediale*, Roma, Dino Audino, 2020.

L'esigenza del teatro di esistere oltre lo spettacolo e oltre il testo letterario dopo gli anni Novanta è stata presa in carico dal web, che ha assorbito tutte le funzioni che in precedenza erano attribuite a media diversi. Il teatro esiste sul web come enorme sistema documentale-informativo, formato dall'insieme dei documenti che le compagnie decidono di pubblicare ma anche da tutte le attività di enti, festival, ricercatori, studiosi, università che affrontano il teatro sia come materia di studio e analisi che come prodotto culturale da immettere sul mercato. Ogni teatro possiede un sito dove è possibile reperire informazioni sulla stagione, sui protagonisti, sugli spettacoli. A questi si affianca un insieme di riviste on-line, portali dedicati, siti di festival che ingrossano la quantità del flusso comunicativo-informativo sul web, che, se da una parte non tengono sempre da conto la qualità dei documenti condivisi, in altri casi costituiscono la base di archivi stratificati, dove è possibile effettuare ricerche attraverso *keywords*, costruire dei percorsi personalizzati, accedere a risorse video-fotografiche e poter partecipare attivamente alla costruzione dell'archivio, segnalando o donando risorse utili². Le numerose riviste online dedicate al teatro, sia di critica che a carattere scientifico, e i siti web delle compagnie, dei teatri, dei festival che utilizzano video-sharing, gallery fotografiche, animazioni si fanno carico della funzione informativa; la funzione pubblicitaria e promozionale viene svolta sia attraverso i siti di cui compagnie, teatri e singoli autori si sono dotati, sia attraverso i social network.

Non da ultimo, il blocco sistemico che ha coinvolto anche il settore dello spettacolo dal vivo in seguito alla pandemia da COVID-19 ha costretto sempre di più³ tutto il comparto a confrontarsi con strategie alternative alla

2. In merito al crescente interesse di documentazione e condivisione sulle arti performative citiamo, a titolo esemplificativo, due casi internazionali: il progetto europeo *ECLAP-e-library for performing arts*, dove i più importanti centri di ricerca europei si sono trasformati in *content provider* per la creazione del più grande archivio europeo di arti performative, incentrato sulle moderne pratiche di utilizzo dei documenti on-line, sull'accessibilità, lo scambio e l'interazione (<http://www.eclap.eu>); il secondo è l'archivio della casa editrice Routledge, dedicato alle arti performative, in collaborazione con Digital Theater, una delle più importanti piattaforme di video *on-demand* di contenuti artistici (<http://www.routledgeperformancearchive.com>).

3. In realtà, il rapporto tra rete e arti performative non è nato in questi mesi; pioniere in questo senso già negli anni Ottanta è stato Giacomo Verde e la sua net art; a metà dei Novanta si parlava di internet theatre, di web radio performative e multimediali (come RadioLADA a cura Roberto Paci Dalò/Giardini pensili, 1995), spettacoli su chatroom (per esempio *waitingforgodot.com* di DeskTop Theater, 1997), collegamenti in diretta su social network (*Joseph* del coreografo

liveness per potersi esprimere sia dal punto di vista artistico⁴ che per quanto riguarda la produzione di pensiero scientifico: dagli spettacoli presentati online – che potevano essere visionati in streaming o addirittura “agiti” in maniera interattiva e poi conservati per un periodo più o meno definito di tempo – fino all’interesse sempre maggiore per la liberalizzazione dei numerosi archivi teatrali multimediali.

La pulsione archivistica che domina nell’epoca delle tecnologie digitali ha prodotto dunque un’inarristabile tensione alla condivisione di banche dati che richiedono selezione ed elaborazione. All’interno di questo variegato panorama, il web può soddisfare la funzione di archivio per permettere di condividere documenti utili alla ricerca. Tuttavia, perché il suo uso non sia limitato ad essere semplice “contenitore” (o quello che in termini specifici viene definito come “archivio di deposito”, fase intermedia e non conclusiva della sistemazione), bisogna prevedere non soltanto azioni di raccolta, digitalizzazione e meta datazione, ma mantenere e incentivare la relazione tra archivio stesso e comunità di riferimento.

Questo grande flusso documentale e informativo, per poter essere accessibile e identificabile, ha bisogno di creare regole condivise che permettano: *localizzazione*, ovvero rintracciare una particolare occorrenza del documento; *selezione*, realizzabile analizzando, valutando e filtrando una serie di documenti; *interoperabilità semantica*, che consiste nel permettere l’uso dei documenti in ambiti disciplinari diversi grazie a una serie di equivalenze fra descrittori (il web-semantic, introdotto a inizi Duemila da Tim Berners-Lee⁵): corollario imprescindibile lo schema di meta-datazione⁶, che rende evidenti alla ricerca online le informazioni relative alla risorsa stessa e che deve essere in grado di essere flessibile e dinamico.

Alessandro Sciarroni, 2011). Sulle numerose terminologie legate al teatro e ai nuovi media cfr. in particolare A.M. Monteverdi, *Nuovi media, nuovo teatro*, Milano, Franco Angeli, 2010.

4. In merito a questo tema l’ampio dibattito è stato animato sia dalle prese di posizione e dalle azioni degli artisti e direttori artistici, sia da molti critici e studiosi, all’interno di articoli, interviste esposti in incontri online, articoli, post sui social media. Cfr. tra le riviste citiamo il lavoro di indagine stratificata condotto per esempio da <http://www.ateatro.it/webzine/tag/coronavirus/>, <https://www.doppiozero.com/category/concetti-estratti/coronavirus>, <https://www.teatrocritica.net/tag/coronavirus/> [ultimo accesso 30 aprile 2021].

5. T. Berners-Lee, *The Semantic Web*, in «Scientific American», Maggio 2001.

6. Cfr. M. Guercio, *Archivistica informatica*, Roma, Carocci, 2013.

L'ingresso all'interno dello spazio comunicativo del web di una mole di informazioni che deve confrontarsi con problematiche come l'*information retrieval*, sostenibilità economica, copyright, ridondanza dei dati, identificabilità dei documenti e continuo aggiornamento, utilizzando strategie diverse dalla comunicazione tipica della rete basata sulla velocità del consumo dell'informazione, ha portato ad un forte cambiamento nell'esperienza e nella ricerca teatrale. Attraverso la fluidità e la rapidità del web, si generano dinamiche di scambio e di partecipazione che portano a strategie generative di conoscenza condivisa e diffusa.

Proprio in quest'ottica presentiamo www.NuovoTeatroMadeinItaly.com, un progetto web che sviluppa, approfondisce e affianca il percorso critico di una pubblicazione a stampa⁷, dando la possibilità di accedere e visionare differenti tipologie di documenti (testi, foto, video e audio), ai quali la pubblicazione rimanda attraverso link e codici QR, creando un continuo dialogo tra la pagina scritta e la rete. Allo stesso tempo il sito va oltre la pubblicazione e si configura come strumento di ricerca per tutta la comunità, scientifica e no, che voglia usufruire dell'ingente quantità di documenti messi a disposizione per la ricerca. A questo percorso si aggiungono anche una Biblioteca digitale e una webzine semestrale, «Sciami|ricerche», <https://webzine.sciami.com/>, che intreccia le questioni legate alla vocalità, alle arti elettroniche e digitali, e le performing arts.

Www.NuovoTeatroMadeinItaly.com, nato a partire da un'idea di Valentina Valentini nel 2011, sul progetto web di Stefano Scipioni connesso alla sua ricerca per la laurea magistrale⁸, è stato lanciato nel 2016 e tuttora è un work in progress in costante aggiornamento. Come è possibile evincere dalle linee introduttive pubblicate sul sito⁹, è stato creato in risposta a una

7. V. Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, con saggi di A. Barsotti, C. Grazioli, D. Orecchia, Roma, Bulzoni, 2015.

8. S. Scipioni, *Nuovo teatro made in italy. Un percorso on-line di un archivio teatrale*, Tesi di laurea magistrale, rel. V. Valentini, correl. A. Ottai, corso di laurea in Spettacolo teatrale, cinematografico, digitale: teorie e tecniche, Università "La Sapienza", Roma, a.a. 2013-2014. Cfr. <https://sciami.com/scm-content/uploads/sites/7/2017/04/Stefano-Scipioni-Tesi-laurea-nuovo-teatro-made-Italy-2014.pdf> [ultimo accesso 24 maggio 2021].

9. Redazione Sciami, *Percorso di ricerca Nuovo teatro made in Italy*, <https://nuovoteatro-madeinitaly.sciami.com/percorso-ricerca-teatro-made-italy/>, che presenta le linee progettuali del lavoro attraverso le voci: come abbiamo lavorato; un progetto in costruzione; chi siamo; la struttura; il progetto web [ultimo accesso 24 maggio 2021].

«mancanza di strumenti e procedure *ad-hoc* per il settore delle arti performative all'interno della rete», cui ha fatto dunque seguito la risposta tramite una «strategia “ibrida” che ha unito competenze derivanti da più settori, dall'archivistica all'informatica, dalle scienze della comunicazione al *coding*, dal *cultural heritage* alla giurisprudenza»¹⁰. Seguendo anche quella tensione naturale verso la multimedialità di cui si parlava all'inizio, questo progetto sostiene come sia oramai doveroso per le arti performative «confrontarsi nei territori dove la società si struttura [...], discute ed evolve. Oggi quel territorio si chiama Web»¹¹.

L'ideazione di tutto il progetto si è basata su alcune linee guida¹² tipiche della creazione degli archivi digitali online che riguardano questioni quali: l'accessibilità (e la relativa possibilità per il fruitore, di poter generare autonomamente nuovi percorsi di conoscenza a partire dai documenti organizzati presenti); la qualità (attraverso una struttura trasparente del percorso di ricerca, uno schema di metadattazione, la riconoscibilità,¹³ la scelta di trascrizione dei documenti secondo criteri precisi, così da garantire omogeneità pur rispettando la diversa natura dei documenti, l'originalità e la non ripetizione dei materiali già presenti in rete); la velocità di aggiornamento a prezzi contenuti; la relazione con la comunità di riferimento e la gestione del progetto da parte di un gruppo che abbia capacità di lettura critica e rielaborazione del potenziale informativo dei documenti, ma anche competenze archivistico-informatiche in merito all'organizzazione dei materiali sul Web per poter tessere relazioni tra archivio, web e comunità di riferimento.

In merito, per esempio, a questi ultimi punti, fondamentale è stato il contributo dei numerosi collaboratori che, coordinati dal comitato scientifico¹⁴, hanno ideato nel tempo i singoli percorsi dedicati a focus specifici, creati

10. *Ibidem.*

11. S. Scipioni, *ivi*, p. 42

12. Cfr. S. Scipioni, *ivi*, pp. 37-38 e, più nel dettaglio a pp. 46-57, dove vengono dettagliate una serie di buone pratiche presentate all'interno dello studio che poi sono state applicate anche nella realizzazione del sito web.

13. Per ogni documento trascritto caricato viene inserita un'intestazione univoca al cui interno è possibile inserire l'identificativo DOI. Cfr. S. Scipioni, *ivi*, p. 79.

14. Il comitato è attualmente composto da Valentina Valentini, Cristina Grazioli, Donatella Orecchia (fino al 2019), Viviana Raciti (dal 2019) e da Stefano Scipioni, webmaster e anima progettuale centrale del progetto.

secondo percorsi storico-critici in maniera coerente ma senza per questo livellare né le differenze di approccio, né le specificità degli oggetti presentati. A tutti gli effetti, si tratta di percorsi che non rispondono a criteri di esaustività ma che indagano scientificamente delle traiettorie su alcuni dei protagonisti, degli spettacoli e delle esperienze più significative del Nuovo Teatro in Italia. Altro aspetto fondamentale riguarda il rapporto con gli artisti in oggetto, di prezioso aiuto nel reperimento di documenti inediti o di difficile accessibilità; figure con le quali spesso si crea un dialogo anche in merito alla scelta degli spettacoli da approfondire¹⁵.

Nel sito web, costruito come un ipertesto non sequenziale, le cui ramificazioni permettono al fruitore di scegliere fra i vari percorsi che il sito offre, i documenti sono di diversa natura (file video, audio, immagini fisse, testi scritti, disegni), per cui si danno diverse modalità di lettura e di uso.

La struttura del sito è sviluppata in due tipologie di «percorsi di conoscenza»¹⁶: una, più semplice, legata al contesto storico e articolata in decenni (dai Sessanta ai Duemila, ogni parte ordinata cronologicamente, senza ulteriori classificazioni tematiche o mediali), al cui interno sono presentati documenti di diversa natura, che permettano ai fruitori di poter intrecciare questioni, tematiche e mezzi espressivi diversi. La seconda parte, invece riguarda i focus legati agli artisti e alle compagnie¹⁷, con un'articolazione

15. Proprio negli ultimi anni, stiamo sperimentando una collaborazione sempre più stretta con determinati artisti, coinvolgendoli anche a prendere parte attiva nella costruzione del percorso critico, nei materiali di accompagnamento e nella scelta effettiva.

16. S. Scipioni, *ivi*, p. 59.

17. I focus dedicati agli artisti attualmente sono Achille Perilli – Gruppo Altro, Anagoor, Babilonia Teatri, Giorgio Barberio Corsetti, Carmelo Bene, Luciano Berio, Sylvano Bussotti, Simone Carella, Carrozzone-Magazzini criminali-Compagnia Lombardi Tiezzi, Carlo Cecchi, Città di Ebla, Collettivo Cinetico, La compagnia del Teator Musicale di Roma, Compagnia della Fortezza, Mimmo Cuticchio, Leo De Berardinis e Perla Peragallo, Deflorian/Tagliarini, Fanny&Alexander, Dario Fo, La Gaia Scienza, Kinkaleri, Roberto Latini, Marcido MArcidorjs e Famosa Mimosa, Enzo Moscato, Motus, Muta Imago, Gruppo nanou, Luigi Nono, Pathosformel, Memè Perlini, Carlo Quartucci e Carla Tatò, Claudio Remondi e Riccardo Caporossi, Antonio Rezza e Flavia Mastrella, Mario Ricci, Luca Ronconi, Santasangre, Giuliano Scabia, Franco Scaldati, Alessandro Sciarroni, Società Raffaello Sanzio, Sosta Palmizi, Studio Azzurro, Tam Teatromusica, Teatrino Clandestino, Teatro delle Albe, Teatro Gioco Vita, Teatro Valdoca. In procinto di pubblicazione sono anche Accademia degli Artefatti, Roberto Castello, Chiara Guidi, Enzo Cosimi, Danio Mandredini, Mario Martone, Mk, Scena Verticale, Virgilio Sieni, Mario Sudano, Teatro Dioniso, Teatropersona, Daniele Timpano, Giacomo Verde.

di documenti biografici e teatrografici¹⁸ e gli approfondimenti dedicati ad alcuni spettacoli esemplari¹⁹.

Data quindi la struttura, stabile nelle sue direttive generali ma chiaramente flessibili, ovvero quanto più possibili protese verso la specificità del singolo oggetto preso in analisi, bisogna capire a quali domande le singole scelte cerchino di rispondere, quali bisogni provino a colmare, quali tracce degli oggetti siano rimaste e quali rimosse. Proviamo a prendere brevemente in esame due casi per condividere le scelte dei singoli percorsi e alcune soluzioni trovate.

Citiamo due focus dedicati ad alcuni spettacoli di Carmelo Bene²⁰ a cura di Donatella Orecchia, *Pinocchio* e *Amleto*. In entrambi i casi, unici finora all'interno del progetto per complessità e stratificazione, la studiosa si è dovuta confrontare con una molteplicità di materiali non solo per la numerosità e ricchezza degli stessi, quanto soprattutto per le plurime versioni (anche molto diverse fra loro) presentate a distanza di anni.

Per esempio, il *Pinocchio* è stato rappresentato nel 1962, nel '64, nel '66 (in quest'edizione anche il titolo subisce una prima modifica, *Pinocchio '66*), nel 1981 (*Pinocchio. Storia di un burattino*) e nel 1998 (*Pinocchio ovvero lo spettacolo della provvidenza*). Nell'introduzione viene sottolineato come

L'insieme delle riscritture può essere indicato come un macrotesto e indica l'esistenza di un mondo poetico e linguistico a cui Bene fa ciclicamente ritorno, anche per confrontarsi con una parte di sé e della propria storia, pur nelle discontinuità per alcuni aspetti profonde. La vera cesura si colloca fra le versioni del 1962 e 1966 e quella del 1981 (e poi 1998): in estrema sintesi, nel passaggio da un impianto epico grottesco a uno decisamente simbolico e lirico; da un

18. Per ogni artista la struttura prevista presenta: una biografia introduttiva all'autore/compania; teatrografia completa e bibliografia di riferimento; altro materiale ritenuto utile dal curatore per la comprensione complessiva del percorso artistico dell'artista o della compagnia (tra questi documenti possono essere acclusi approfondimenti, interviste, articoli, documenti audiovisivi complementari), eventuali altri link utili già presenti in rete, correlati al progetto.

19. Per ogni spettacolo scelto per ciascun focus la struttura prevista vede la possibilità delle seguenti voci: introduzione allo spettacolo (ricavata da materiale già esistente oppure a firma del curatore), frammenti del testo verbale ove presente, eventuali bozzetti o storyboard, partiture, foto e filmati di scena; file audio; locandine; interviste e contributi degli artisti; articoli di approfondimento da parte di studiosi; eventuali link esterni; chiude una nota del curatore all'interno della quale far emergere i criteri di scelta, selezione e eventuali mancanze.

20. Il focus artista è perfettamente in linea con le caratteristiche e le voci individuate prima.

Pinocchio realizzato con una compagnia di attori, a un *Pinocchio* per voce sola (tutte le parti sono varianti d'una sola voce, quella di Bene, eccetto quella della Bambina Provvidenza, interpretata da Lydia Mancinelli), che è il passaggio da un teatro del conflitto agito in scena anche attraverso il pluriprospektivismo delle presenze attoriali, all'esplosione plurivocale e polifonica dell'io²¹.

Per restituirne la "polifonia" in una modalità scientificamente accurata, vengono distinte le informazioni e i documenti relativi alle diverse versioni²²: le locandine, le foto di scena, gli scritti degli artisti (al cui interno anche un'intervista agli altri attori in scena con Bene), alcuni frammenti dal copione e le recensioni (scelte valorizzando il carattere rappresentativo di ciascuna e variando quanto più possibile il riferimento alle diverse versioni spettacolari), poi i saggi (tra cui anche uno pubblicato sulla rivista «California Italian Studies»²³). Tra i diversi video sono presenti alcuni rarissimi frammenti (di cui uno probabilmente della versione 1964 e un altro registrato nel 1982, sempre in forma di frammento) e la ripresa integrale della versione del 1998 (mandata in onda su Rai 2 l'anno successivo).

Similmente, l'*Amleto* viene elaborato scenicamente per ben sette volte, attraverso un percorso che ci permette di «entrare nel laboratorio creativo di un attore-autore come Bene, facendo esplodere il concetto di spettacolo chiuso e inserendo il suo lavoro nella prospettiva storica di un lavoro continuo intorno a un grande macrotesto»²⁴: 1962, 1964, 1965 (*Amleto. Basta con un "vi amo" mi ero quasi promesso. Amleto o le conseguenze della pietà filiale*), 1967 (*Amleto o le conseguenze della pietà filiale da Laforgue*), 1975 (*Amleto di Carmelo Bene - da Shakespeare a Laforgue*), 1987 (*Hommelette for Hamlet - Operetta inqualificabile*), 1994 (*Hamlet suite*). Già nei crediti emerge la peculiarità degli oggetti: dalle diverse fonti che Bene utilizza come base testuale (tra cui Shakespeare e Laforgue, con, nel tempo, una tensione sempre più

21. D. Orecchia, *I Pinocchio di Carmelo Bene. Un'introduzione*, «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016, p. 1.

22. Cfr. D. Orecchia, *I Pinocchio di Carmelo Bene. Nota ai documenti*, «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016.

23. A. Righi, *L'indisciplina e il suo contenuto sociale da Collodi alle riletture di Carmelo Bene e Luigi Malerba*, «California Italian Studies», 2 (1), 2011 - <http://escholarship.org/uc/item/9v-q9p20p> [ultimo accesso 24 maggio 2021].

24. D. Orecchia, *Le riscritture di Amleto per Carmelo Bene. Note ai documenti*, «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 [ultimo accesso 24 maggio 2021].

orientata verso quest'ultimo), ma anche e soprattutto dalla consapevolezza del suo intervento sempre più autoriale (si noti la distinzione di senso tra le preposizioni specificative o causali, le varianti sui titoli fino all'attribuzione di massima paternità dell'opera scenica nella versione del 1975).

Anche in questo caso la struttura, tipica del progetto, viene riempita praticamente in ogni voce, tra cui anche la versione audio dello spettacolo-concerto integrale di *Hamlet suite*, del 1994. Le molte recensioni e gli scritti critici restituiscono la varietà – e l'eccezionalità – delle versioni (Ennio Flaiano), il *côtè* metateatrale (Roberto De Monticelli), il pessimismo insito (Franco Quadri), le sperimentazioni sul versante interpretativo e sonoro-vocalico (Gigi Livio). Spicca tra gli "script", cioè tra gli scritti degli artisti, un prezioso frammento dattiloscritto del copione, tratto dall'Archivio fisico l'Immemoriale, datato 1975; oppure ancora i testi degli interventi lirici in *Hommelet for Hamlet*; in entrambi i casi non ci troviamo più davanti al documento originale, ma a un nuovo tipo di documento che ne conserva solo il contenuto rinunciando al supporto. Ricordiamo, tra i video, oltre alla ripresa Rai della versione del 1975 (ma andata in onda 3 anni dopo), anche un incontro-dibattito con Bene nell'ambito del corso di Drammaturgia tenuto da Eduardo De Filippo al Teatro Ateneo il 29 maggio 1982, invitato da Ferruccio Marotti, intitolato in maniera inequivocabile *Un dialogo tra sordi*.

Al di là delle mancanze, o meglio, dell'assenza o esiguità di quei materiali che per motivazioni di copyright non era possibile pubblicare, ne emerge un disegno elaborato, che si fa traccia tangibile di un'esperienza oramai irripetibile, a proprio modo ancora viva, perché passibile di continue rielaborazioni da parte di chi la fruisce. Allora la cura della memoria di certi teatri si pone già in rapporto con una possibilità seminale:

La sensazione è che nel futuro immediato una delle questioni fondamentali sarà proprio quella della messa in discussione, e quindi della trasformazione, del ruolo stesso del teatro e dell'arte. Sta già accadendo ora: l'immaginazione e la creazione di nuove forme di condivisione e di relazione tra il teatro e il mondo. Il tentativo, che l'arte e il teatro mettono in campo oggi, più che di trasformare il mondo o di immaginarne un altro ideale, lontano, di abitare quello che abbiamo in una maniera nuova, più ricca, seminale, fruttuosa: di osservarlo più da vicino, di guardarci bene dentro, di scavare

nell'intimo delle nostre vite e di trovarvi il senso di tutto. Senza smettere di desiderare un'utopia, ma senza mai dimenticare la realtà²⁵.

25. R. Fazi, *Intervento in occasione della presentazione del libro Nuovo Teatro Made in Italy, «Sciami»* - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016, Teatro Argentina, Roma, 10 febbraio 2016.

Il teatro lascia tracce. Memorie dello spettacolo dal vivo nell'archivio digitale del Teatro Stabile di Torino

Anna Peyron, Matteo Tamborrino

1. Il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino: storia e composizione*

La storia del Centro Studi dello Stabile di Torino (fig. 1) – attualmente sito in via Rossini 12, nel medesimo complesso architettonico che ospita l'ottocentesco Teatro Gobetti – ha inizio nel 1974, a quasi vent'anni di distanza dall'inaugurazione ufficiale del Piccolo Teatro della Città di Torino, avvenuta il 27 maggio 1955. È il convergere di differenti circostanze, unitamente all'ambizioso progetto di conservare e ivi diffondere la memoria, la labile traccia, depositata dall'arte scenica, a dare l'abbrivio alla costituzione del Centro, meta irrinunciabile per specialisti e appassionati di teatro¹.

Come rammenta Laura Bevione, l'atto di fondazione di questo «archivio piuttosto contemporaneo, novecentesco» [...] coincide con l'acquisizione, da parte della direzione dell'Ente cittadino, di quello che è il suo fondo più consistente e prezioso, ovvero l'Archivio storico di Lucio Ridenti e della rivista *Il Dramma*². Il 15 gennaio 1973 si spense infatti a Torino Ernesto Scialpi, *alias* Lucio Ridenti, storico direttore de «Il Dramma», dalla sua fondazione (formalmente, dal n. 9 dell'agosto 1926³) fino al 1968. Colpito da ictus, Ridenti fu

* Paragrafo a cura della dott.ssa Anna Peyron, bibliotecaria e archivista, attuale responsabile del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale.

1. Cfr. B. Bertin, *Intervista a Pietro Crivellaro*, in Id., *Il teatro della città*, Torino, Celid, 2000, pp. 212-217. Sul Centro Studi e sulla rivista «Il Dramma» si vedano almeno (in ordine cronologico): A. Camaldo (a cura di), *La memoria del teatro. Musei, biblioteche e centri studi in Italia*, in «Hystrio», 18, 4, 2005, pp. 22-44; N. Jabalé, *La fondazione del Centro Studi*, in Id., *Una vita per il teatro. Nuccio Messina: cinquant'anni in palcoscenico*, Roma, Gangemi, 2005, pp. 89-93; F. Mazzocchi, S. Mei, A. Petrini (a cura di), *Il laboratorio di Lucio Ridenti. Cultura teatrale e mondo dell'arte attraverso «Il Dramma» (1925-1973)*, Torino, Accademia University Press, 2017.

2. L. Bevione, *Torino, uno sguardo sul Novecento con l'impronta di Lucio Ridenti*, in «Hystrio», 34, 2, 2021, p. 13.

3. Il direttore, dal n. 1 al n. 8 (1925), era in realtà Pitigrilli (pseudonimo di Dino Segre); Ridenti può tuttavia considerarsi a pieno titolo il vero animatore della rivista, giacché fin dai suoi albori ne

costretto in quell'anno ad abbandonare la *leadership* del noto quindicinale di critica teatrale; con il doppio fascicolo 3-4 del marzo-aprile 1973, la casa editrice Ilte scelse poi di sospendere le pubblicazioni. La rivista continuò comunque a uscire, sia pur per altri tipi, fino al 1983⁴.

Con il sostegno della Regione Piemonte e su iniziativa congiunta degli allora direttori Aldo Trionfo, artistico, e Nuccio Messina, organizzativo (entrambi desiderosi di esplicitare con maggior vigore il servizio culturale reso dall'istituzione e di trovare una fissa dimora alla ricca collezione delle carte di Ridenti), il Teatro Stabile di Torino acquisì la biblioteca dell'attore e giornalista tarantino, nonché l'archivio della rivista. Il 4 febbraio 1974 fu così inaugurato al pubblico il Centro Studi⁵. È piuttosto rilevante segnalare che, incluso all'interno del fondo Ridenti, vi è anche l'archivio personale – composto da centinaia di lettere⁶ – di Renato Simoni, critico teatrale del «Corriere della Sera» dal 1911 al 1952, commediografo, regista, collaboratore de «Il Dramma» e sodale del suo direttore.

La biblioteca di Ridenti annovera circa cinquemila volumi, alcuni dei quali di particolare pregio, per la ricostruzione che in essi si rintraccia di emblematici allestimenti del xx secolo. Spesso tali monografie erano arricchite da Ridenti stesso con fotografie, lettere, bozzetti⁷, bozze di stampa. Si pensi, per esempio, a quelle con correzioni manoscritte di Eduardo De Filip-

aveva firmato la cruciale rubrica “Chi non è di scena, fuori!”

4. Trasferita la sede a Roma, la rivista fu dapprima diretta dal giornalista e regista Maurizio Liverani (1968-1976), dopodiché da un comitato di cui lo stesso Liverani era membro.

5. Cfr. *Invito all'inaugurazione del Centro Studi e Documentazione di via Bogino 8*, 4 febbraio 1974: <https://archivio.teatro-stabiletorino.it/oggetti/63846-centro-studi-del-teatro-stabile-di-torino-invito-allinaugurazione> [ultimo accesso 30 aprile 2021].

6. Cfr. M. R. Buonaiuto, *Un archivio da ordinare. Lettere dall'epistolario di Renato Simoni (fondo Lucio Ridenti presso il Centro Studi del Teatro Stabile della Città di Torino)*, tesi di laurea, relatore G. Moretti, Università di Torino, 1996-1997.

7. Cfr. W. Shakespeare, *Come vi piace*, Roma, Edizioni d'Arte, 1948: <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/10970-come-vi-piace-as-you-like-it-di-william-shakespeare-nelledizione-della-compagnia-italiana-di-prosa-diretta-da-luchino-visconti-scene-e-costumi-di-salvador-dali-testi-di-luchino-visconti-emilio-cecchi-salvador-dali-irene-brin-gerardo-guerrieri-silvio-d-amico-roma-edizioni-darte-carlo-bestetti-1948-1-v-18-p-ill-36-cm> [ultimo accesso 30 aprile 2021]. La monografia, nell'edizione della compagnia diretta da Luchino Visconti, è arricchita da vari elementi atti a ricordare lo spettacolo: otto foto, l'opuscolo *La critica e lo spettacolo*, un estratto da «Il Dramma» (n.s., 25, 75-76, 1949) e un bozzetto della costumista Marta Palmer.

po⁸, che sulle colonne de «Il Dramma» vide pubblicate le *editiones principes* di numerose sue opere, da *Le voci di dentro*⁹ a *Questi fantasmi*¹⁰. Altro interessante caso è il copione de *La figlia di Iorio* di Gabriele D'Annunzio, appartenuto a Ruggero Ruggeri (che interpretava Aligi nella *prèmiere* del 1904), con nota dattiloscritta di Ridenti¹¹.

Alla biblioteca ridentina si sono aggiunti, nel tempo, numerosi lasciti, tra volumi e materiali d'archivio. I libri sono passati dai cinquemila originari ad oltre trentamila, grazie all'intensa politica di acquisti degli ultimi anni e a collezioni storiche acquisite tramite donazioni, evidentemente stimolate dal riconoscimento del pubblico servizio reso dal Centro Studi. Nel 1987, per esempio, l'autore filodrammatico Franco Roberto donò la biblioteca della Compagnia Piccola Ribalta di Armando Rossi, che contava pressappoco duemila esemplari; ad essa si sommano oggi l'archivio e la biblioteca (per un totale di quattromilacinquecento unità) di Gian Renzo Morteo, storico traduttore di Ionesco, direttore del TST nella collegiale degli anni 1967-1971 e in seguito docente di Storia del teatro presso l'Università di Torino. Ancora, il fondo Eugenio Salussoglia, regista e drammaturgo del teatro radiofonico, che raccoglie duecento copioni trasmessi nell'arco di circa un trentennio, e, dal 1996, l'archivio fotografico di Davide Peterle, che testimonia un quindicennio di spettacolo dal vivo nel capoluogo piemontese. Grazie infine al

8. Lo stretto legame fra Eduardo e Ridenti è testimoniato anche dal fitto carteggio tra i due, recentemente pubblicato: M. Procino (a cura di), *Mio caro Eduardo. Eduardo De Filippo e Lucio Ridenti. Lettere (1935-1964)*, Napoli, Guida, 2018.

9. Cfr. E. De Filippo, *Le voci di dentro. Tarantella in 3 atti*, bozze di stampa con correzioni autografe, Torino, Biblioteca di Lucio Ridenti, 1949: <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/10971-le-voci-di-dentro-tarantella-in-3-atti-bozze-di-stampa-con-correzioni-e-autografi-di-eduardo-torino-biblioteca-di-lucio-ridenti-1949-1-v-31-c-26-cm-la-commedia-e-stata-pubblicata-in-il-dramma-n-82-del-1-aprile-1949> [ultimo accesso 30 aprile 2021]. La commedia è stata pubblicata su «Il Dramma», n.s., 25, 82, 1949, pp. 5-24.

10. Cfr. *Id.*, *Questi fantasmi!*, bozze di stampa con correzioni autografe, Torino, Biblioteca di Lucio Ridenti, 1946: <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/10096-questi-fantasmi-bozze-di-stampa-con-correzioni-e-autografi-di-eduardo-de-filippo-torino-biblioteca-di-lucio-ridenti-1946-1-v-41-c-26-cm-la-commedia-e-stata-pubblicata-in-il-dramma-nuova-serie-n-16-17-del-15-luglio-1946-1-rappr-1946> [ultimo accesso 30 aprile 2021]. La commedia è stata pubblicata su «Il Dramma», n.s., 22, 16-17, 1946, pp. 13-34.

11. Cfr. G. D'Annunzio, *La figlia di Iorio*, bozze di stampa, Milano, Treves, 1904: <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/10960-la-figlia-di-iorio-gabriele-d-annunzio-bozze-di-stampa-milano-treves-1904-69-p-31-cm-1-rappr-1904-copione-formato-bozze-di-stampa-appartenuto-a-ruggero-ruggeri-che-interpreto-aligi-nella-1-rappr-1904> [ultimo accesso 30 aprile 2021].

dono di Osvaldo Guerrieri, critico de «La Stampa», è pervenuta presso il Centro Studi la raccolta, conservata in cinquanta faldoni ordinati alfabeticamente, di ritagli, fotografie e programmi di sala di Alberto Blandi, *chroniqueur* per un quindicennio del quotidiano torinese.

Altri fondi rimarchevoli sono l'archivio storico del Gruppo della Rocca, quello del Laboratorio Teatro Settimo e quello del Cabaret Voltaire di Edoardo Fadini, rinomato polo d'avanguardia. Nel 2007, Valeria Rossella, vedova di Fabio Doplicher (poeta, drammaturgo, critico teatrale e letterario, nonché fondatore e direttore della rivista «Stilb») ha donato libri, cataloghi, documenti, *cahiers*, riviste, rassegna stampa, scatti di scena, copioni e audiovisivi appartenuti allo scrittore. Molto interessante è anche il fondo Misa Mordegli Mari (attrice e regista radiofonica), che si compone di libri e carte del marito Febo Mari, tra cui i telegrammi di Eleonora Duse inviati durante la lavorazione del film *Cenere*, già oggetto di una tesi di dottorato¹² e attualmente – attraverso un assegno di ricerca cofinanziato dal Teatro Stabile e dall'Università di Torino – in fase di catalogazione. Un'operazione – quest'ultima – che permetterà di implementare, tramite apposita sezione, l'archivio digitale.

Nel 2011, grazie alla tenacia di Pietro Crivellaro, che dall'autunno 1975 al giugno 2017 ha guidato e diretto il Centro Studi, è stato possibile recuperare dalla figlia di Lidia Buzzetti Ronco, segretaria della rivista «Il Dramma», ulteriori documenti legati all'archivio Ridenti¹³, inizialmente celati: alcune serie di lettere (tra cui ben centocinquanta inviate da Paolo Grassi e dal Piccolo Teatro di Milano e ancora cinquanta dal Ministero dello Spettacolo); un ampio *dossier* di Gino Damerini, storico corrispondente da Venezia; l'intero carteggio con i pittori che illustravano le copertine della rivista (assai nutrito, per esempio, quello con Mario Donizetti); diverse centinaia di ritratti di attori; l'album di scatti biografici di Ridenti, con la ricca collezione di fotografie da lui eseguite o conservate; e, *dulcis in fundo*, molti originali di artisti, come le splendide caricature di Onorato, Pompei, Garretto, Sergio Tofano o i disegni di Fulvio Bianconi, Brunetta e Aligi Sassu.

12. Cfr. D. Gherardi, *La carriera degli attori italiani di prosa dalla scena allo schermo (1909-1916)*, tesi di dottorato, tutor M. Canosa, Università di Bologna, 2009.

13. Cfr. P. Crivellaro, *Il Fondo Ridenti e i carteggi fantasma. L'avventurosa storia del recupero dell'archivio perduto. Appunti autobiografici*, in *Il laboratorio di Lucio Ridenti*, cit., pp. 3-18.

Sulla base dell'archivio della rivista «Il Dramma», formato da centinaia di buste contenenti testimonianze relative alla storia del teatro novecentesco, è nato l'Archivio Documentario dello Spettacolo, in continuo aggiornamento, che include varie tipologie di fonti (ritagli stampa, fotografie, programmi di sala, locandine e manifesti), riferite agli spettacoli di prosa prodotti in Italia in particolar modo dal secondo dopoguerra ad oggi, organizzati alfabeticamente, per autori e titoli, e – al proprio interno – cronologicamente, per allestimento. Le buste sono attualmente varie migliaia (fig. 2). Vi è inoltre, nell'ADS, una sezione riguardante le “persone” (ossia registi, scenografi, costumisti, attori), che raccoglie documentazione biografica generale, nonché una terza area classificata per “materia”, con campi che variano dai nomi delle singole compagnie ai diversi generi di rappresentazione. Questo inestimabile patrimonio documentale, disponibile alla consultazione da parte di studiosi, artisti e amatori che intendano approfondire la fortuna di taluni autori o testi, permette di ripercorre e ricostruire la carriera dei maggiori interpreti, scenografi e costumisti del panorama nostrano. A tale risorsa si affianca l'Archivio Storico del Teatro Stabile di Torino, che conserva la documentazione concernente gli spettacoli prodotti dall'ente a partire dal 1955, suddivisa per stagioni e tipologia di materiali.

2. Una visita guidata all'interno dell'archivio digitale: l'esempio di Luca Ronconi*

Nel 2014, in occasione del sessantesimo anniversario della nascita del TST, ha preso avvio un'intensa fase di digitalizzazione del materiale appartenente all'Archivio Storico del Teatro e dei vari fascicoli della rivista «Il Dramma», scansionati tramite sistema di riconoscimento ottico dei caratteri (OCR). Il progetto, finanziato da uno specifico bando del *quondam* Mibact, ha visto impiegato il software per archivi *open access* CollectiveAccess, sviluppato dall'*heritage agency* Promemoria s.r.l.; l'intera operazione si è conclusa nel maggio 2015, con la creazione di una piattaforma digitale accessibile dal sito web del TST o direttamente dall'indirizzo [---

* Paragrafo a cura di Matteo Tamborrino, dottorando in Storia delle Arti e dello Spettacolo presso le Università di Firenze, Pisa e Siena e tirocinante presso il Centro Studi TST nel primo semestre del 2017.](http://archivio.tea-</p></div><div data-bbox=)

trostabiletorino.it¹⁴. Dal 2020 è inoltre possibile consultare, sempre tramite la pagina dell'archivio online, anche il catalogo della biblioteca, agevolando così la ricerca integrata delle risorse, a vantaggio di quanti quotidianamente frequentano e abitano gli spazi del Centro Studi.

Il prezioso archivio consente pertanto di navigare, *ab Urbe condita*, tra le varie stagioni realizzate in seno al TST, esplorandone le innumerevoli produzioni in cartellone e le maestranze coinvolte. Lanciando una semplice ricerca è possibile infatti rintracciare tutto il patrimonio bibliografico e archivistico riferito a un singolo artista o agli spettacoli che lo riguardano. Le dettagliate schede catalografiche e documentarie permettono altresì di trarre informazioni essenziali ai fini dell'indagine, giacché corredate da chiare indicazioni circa la tipologia documentaria di appartenenza di ciascuna fonte oggetto d'esame. Si tratta, in linea generale, delle categorie tipicamente in uso nella ricerca storico-teatrale: fotografie, ritagli stampa, comunicati, manifesti e locandine, programmi di sala, note di regia, schede di sala, materiali per la scena, bozzetti, figurini, modellini, copioni e finanche trailer video¹⁵.

Ora, nel tentativo di guidare chi legge fra i meandri dell'archivio online, ipotizziamo di voler eseguire una ricerca su Luca Ronconi, grande maestro del teatro italiano contemporaneo, scomparso nel 2015, e direttore artistico del TST dal 1989 al 1994. Fu proprio al Lingotto di Torino che, nel 1991, il regista allestì gli indimenticabili *Ultimi giorni dell'umanità*¹⁶, dal testo di Karl Krauss.

Immaginando che l'utente acceda all'indirizzo archivio.teatrostabiletorino.it e digiti nell'apposita barra di ricerca le parole "Luca Ronconi", compariranno dinanzi a lui numerosi risultati: oltre duecento nella tab riguardante l'Archivio, più del doppio in quella relativa alla Biblioteca. Il primo materiale in evidenza è – come si apprende agevolmente espandendo l'icona – un

14. Cfr. L. Bevione, *Torino, 60 anni di teatro in un click*, in «Hystrio», 28, 2, 2015, p. 25.

15. Le video-registrazioni degli spettacoli possedute dal Centro Studi TST, per motivi di diritti, possono essere visionate in versione integrale esclusivamente su prenotazione, presso la sede di via Rossini; allo stesso modo, le buste dell'Archivio Documentario dello Spettacolo restano attualmente escluse dalla piattaforma digitale.

16. Fra i più recenti contributi su Luca Ronconi si segnalano: I. Moscati, *Luca Ronconi. Un grande maestro negli anni dei guru*, Roma, Ediesse, 2016; R. Carlotto, O. Ponte Di Pino (a cura di), *Regia parola utopia. Il teatro infinito di Luca Ronconi*, Macerata, Quodlibet, 2021.

opuscolo pubblicato il 21 febbraio 2015 dal TST in occasione della scomparsa dell'artista, di cui risulta integralmente consultabile la versione e-book¹⁷.

Tornando alla pagina precedente, il nome di Ronconi (accompagnato dagli estremi di nascita e morte) campeggia al di sotto dell'indicazione "soggetto citato": cliccando su tale ipertesto, si viene automaticamente rimandati all'interno di una sezione-contenitore collegata con l'artista. Nella parte superiore sono inventariati documenti di varia natura, da reperti fotografici che lo ritraggono in diversi momenti della sua carriera al video dell'incontro *Speciale Ronconi a Torino. Immagini, ricordi e testimonianze*, moderato da Gianfranco Capitta e organizzato dal TST durante la stagione 2016-2017, in collaborazione con il DAMS dell'Università di Torino, il Teatro Regio e «L'Indice dei libri del mese»¹⁸. A seguire, in ordine alfabetico, le molteplici regie ronconiane, gli spettacoli di cui fu curatore o interprete, le cinque stagioni da lui dirette e infine i testi firmati in qualità di autore.

Se provassimo a questo punto, a puro titolo esemplificativo, a esplorare la pagina dedicata alla stagione 1990-1991, ci troveremmo di fronte a un dettagliato prospetto – con tanto di manifesto e materiali stampa – delle produzioni e ospitalità programmate per quei mesi, da *I due gemelli veneziani* (regia di Gianfranco De Bosio, con Franco Branciaroli) allo *Zoo di vetro* diretto da Furio Bordon (con Piera Degli Esposti e prodotto dallo Stabile del Friuli Venezia Giulia). Indiscutibile punta di diamante del cartellone di quell'anno furono tuttavia i già citati *Ultimi giorni dell'umanità*, la cui pagina dedicata è organizzata come segue: nella fascia azzurra a destra sono riportati, nell'ordine, i nomi – tutti cliccabili – del regista, dello scenografo Daniele Spisa, della costumista, del nugolo di interpreti, dei vari tecnici e collaboratori scritturati, dei traduttori e dell'autore del testo originale, con indicazione finale della stagione di riferimento. A sinistra invece – dopo i crediti, la lista delle *personae dramatis* e alcune note di approfondimento¹⁹ – appaiono vari

17. Cfr. *Luca Ronconi con il Teatro Stabile di Torino*, opuscolo, 21 febbraio 2015: <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/3864-luca-ronconi-con-il-teatro-stabile-di-torino> [ultimo accesso 30 aprile 2021].

18. Cfr. *Speciale Ronconi a Torino. Immagini, ricordi e testimonianze*, Teatro Gobetti (Torino), 10 novembre 2016: <https://youtube.com/watch?v=BnFL0sWLC7Q> [ultimo accesso 30 aprile 2021].

19. Viene per esempio ricordato che dello spettacolo, in prima assoluta all'ex-Sala Presse del Lingotto il 29 novembre 1990, furono realizzate una versione radiofonica, trasmessa su

materiali utili alla ricostruzione dell'opera, dalle note di Spisa alla variegata rassegna stampa, passando per gli inestimabili scatti che immortalano specifici frangenti delle prove, svoltesi nei locali del Lingotto.

Non sarà ozioso rammentare che qualsiasi interrogazione dell'archivio digitale può essere affinata servendosi dei filtri disponibili, che permettono o di restringere il *datarange* o di includere soltanto specifici oggetti e categorie documentarie. Se fossimo, per esempio, interessati alle schede di sala legate al nome di Ronconi, ne troveremmo, nell'archivio online, in tutto sei: quella del progetto culturale "Domani", perseguito dal TST nel 2006 in risposta alle politiche di riduzione dell'arte dal vivo; la scheda di sala in doppia lingua di *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury; le varie schede del ciclo "Domande a Dio 2003" (progetto di Gabriele Vacis, Roberto Tarasco e Francesco Micheli, sostenuto dal TST); la scheda del monologo *Nella gabbia* di Henry James (diretto da Ronconi per la stagione 1991-1992, con Annamaria Guarnieri); la scheda di presentazione dell'ottavo corso di formazione per attori (triennio 2009-2012) della Scuola del Teatro Stabile di Torino, accademia d'arte drammatica allora diretta da Valter Malosti e fondata nel 1991 da Ronconi; e infine, la scheda di sala di *Zio Vanja* (2008-2009, regia di Vacis), in cui un'occorrenza del nome di Ronconi si rintraccia all'interno del contributo di Pietro Crivellaro, *Trecento anni di teatro e di gloria*²⁰.

Chiudiamo questo – confidiamo – utile, ancorché breve, *tour* virtuale dell'archivio con qualche rapida battuta di congedo. Cliccando al di sotto del logo del TST, è possibile espandere un menù a scomparsa, organizzato in nove voci: se "Home" riporta chiaramente alla pagina iniziale della piattaforma, "Cerca" permette invece all'utente di visualizzare quella medesima barra

Radiotre il 10 marzo 1991, e una televisiva (Premio Acqui Storia 1993), opera dello stesso Ronconi, andata in onda su Rai Due il 23 settembre 1991, per il ciclo "Palcoscenico '91". *Gli ultimi giorni dell'umanità* ottenne – come puntualmente segnalato nell'archivio digitale – importanti riconoscimenti: su iniziativa dell'AGIS vinse la Targa Italo Gemini 1991; ai Premi Ubu di quello stesso anno fu poi doppiamente insignito del premio come miglior spettacolo e di quello come miglior attore (riconoscimento andato a Massimo De Francovich, vincitore anche del premio Fenice del Teatro). Il *corpus* di materiali relativo all'allestimento è visibile al link: <https://archivio.teatrostabiletorino.it/occorrenze/411-gli-ultimi-giorni-dellumanita-1990-91> [ultimo accesso 30 aprile 2021].

20. I sei materiali citati sono visibili al link: <https://archivio.teatrostabiletorino.it/cerca?filtro=0b666ca8152ceb5502dd99fc03df60f9%7CScheda%20di%20sala&tags=luca%20ronconi&sort=ss&page=0&oggetto=&titolo=&tab=archivio> [ultimo accesso 30 aprile 2021].

di scrittura cui dà accesso anche l'icona della lente d'ingrandimento. Più interessanti risultano gli altri sette strumenti a disposizione, che consentono di effettuare analisi ragionate dell'enorme mole di dati raccolta e ordinata all'interno di questo luogo telematico deputato alla memoria del teatro del Novecento. Partiamo allora dalle prime voci in testa all'elenco: "Stagioni" in maniera più generica, mentre "Spettacoli" in forma più specifica, offrono entrambe uno sguardo diacronico sulle produzioni messe in scena dal TST nel corso di oltre sei decenni. Nella pagina "Teatri, compagnie, enti" il criterio di organizzazione dei materiali inerisce invece allo spazio fisico di rappresentazione, all'*ensemble* coinvolto o all'istituzione produttrice. La sezione "Documenti e immagini" permette, da parte sua, di selezionare e isolare, in base agli interessi del ricercatore, le differenti testimonianze documentali, disposte su un asse cronologico: si tratta precisamente di fotografie, rassegna stampa, manifesti e locandine, video, programmi, materiali per la scena, schede di sala, comunicati stampa, copioni. Ultima ma non meno importante, la collezione digitale di tutti i fascicoli de «Il Dramma», interamente consultabile nella sua consistenza, dal dicembre 1925 al settembre 1983.

Termina qui il nostro ideale *Grand Tour* fra le ceneri, le impronte tangibili, depositate dall'arte scenica, che uno spazio all'avanguardia come il Centro Studi di uno dei maggiori teatri nazionali d'Italia ha l'onore e l'onere di conservare, mettendole costantemente a disposizione del proprio pubblico di utenti. Un'indagine – quella fin qui condotta – che, pur consapevole della caducità del fenomeno performativo (teso a consumarsi nell'istante stesso in cui si realizza), elegge la memoria a istanza eminentemente dinamica, capace di restituire – se coltivata a dovere – tattile concretezza, nostalgia di presente, di vita, ad atti, suoni e gesti soltanto in apparenza effimeri. Il Centro Studi TST, dunque, come realtà in cui si avverte – per dirla con Eliot – tutto il peso della tradizione, tutta la «presenza del passato»²¹.

21. Cfr. T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, in Id., *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, London, Methuen, 1920, p. 45.



Fig. 1 - La sala di consultazione del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino.



Fig. 2 - Una busta dell'Archivio Documentario dello Spettacolo relativa a vari allestimenti di *Tre sorelle* di Anton Čechov.

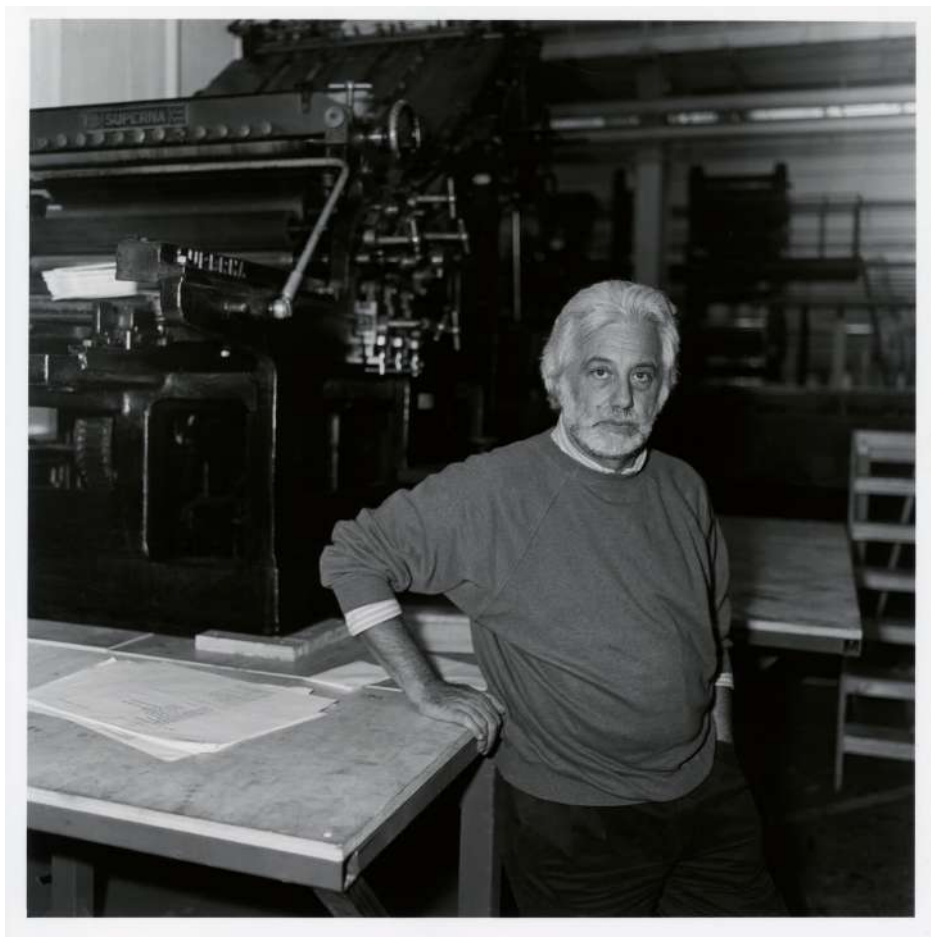


Fig. 3 - Ritratto di Luca Ronconi nell'ex Sala Presse del Lingotto per *Gli ultimi giorni dell'umanità* (di Karl Kraus, regia di Luca Ronconi, produzione Teatro Stabile di Torino, Torino, Ex Sala Presse Lingotto, 29 Novembre 1990 - ph. credit: Davide Peterle, di cui il TST ha acquisito l'archivio e detiene i diritti). La medesima fotografia è pubblicata anche nella piattaforma online all'indirizzo: <archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/4464-luca-ronconi-1990-1-fotografia> [ultimo accesso 30 aprile 2021].

Le cornici suggestive. Note sul riuso dei teatri romani in Toscana

Carlo Titomanlio

L'anno 2020 ha decretato che il teatro, al pari di ogni altra forma di spettacolo dal vivo, è da considerarsi attività *non necessaria*. Altri saranno chiamati a verificare, in un tempo più pacifico, la legittimità di tale valutazione. Le brevi riflessioni che intendo proporre in questa sede, inevitabilmente limitate per estensione e possibilità di approfondimento, partono tuttavia da una constatazione scaturita dall'indimenticabile anno da poco trascorso.

Nella lunga ora d'aria concessa alla cittadinanza – all'incirca coincidente con la stagione estiva, in Italia come in buona parte del mondo – le performance nei luoghi all'aperto sono state tra le poche iniziative spettacolari che si è potuto organizzare, sia pure in tono minore, cioè parametrato alle ansiogene limitazioni predisposte.

Com'è avvenuto in moltissimi ambiti, la circostanza speciale ha accelerato un fenomeno già diffuso e storicizzabile, l'uscita dell'evento teatrale dalla sua usuale cornice architettonica, ovvero il recupero come luogo per lo spettacolo di spazi urbani ed extraurbani. Mentre da parte di artisti e uomini di teatro è stato sempre più frequente nel corso del Novecento il rifiuto delle dinamiche spaziali, organizzative e sociali legate agli edifici tradizionali, l'oggetto specifico degli studi teatrali negli ultimi decenni ha subito parallelamente una traslazione dal testo scritto allo spettacolo e da quest'ultimo all'evento performativo nella sua globalità¹. Come sostenuto da Marco De Marinis in un contributo assai pertinente alle tematiche di questo progetto di ricerca, il darsi dell'evento teatrale va ora «inteso [...] non come semplice prodotto-risultato ma come il complesso dei processi produttivi e ricettivi che circondano, fondano e co-

1. Cfr. C. Titomanlio, *Il luogo teatrale come atto comunicativo*, prefazione a M. Carlson, *Luoghi per lo spettacolo. Semiotica dell'architettura teatrale*, Firenze, La casa Usher, 2021, pp. 11-27.

stituiscono lo spettacolo»². In questa prospettiva lo spazio – ovvero il contenitore fisico, non necessariamente chiuso – assume un’importanza assai maggiore; non può più dirsi un luogo ideale chiamato a contenere un’ipotesi creativa concepita a prescindere da esso; piuttosto è «un ambiente su cui l’ipotesi si forgia e prende forza e corpo nel suo attuarsi»³.

Nel tentativo di analizzare (talvolta di inseguire) proposte performative ibride, proiettate verso una fusione di modi e discipline differenti, gli studi teatrali hanno dovuto adeguare i propri paradigmi interpretativi e il proprio linguaggio. I postulati teorici di Giuseppe Bartolucci, Fabrizio Cruciani e Maurizio Grande hanno aperto la strada alla nozione di “drammaturgia dello spazio”, con la quale si possono identificare quelle creazioni sceniche che prendono forma o dipendono dal luogo scelto e adattato secondo le necessità⁴. Naturalmente interessati da questo fenomeno sono stati i luoghi per lo spettacolo dell’Antichità, sia quelli mai dimenticati sia quelli rinvenuti, riscoperti o ristudiati tra il XIX e il XX secolo, epoca in cui l’archeologia diventa scienza e professione.

In Italia la prima intuizione in tal senso risale agli ultimi anni dell’Ottocento e spetta a Gabriele D’Annunzio; a quest’ultimo va riconosciuta la volontà pionieristica di importare nel nostro paese quanto visto altrove, precisamente in Francia, ove poté assistere a una rappresentazione delle Fêtes Romaines organizzate a partire dal 1869 nel teatro romano di Arausio, ai margini dell’odierna città provenzale di Orange. Com’è noto, l’ambizioso progetto architettonico e scenotecnico *en plein air* che doveva essere eretto sulle sponde del lago di Albano, quale sede di una rinnovata forma drammatica, impegnò a lungo D’Annunzio insieme a Eleonora Duse, ma non giunse mai a una realizzazione concreta. Malgrado l’instancabile verve creativa, l’e-

2. M. De Marinis, *Il processo creativo nel teatro contemporaneo: trionfo e trasmutazioni*, in «Teatro e Storia», 35, 2014, p. 353.

3. *Secondo Viaggio in Italia*, testo firmato “Coordinamento Viaggio in Italia”, in Aa. Vv., *Viaggio in Italia*, a cura di A. Attisani, Torino, Stab. Tip. Ferrero [1987], p. 3, cit. in G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture Teatrali», 2-3, 2000, p. 25.

4. Cito almeno i saggi di G. Bartolucci *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1969, e *Teatro-corpo teatro-immagine: (per una “materialità” della scrittura scenica)*, Padova, Marsilio, 1970; di F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1992, con le conseguenti elaborazioni, in particolare di M. De Marinis (*In cerca dell’attore*, Roma, Bulzoni, 2000) e di L. Mango (*La scrittura scenica*, Roma, Bulzoni, 2003).

loquenza reclamistica e una caparbia attività di “raccolta fondi”, l’idea naufragò nel tempo: insieme al rapporto tra il Vate e la Duse, nei primi anni del Novecento si spense anche il “sogno di Albano”⁵.

Maggior fortuna ebbero quelle iniziative che nel secondo decennio del Novecento poterono contare su fondamenta politiche e associative più solide. Alcune date precise scandiscono le tappe di questo percorso. La prima è il 20 aprile 1911, giorno dello storico debutto dell’*Edipo Re* di Sofocle interpretato e diretto da Gustavo Salvini nel Teatro romano di Fiesole: si trattò del primo episodio novecentesco di riconversione di un luogo per lo spettacolo antico al suo uso originario, avvenuto con il sostegno degli Enti locali e di una società di studi classici. Due anni dopo, il 10 agosto 1913, l’Arena di Verona ospitò per il centenario della nascita di Giuseppe Verdi una magniloquente edizione di *Aida*, da cui ebbe origine il Festival lirico areniano che da allora vi si tiene ogni estate. Si arriva così al 16 aprile 1914, al pomeriggio in cui, «sorto dalla notte millenaria dell’oblio», nel Teatro greco di Siracusa si ridestò «quel mondo sovrano di bellezza che ebbe culla nella sacra Ellade»⁶. Con l’*Agamennone* di Eschilo, tragedia ritradotta in versi dal grecista Ettore Romagnoli e da lui stesso inscenata insieme con Duilio Cambellotti e Bruno Puozzo, prese avvio l’attività dell’Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA), inizialmente denominato Comitato per le Rappresentazioni Classiche.

Forte di una robusta rete di contatti e di un nutrito gruppo di artisti e letterati a supporto, il comitato fondato dall’ecclettico conte Mario Tommaso Gargallo risali lo Stivale facendosi modello per iniziative analoghe, tese a fondare una rete turistico-culturale con l’appoggio delle associazioni locali e nazionali. Se il fenomeno riuscì a conseguire omologazione e continuità operativa fu grazie alla spinta del governo mussoliniano. Mentre la standardizzazione del periodo estivo per la “vacanza” – intesa come assenza dal

5. La definizione è di Lucio Ridenti: *Il sogno di Albano della Duse e di D’Annunzio*, in «Il Dramma», 354, marzo 1966, pp. 41-44. I più significativi contributi storico-critici sul progetto dannunziano per un “teatro di festa” si trovano in G. Isgro, *D’Annunzio e la mise en scène*, Palermo, Palumbo, 1993. Dello stesso autore si veda anche *Tra le forme del teatro «en plein air» nella prima metà del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2014.

6. E. Mauceri, *Teatro ed arte: l’“Agamennone” di Eschilo nel teatro greco di Siracusa*, in «Emporium», 39, 233, 1914, p. 367. Materiali documentari preziosi si trovano in *Agamennone 1914 - Teatro Greco di Siracusa*, Siracusa, Emarom, 1994; e nelle pagine del sito della Fondazione: <https://www.indafondazione.org> [ultimo accesso 30 aprile 2021].

lavoro, dalla casa, dalle condizioni abituali – ebbe l'effetto di normalizzare i bisogni e i tempi di fruizione, la scelta di favorire l'accesso delle masse di lavoratori alle pratiche turistiche, comune ad altri grandi stati europei, fu tra i perni della politica di ricerca del consenso perseguita dal partito fascista durante gli anni Trenta; sostenuta dalle sezioni dopolavoristiche e dalla stampa di settore, essa rivitalizzò la circolazione ferroviaria e il turismo internazionale, frenati dalla recessione economica che interessava l'Europa.

È questa l'intelaiatura sociale in cui si inquadrano le esperienze spettacolari insediatesi nei "nuovi" teatri antichi riaperti: nel 1927, pochi giorni prima della riapertura degli scavi di Ercolano, nel Teatro Grande di Pompei fu allestita per la prima volta *Alceste* di Euripide; nell'estate dello stesso anno alcune produzioni già sperimentate a Siracusa furono riproposte nel Teatro di Ostia Antica con soluzioni sceniche riadattate per lo spazio da Cambellotti⁷. Nel giro di pochi decenni a Fiesole, Verona, Ostia e Pompei fecero seguito Segesta, Taormina, Tindari, Benevento, Gubbio, Luni, Trieste, Nora, Spoleto.

Il fenomeno fu inizialmente espressione di un'attitudine filologica, intellettuale se si vuole, ma animata da un'intenzione divulgativa, ovvero da una fervida determinazione civile e nazionalistica. La rinascita dello spettacolo classico non si risolse nel mero recupero di temi e spazi, cioè di contenuti e contenitori, ma intese ripristinare un'esperienza di fruizione popolare, aperta a quei segmenti della collettività che non frequentano abitualmente i convenzionali luoghi dell'arte. La riuscita di questa operazione passò per la riqualificazione del teatro all'aperto come fattore di socialità e risveglio culturale.

Vale la pena ricordare quanto annotava Gustavo Giovannoni nel 1928, interrogandosi sulla "moda", che all'epoca poteva dirsi nuova, di riportare il dramma classico negli spazi che l'Antichità progettò per esso: «tutta la nostra vita è fatta di transazioni tra la coltura e l'arte da un lato e le esigenze pratiche dall'altro. La concezione aristocratica degli studi scientifici o storici interferisce ogni momento con la concezione democratica della volgariz-

7. Precisamente *I sette a Tebe* di Eschilo, *Antigone* di Sofocle e *Le nuvole* di Aristofane; si legga in proposito E. J. Shepherd, «L'evocazione rapida di un sogno»: prime esperienze di teatro all'aperto ad Ostia Antica, in «Acta Photographica. Rivista di fotografia, cultura e territorio», 2-3, 2005, pp. 135-170.

zazione». D'altra parte, continuava Giovannoni, entrambe le spinte «sono necessarie perché forniscono una all'altra i mezzi e l'ambiente»⁸.

Può dirsi ancora attuale la necessità di questo binomio, nonché la resistenza del legame che esso instaura? Cambiamenti sensibili si sono verificati nel secondo Dopoguerra: la motorizzazione individuale ha trasformato radicalmente luoghi, tempi e modi del diporto, generando i primi flussi turistici di massa, capaci di coinvolgere non solo la popolazione urbana, ma anche gli abitanti dei centri minori e delle campagne; parallelamente, a partire dalla Costituzione repubblicana sono andate radicandosi le nozioni di *tutela* e di *valorizzazione* del patrimonio culturale nazionale, sia materiale che immateriale.

Più che rituali e anodine dichiarazioni di principio, *tutela*⁹ e *valorizzazione*¹⁰ sono oggi i precetti che regolano ogni possibile intervento, postulando la necessità di garantire l'accesso ai beni culturali e la loro fruizione, in equilibrio tra obblighi di salvaguardia e promesse di utilizzo sostenibile, e incidendo profondamente sul comune sentire, cioè sulle modalità individuali di relazione con l'oggetto d'arte. Le tracce dell'architettura del passato hanno dunque trovato una legittimazione giuridica nel porsi come elemento propulsivo di sviluppo turistico e promozione territoriale (discorso analogo potrebbe farsi per le singolarità paesaggistiche e per i beni che formano il patrimonio artistico nazionale). Nella fattispecie dei luoghi per lo spettacolo dell'Antichità questa legittimazione è stata ribadita e resa operativa da una serie di documenti programmatici, quali la Dichiarazione di Segesta (1995) e la successiva Carta di Siracusa (2004).

Ciò che sembra invece escluso, oppure relegato sullo sfondo e solo occasionalmente convocato in proscenio, è l'obiettivo della *riabilitazione*, vocabolo di cui mi servo sulla scorta degli scritti di Giorgio Grassi, l'architetto che nel recente passato ha posto in questione con più forza e con i risultati più concreti il tema delle relazioni tra il teatro antico e il suo contesto urba-

8. G. Giovannoni, *Teatri antichi e spettacoli nuovi*, in «Architettura e Arti Decorative», settembre 1928, p. 50.

9. Lemma già presente nell'articolo 9 della nostra Carta Costituzionale, posto a principio del sistema di diritti e doveri rilevanti che definiscono il rapporto fra uomo e natura.

10. Vocabolo che entra nel corpus legislativo con il D.P.R. n. 805 del 3 dicembre 1975, in materia di organizzazione del Ministero dei Beni Culturali e Ambientali.

no¹¹. Riabilitare, in senso proprio, significa recuperare una funzione negata o compromessa; rendere di nuovo idoneo a un'attività o a una professione, ripristinando la piena efficienza di un organo o di un processo produttivo; in senso figurato vuol dire anche restituire reputazione e rispettabilità.

Riabilitare un teatro antico comporta sia riconsegnare al manufatto la sua autentica e completa identità di luogo per lo spettacolo sia ricostituire il sistema di relazioni che esso intratteneva con la città e con i suoi abitanti, nonché con il paesaggio circostante. Ciò dovrebbe avvenire attraverso un'analisi ontologica e storica che prenda in considerazione una molteplicità di aspetti interconnessi: ubicazione, volumetria e morfologia, destinazione d'uso, connotazioni spaziali e materiali, impatto sociale, specificità territoriale e inclusione nella rete infrastrutturale.

1. Esempi toscani

Migliaia sono gli edifici per lo spettacolo disseminati nel bacino del Mediterraneo; più di duecento sono quelli censiti sul territorio italiano, di cui solo alcune decine presentano uno stato di conservazione tale da renderli utilizzabili¹². In Toscana è possibile individuare tre di questi siti: il già richiamato teatro romano di Fiesole, quello di Volterra e l'anfiteatro compreso nell'area archeologica di Roselle, pochi chilometri a nord di Grosseto¹³.

Pur limitati nel numero, tali edifici riescono a esemplificare vicende e problematiche comuni a buona parte dei manufatti consimili: la fragilità strutturale, il regime vincolistico che ne delimita capienza e possibilità di godimento, l'utilizzo discontinuo, il più delle volte circoscritto a manifestazioni annuali a fronte di lunghi periodi di inattività. Questa complessità condiziona ed esalta al contempo il processo creativo delle molteplici figure

11. Distanti nello spazio e nel tempo, i due notevolissimi e controversi interventi progettati e coordinati da Grassi, il restauro dei teatri romani di Sagunto e di Brescia, testimoniano la profondità del lavoro esegetico compiuto a monte. Si legga in proposito G. Grassi, *Ipotesi di utilizzazione e restituzione architettonica del teatro romano di Sagunto* (1986), in Id., *Scritti scelti 1965-1999*, Milano, Franco Angeli, 2000, pp. 265-274.

12. A. Pedersoli, *Teatri greci e romani censiti. Elenco e mappe*, in «Engramma», 77, gennaio-febbraio 2010; Ead., *I teatri antichi in uso in Italia: architettura, archeologia, circuiti, festival. Una proposta di schedatura: Archeologia e contemporaneo*, in «Luav: 81», settembre 2010.

13. Ridotto ai soli elementi di sostegno è l'anfiteatro di Luni; perdute sono invece le tracce visibili dell'anfiteatro di Lucca e del teatro romano di Firenze.

professionali e artistiche che vi lavorano sporadicamente: architetti, scenografi, attori e registi, ma anche direttori di musei e curatori, pittori e scultori, danzatori e musicisti, organizzatori di festival e di eventi. A tali maestranze spetta l'impegnativo compito di costruire spettacoli qualitativamente alti e nondimeno accessibili per un pubblico più esteso di quello che abitualmente frequenta una sala teatrale. A ciò si debbono scelte estetiche, registiche e scenografiche "amplificate", in grado di raggiungere, sia visivamente che emotivamente, platee molto vaste¹⁴.

Simile per ubicazione e conformazione a quello siracusano sul colle Temenite, il teatro di Fiesole si avvicina ai criteri costruttivi degli edifici greci, con la pianta semicircolare della *cavea* eretta sul naturale pendio del colle fiesolano, a ridosso delle mura etrusche. Nel corso di un secolo, a partire dal primo decennio dell'Ottocento, la struttura (già nota in epoca medievale) è stata portata alla luce, saccheggiate, nuovamente interrata poi riscoperta e sottoposta a pesanti interventi di restauro, con la ricostruzione di una parte della gradinata. Dopo il pionieristico evento del 1911 il suo utilizzo è stato molto saltuario fino al secondo Dopoguerra; come avvenuto altrove, un impulso decisivo si è avuto grazie alla convergenza di un interesse politico e di un interesse artistico, ponendo come traguardo un rilancio del turismo. Una prima iniziativa festivaliera ha avuto origine nel 1946, consolidandosi quindici anni dopo con l'organizzazione dell'Estate Fiesolana promossa da un Comitato cittadino¹⁵. Caratteristica della manifestazione, che detiene in Italia un primato di longevità, è la natura multidisciplinare: nell'offerta di generi e tipologie spettacolari differenti – concerti lirici, cameristici, jazz; prosa, reading, teatro-danza; cinema ed eventi pubblici – si può trovare declinata una strategia consueta del marketing turistico, ovvero la tendenza a diversificare i prodotti culturali per raggiungere fasce più ampie di consumatori.

L'Edipo Re allestito nel 2011 dalla compagnia Archivio Zeta per l'edizione del centenario, con un intervento scultoreo firmato da Antonio Crivelli (un

14. Un discorso a parte andrebbe fatto a proposito del suono: a dispetto del mito dell'acustica perfetta, per intensità e senso della riverberazione gli edifici per lo spettacolo antichi sono senz'altro insufficienti, soprattutto per eventi di carattere musicale come concerti e opere liriche, generi che richiedono un'adeguata compensazione attraverso sistemi di amplificazione.

15. Cfr. M. Borgioli (a cura di), *Il Teatro Romano va in scena. Documenti per la storia dell'Estate Fiesolana*, Firenze, Polistampa, 2009.

portale in acciaio corten con 12 formelle di terracotta che raffigurano episodi della vita di Edipo), consente di evidenziare un'altra complessità relativa al rapporto tra le vestigia archeologiche e l'impianto scenografico, tema cui sono costretto ad accennare soltanto. Se da un lato i teatri antichi inducono spesso la realizzazione di apparati concepiti come un'installazione, più integrata al contesto e al paesaggio che all'azione scenica, dall'altro concedono agli artisti l'opportunità di fare del palcoscenico un privilegiato luogo espositivo, adatto ad accogliere anche le opere di formato maggiore¹⁶. Questa interlocuzione si risolve spesso nella scelta di impianti voluminosi ma leggeri, il più delle volte sviluppati in senso orizzontale per non "chiudere" lo spazio, anzi assecondarlo «lasciando "respirare" le pietre»¹⁷.

Ben diverso è lo spazio offerto dall'arena ellittica dell'anfiteatro di Roselle, che si presenta oggi come un tappeto erboso largo 25 metri e lungo meno di 40, racchiuso dall'*opera reticolata* del muro interno della *cavea*. Si tratta di una struttura le cui dimensioni sono commisurate a quelle della comunità per cui fu eretta, in posizione sopraelevata rispetto allo sviluppo dell'antica città etrusca e poi romana. Benché porzioni di opera muraria siano rimaste sempre visibili, la struttura dell'anfiteatro fu oggetto di scavo solo nella seconda metà del Settecento. Per la sua posizione, sopraelevata ma ben collegata agli assi viari urbani, nonché per la consistenza della muratura, l'anfiteatro fu usato in epoca medievale come fortilizio e probabilmente frequentato anche nei secoli successivi¹⁸. Attualmente, sebbene l'inserimento in un'area archeologica ne complichino l'utilizzo (assoggettandolo alla fruizione passiva di una visita guidata), e malgrado le croniche difficoltà nel reperire finanziamenti, dal 1986 vi si tiene ogni agosto l'Estate Rosellana, che mette in programma un succinto cartellone di spettacoli con la presenza pressoché costante di drammi shakespeariani.

16. Non è casuale che l'opera di Crivelli sia identificata con un proprio titolo, *La porta del tempo*, e che abbia avuto una vita espositiva successiva a quella teatrale. È un esempio contemporaneo, tra i tanti possibili, di ciò che Germano Celant definì *scenoscultura*, riferendosi ai primi interventi scenografici di Mario Ceroli. Cfr. C. Titomanlio, *Ceroli e il teatro*, in *Mario Ceroli. Faccia a faccia*, catalogo della mostra di Bologna (MAMbo, gennaio-febbraio 2013), Lucca, Usher Arte, 2013, pp. 144-150.

17. V. Fiore e V. Martelliano, *La città nel mito del teatro antico*, in Id. (a cura di), *Le città del Teatro Greco. Letture tra scenografia e realtà urbana*, Siracusa, LetteraVentidue, 2018, p. 15.

18. Cfr. F. Nicosia e G. Poggessi (a cura di), *Roselle. Guida al parco archeologico*, Siena, NIE, 1998.

Il teatro romano di Volterra situato nell'area di Vallebuona, un ampio spazio sulle pendici settentrionali della città¹⁹, dimostra in maniera ancora più emblematica l'importanza di un aspetto spesso trascurato negli studi sull'architettura per lo spettacolo, vale a dire l'ubicazione degli edifici. Al momento della costruzione (fine I secolo a.C.) il teatro fu al centro di un processo di espansione urbanistica voluto dalla più potente famiglia locale. Abbandonato, in parte crollato e sottoposto a una consistente spoliazione per la costruzione delle terme adiacenti tra il III e il IV secolo, il teatro si trovò in epoca medievale separato dal nucleo principale della città (l'accesso dall'area del foro fu soppresso dall'edificazione delle nuove mura, che inglobarono la muratura perimetrale della *summa cavea*). Le campagne di scavi compiute nel secondo Dopoguerra non sono riuscite a frenare questa marginalizzazione dell'antico teatro, di cui sono stati liberati e riproposti in maniera anastilologica i reperti residui (al netto di statue, marmi e ornamenti già asportati e musealizzati in anni precedenti); esso è rimasto infatti inagibile per lunghi periodi, sopravvivendo con difficoltà tra indecorosi interventi protettivi, appelli, denunce e tentativi di rilancio. Di questa condizione ha ovviamente risentito il Festival Internazionale istituito nel 2003, decentrato, precario e per giunta sovrapposto con il più longevo VolterraTeatro, che al contrario ha cercato di irrobustire di anno in anno il legame con i luoghi e gli abitanti della città²⁰.

Senza voler ridurre una questione indubbiamente aperta e complessa, che rifugge ogni tentativo di generalizzazione e non può valersi di criteri oggettivi, omogenei e condivisi, le problematiche esemplificate dai casi toscani, comuni a buona parte dei luoghi per lo spettacolo dell'Antichità,

19. Il ritrovamento e lo studio di numerosi materiali archeologici, tra i quali appunto l'antico teatro, si deve alla caparbia attività dello storico volterrano Enrico Fiumi. Ne tratteggia alcuni aspetti il volume collettaneo *Studi per Enrico Fiumi* (Pisa, Pacini, 1979), fornendo anche una bibliografia degli scritti. Cito qui anche G. Caetani, *Il Teatro Romano di Volterra*, Firenze, Octavo, 1983; ma notevole è la letteratura intorno all'area archeologica, che comprende strutture edificate in momenti diversi: il teatro, il vasto porticato retrostante e un complesso termale di età tardo-antica. Impossibile non ricordare infine il recente rinvenimento dei resti di un anfiteatro nelle adiacenze del cimitero, vicino a Porta Diana, probabilmente posteriore di qualche decennio al già noto teatro.

20. Si può leggere in proposito B. Pratelli, *VolterraTeatro: trent'anni di un festival che attraversa il contemporaneo*, in «Mimesis Journal», 7.2, 2018, pp. 75-86.

mostrano il conflitto spesso paralizzante tra slanci vitalistici e principio di realtà, ovvero tra ipotesi di riutilizzo e obblighi conservativi.

Tuttavia, riflettendo sulla natura di tali rimanenze archeologiche, si dovrebbe assumere che i manufatti di cui si pretende di salvaguardare l'integrità sono il frutto non solo dell'incessante azione corrosiva del tempo ma anche delle manomissioni compiute dall'uomo in epoche assai meno riguarde della nostra, una storia che ha per capitoli abbandoni, decadenze, smembramenti, razzie, ritrovamenti parziali, riadattamenti e alterazioni profonde. Fatto salvo che ciascun gruppo sociale ha la facoltà di autodeterminarsi nel modo che ritiene conforme alla propria visione, e conseguentemente improntare il rapporto con il proprio passato, assolvere l'impegno di conservazione di un edificio teatrale dell'Antichità cristallizzandone l'aspetto diruto è forse da iscrivere tra i "mortificanti" atteggiamenti di sudditanza e venerazione antiquaria di cui scriveva Nietzsche con ineguagliata potenza²¹.

Il rudere viola con la sua ambigua sopravvivenza la castità dell'ambiente naturale: da un lato evoca una presenza umana trascorsa, quindi un utilizzo attivo e pieno, dall'altro esige il silenzioso rispetto che si concede a un'area funeraria, ovvero a un *locus* in cui si realizza la frattura simbolica tra spazio dei vivi e spazio dei morti. Una tendenza che potremmo definire "neorovinizistica" ha tramutato il rudere da oggetto di meditazione, e testimonianza concreta della caducità dell'esistenza, in potente strumento di autorappresentazione di una comunità. A dispetto di ciò, numerosi sono i casi in cui, mancando sia un progetto riabilitativo sia un interesse economico forte, a prevalere è l'incuria, se non addirittura il degrado.

Stando così le cose, mi ostino a chiedermi – per spirito di provocazione *inattuale* o per ingenuità – se non sia il caso di ripensare completamente i teatri antichi; di immaginare nuove funzioni da attribuire loro e ristabilire la natura degli interventi cui possono e debbono essere sottoposti; di smettere

21. «La storia antiquaria degenera nel momento stesso in cui la fresca vita del presente non la anima e ravviva più. Ora la pietà si inaridisce, l'abitudine erudita continua ad esistere senza la pietà e gira in modo egoistico e compiaciuto intorno al proprio centro», F. W. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (1874), traduzione e cura di Sossio Giametta, Milano, Adelphi, 2012, p. 27. Per l'ampiezza delle tematiche affrontate e dei casi di studio proposti, rimando al numero monografico di «Confronti. Quaderni di restauro architettonico», 4, 6-7, 2015, dedicato al restauro delle architetture per lo spettacolo: il quadro che emerge dai vari contributi rimarca la netta preferenza per un approccio critico-conservativo, mai prevaricante e sempre reversibile, il più delle volte a metà strada tra la pura conservazione e il ripristino.

di considerarli una “cornice suggestiva”, una “straordinaria location” o una “magica ambientazione” (le corrive, compulsive espressioni giornalistiche che assimilano le arti dello spettacolo a una risorsa nelle mani degli operatori del marketing territoriale); di fare il possibile affinché tornino a essere «*une grande idée civique*»²², cioè una piazza cittadina libera nella quale risuonino potentemente le voci del posto e la creazione artistica si lasci ispirare anche da un sano entusiasmo campanilistico e autarchico.

22. R. Barthes, *Pouvoirs de la tragédie antique*, in «Théâtre populaire», 2, 1953, p. 20.

Geoscenografia di San Miniato. Il patrimonio architettonico come teatro urbano

Lindita Adalberti

Benvenuti a San Miniato. Città del teatro è il saluto rivolto dall'Istituto Dramma Popolare di San Miniato (da ora IDP) in un drappo appeso alle estremità di un grande arco aperto sulla piazza della Repubblica, conosciuta ai più come piazza del Seminario. Grazie alla morfologia della collina su cui si erge, la cittadina è uno scrigno di scenari naturali e architettonici che dalla seconda metà del XX secolo la rendono un *teatro del cielo*.

Con l'ausilio di una pianta geografica è possibile ripercorrere le tappe fondamentali della Festa del Teatro, uno dei più antichi festival di produzione teatrale italiani, attraverso una visita guidata nelle *locations* samminiatesi messe a servizio della scena. L'IDP contribuisce alla ricerca di luoghi esterni alla consueta sala teatrale, creando una fusione tra gli elementi della materia scenografica e il luogo dove si svolge l'azione drammatica. Nella presentazione al volume di Vittorio Fiore *Tecnologie della finzione. L'effimero e la città*, Carlo Truppi mette in relazione la «potenzialità evocativa»¹ dell'architettura con il contesto del teatro urbano, che «travalica i temi settoriali della scenografia e della scenotecnica, evidenzia come si possano manipolare e assecondare gli spazi al fine di configurare un'opera»². Nelle sere d'estate il patrimonio architettonico di San Miniato al Tedesco diventa un interprete della scena e il linguaggio teatrale uno strumento per contemplarlo sotto un'altra luce. La necessità di trasformare la realtà urbana rientra nelle tappe di un processo teatrale avviato agli inizi del Novecento che trova nell'espressione artistica del festival «la relazione e il radicamento con un determinato territorio [...] con l'intento di valorizzare e tramandare una determinata tradizione artistico-identitaria»³.

1. V. Fiore, *Tecnologie della finzione. L'effimero e la città*, Palermo, LetteraVentidue, 2011, p. 9.

2. *Ibid.*

3. A. Gualdani, *L'amministrazione dello spettacolo dal vivo. Stato dell'arte e prospettive di riforma*,

Il desiderio di fondare un *teatro popolare e cristiano*⁴ nacque dalla volontà di quattro giovani samminiatesi di risollevarne la loro città dalle tragedie subite durante l'occupazione nazista⁵. Uno degli episodi più truci del secondo conflitto mondiale che interessò San Miniato fu l'eccidio del Duomo, la cattedrale di Santa Maria Assunta e San Genesio martire, avvenuto il 22 luglio 1944. Alcune testimonianze del tempo, raccolte dal pittore Dilvo Lotti⁶, nativo locale ed esponente dei "quattro folli", riportano i sentimenti di una popolazione devastata. In riscatto delle perdite e delle sofferenze provocate dalla strage, il 17 luglio 1947 andò in scena *La maschera e la Grazia*, l'opera di Henry Ghéon sulla vita del santo martire Genesio⁷. Dilvo Lotti, primo scenografo della Festa del Teatro, fece allestire un palcoscenico sul "prato del Duomo", sfruttando come fondo della scena le linee architettoniche della cattedrale e della curia vescovile. In questa prima rappresentazione le possibilità sceniche «offerte dalla piazza»⁸ sono ancora lontane da ciò che di lì a pochi anni realizzano registi e scenografi per le successive edizioni. Dai primi scritti dei rappresentanti dell'IDP si evince che i molteplici teatri nacquero come risultato di una ricerca spaziale e drammaturgica; la conformazione e le funzionalità dei luoghi culturali ampliarono l'azione dram-

Torino, G. Giappichelli, 2020, p. 104.

4. «Dalle macerie della città sanguinante di memorie, dalle insorgenze politiche e contrapposizioni culturali, noi andavamo maturando un progetto di partecipazione popolare, rivolto all'arricchimento della cultura della speranza, comunicata con linguaggio drammatico di un Teatro nuovamente Sacro» in D. Lotti, *La sacralità del teatro*, in «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon», III, Città del Vaticano, 2005, p. 161.

5. Per approfondimenti sulla storia teatrale di San Miniato dagli inizi del XVII secolo al Secondo Dopoguerra segnaliamo la recente pubblicazione di B. Pratelli, *La Festa del Teatro di San Miniato: spazi cittadini in trasformazione nel Secondo Dopoguerra*, in *Crisi e trasformazioni. Territorio, Rete e Geografia, Arti performative*, M. Giovanetti e V. Mini (a cura di), Atti dell'XI Congresso Interdisciplinare Dottorandi e Dottori di Ricerca, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", Roma, UniversItalia, 2020, pp. 77-91.

6. Cfr. D. Lotti, *San Miniato, vita di un'antica città*, Genova, Sagep, 1980 e il romanzo autobiografico di D. Lotti, *La morte del paese*, San Miniato (Pi), Bellorino, 2002.

7. «La Chiesa aveva innalzato Genesio alla gloria degli altari e lo aveva proclamato Santo protettore della gente di teatro, e già era Santo protettore della città di San Miniato» in *Dramma Popolare. Nuovi spazi cristiani. Quaderno 1/1980*, volume coordinato da Marco Bongioanni, San Miniato (Pi), Tipografia Palagini, 1980, p. 21.

8. Cfr. T. Vasile, *La Festa del Teatro nuova «risorsa» di San Miniato*, «Filodrammatica», Roma, Settembre-Ottobre, 1947.

matica⁹ e in breve tempo attribuirono alla Festa del Teatro l'appellativo di teatro dello spirito.

Nelle prossime pagine, aiutandomi con le indicazioni riportate nei settantaquattro manifesti della Festa del Teatro¹⁰, proverò a individuare alcuni teatri urbani samminiatesi, percorrendo le vie d'uscita dalla piazza del Duomo.

1. 1948 - La chiesa monumentale di San Francesco e *Assassinio nella cattedrale*

Il 1947 segna l'anno di nascita di altre due manifestazioni determinanti nello sviluppo della scena teatrale internazionale, il Festival d'Avignon voluto da Jean Vilar e l'Edinburgh International Festival. Nello stesso anno in Italia si fa strada una nuova concezione della produzione teatrale grazie alla collaborazione tra Paolo Grassi e Giorgio Strehler, che vede la luce nel primo Teatro Stabile d'Italia, il Piccolo di Milano. Per la seconda edizione della Festa del Teatro, Strehler è invitato dall'Istituto a dirigere la regia per *Assassinio nella cattedrale* di T. S. Eliot. La rappresentazione avviene all'interno della chiesa monumentale di San Francesco, altro luogo sacro molto caro alla popolazione locale, poco distante dalla piazza del Duomo. L'edificio culturale fa parte del complesso conventuale in cui all'epoca viveva ancora la comunità dei frati minori¹¹. Nel 1948 l'interno della chiesa viene scelto come altare sacrificale del vescovo di Canterbury Thomas Becket, assassinato per volere del re Enrico II. L'arcivescovo, ritornato da un esilio durato sette anni, si scontra con quelle che erano le sue antiche ambizioni, quando ancora svolgeva l'ufficio temporale. Il dissidio interiore vissuto da Becket è affrontato da Strehler con una maestria registica che non ha eguali, proprio

9. «Gli elementi scenici avrebbero dovuto ridursi a indicazioni schematiche, perché doveva verificarsi la riprova, l'integrazione, la somma fra il testo poetico contemporaneo, e la contemporaneità dei valori sacri, ambientali e storici della città. Tali le nostre intenzioni» in *Istituto del Dramma Popolare di San Miniato, Quaderno 3/1982* (volume coordinato da Marco Bongioanni), San Miniato (Pi), Tipografia Palagini, 1982, p. 88.

10. I. Luperini (a cura di), *Settanta anni di manifesti*, Ponte a Egola (Pi), Tipografia Stilgrafica, 2016.

11. Oggi il convento di San Francesco è una struttura di accoglienza gestita dall'associazione cristiana Nuovi Orizzonti, per ospitare pellegrini e turisti che percorrono il tratto della via Francigena che attraversa San Miniato.

per la difficoltà di dar forma drammatica ad un testo mai ritenuto idoneo alla rappresentazione scenica. Lo scenografo Gianni Ratto dispone sul fondo della chiesa come unico elemento spaziale un vasto palcoscenico a forma di croce di Sant'Andrea. Le recensioni descrivono la chiesa come un tempio in cui la poesia di Eliot trova «il suo luogo naturale di manifestazione»¹²; l'atmosfera cupa emanata dal grigiore delle pietre e l'austerità dell'edificio alimentano il senso di oppressione provato da Tommaso, contrapposto alla vivacità dei colori di una vetrata fittizia in cellophane delle dimensioni dell'arco absidale, pittata da Gianni Ratto. Di fronte alla vetrata che ricorda le iconografie delle cattedrali inglesi, un coro di donne intona canti gregoriani che riecheggiano in tutta la navata, richiamando quell'ascolto meditativo proprio della liturgia. Strehler elimina così i luoghi deputati della tradizione medievale che l'ambiente evoca e, con pochi elementi di scena (ad esempio il pulpito da cui Becket impartisce la benedizione) costruisce lo spettacolo «raggiungendo con l'essenzialità della scena effetti di mobilità»¹³. La rappresentazione cementa la collaborazione tra l'IDP e il giovane Piccolo Teatro di Milano; e con un altro esponente della critica teatrale dell'epoca. Silvio D'Amico dalla visione di questo spettacolo matura una grande fiducia nei confronti dell'Istituto, quasi da diventarne protettore; diventa infatti una figura fondamentale negli anni delle tensioni tra la volontà ecclesiale nei confronti della manifestazione e i rappresentanti dell'Istituto¹⁴.

2. 1959 - L'area verde di piazza del Duomo e *Il grande statista*

La piazza del Duomo si rivela fin da subito il luogo privilegiato dove allestire le rappresentazioni, costruendo talvolta delle vere e proprie sale teatrali ad *hoc*. Dieci anni più tardi un'altra opera di T. S. Eliot torna a calcare il palcoscenico del teatro samminiatese. Con *Il grande statista* per la regia di Luigi Squarzina, Luciano Damiani si trova per la prima volta ad ideare le scene per un teatro *en plein air*.

12. R. Rebora, *Un tempo carico d'eternità*, «L'Umanità», Milano, 25 agosto 1948.

13. R. Valli, *Un evento che onora la cultura ed il teatro del nostro Paese*, «Reggio Democratica», 29 agosto 1948.

14. Per approfondimenti sul tema cfr. A. Mancini, *La maschera e la grazia: la politica teatrale dei cattolici attraverso le feste del teatro di San Miniato*, Bologna, Pàtron, 1979.

Ancora oggi ricordo con piacere quell'avventura artistica, che fu per me un'importante esperienza. Fu il primo spettacolo all'aperto della mia carriera. Una direzione e un'organizzazione efficiente e generosa mi misero a disposizione uno spazio suggestivo e intrigante che aveva, così com'era, qualche cosa in comune con il testo di Eliot. Mi diedero anche la possibilità di progettare, oltre la scena, anche la gradinata per il pubblico. Questo mi permise di realizzare un impianto scenico "totale" coinvolgendo pubblico, scena e ambiente naturale. Inserendo tra gli alberi una scena, come si dice "suggerita", per nulla naturalistica, con le chiome degli alberi che mutavano colore con le luci¹⁵.

Per la XIII Festa del Teatro la piazza del Duomo è «quasi interamente nascosta dall'anfiteatro metallico costruito per l'occasione»¹⁶. Nell'impianto scenico di Damiani il dramma degli ultimi giorni di vita del politico Lord Claverton si racconta attraverso un intimo contatto con lo spettatore (Fig. 1). Il primo atto è ambientato nella dimora dell'illustre personaggio che dopo un infarto, consapevole di esser giunto alla fine della vita, ne ripercorre gli eventi più oscuri. L'ambientazione quotidiana del dramma di Eliot è resa scenograficamente incastonando il salotto di Lord Claverton al centro delle gradinate costruite. Il secondo ed il terzo atto sono ambientati nel parco di una casa di cura inglese dove Dick Ferry, nome di battesimo del protagonista, passa gli ultimi giorni della sua vita. La parete del salotto, che faceva da fondo all'ambientazione precedente e che permetteva di nascondere la scenografia retrostante, si apre lasciando spazio all'area verde di piazza Duomo, trasformata nel giardino di una clinica. Da questo angolo arboreo, attraverso una ripida sclea è possibile raggiungere la torre federiciana che svetta sul punto più alto del colle, ma costeggiando il muro esterno del Museo Diocesano di Arte Sacra, attiguo alla cattedrale, è possibile scorgere una discesa che conduce in uno dei luoghi più suggestivi della città.

15. C. Cannella (a cura di), *L'album dei ricordi dei protagonisti delle feste in Il teatro del cielo. Cinquant'anni di storia dell'Istituto del Dramma Popolare di San Miniato*, U. Ronfani (a cura di), Milano, Lupetti, 1996, p. 88.

16. R. Radice, *Il cammino della coscienza*, «Il Giornale d'Italia», Roma, 30 luglio 1959.

3. 1962 - Il sagrato del Santissimo Crocifisso e *Miguel Mañara*

Negli anni Sessanta sono molti gli allestimenti monumentali che contribuiscono a celebrare il valore culturale della città e della sua Festa. Per *Il primogenito* di Christopher Fry, con la regia di Orazio Costa e le scene di Giovanni Miglioli, il manifesto del 1963 riporta il teatro all'aperto di S. Martino "appositamente costruito", mentre per le tre successive edizioni ritorna protagonista la monumentale Chiesa di San Francesco, con il suo sagrato. Nel 1967 invece il piazzale di Dante Alighieri diviene teatro per *Il concerto di Sant'Ovidio* di Antonio Buero Vallejo, per la regia di Paolo Giuranna e le scene di Gianfranco Padovani, realizzato con la collaborazione del Teatro Stabile di Genova. Una rappresentazione degna di essere ricordata è *Miguel Mañara* del drammaturgo lituano Oscar Vladislas de Lubicz Milosz.

Dopo la pausa pisana del 1961, anno in cui la Festa del Teatro è ospite della città di Pisa, si avviano a San Miniato nuove ricerche scenografiche. Il manifesto della XVI edizione riporta indicazioni insolite sul luogo della rappresentazione, rispetto alla consuetudinaria piazza del Duomo o alla chiesa di San Francesco. Orazio Costa¹⁷ decide di ambientare il dramma sul sagrato del Santuario del Santissimo Crocifisso, voluto dall'allora vescovo Poggi, che avviò la sua costruzione nel 1705 su progetto dell'architetto e ingegnere fiorentino Anton Maria Ferri. Lo scalone monumentale, situato di fronte al municipio della città e il cui restauro si è concluso lo scorso 2020, è composto da cinque rampe di scale per un totale di centodue gradini e abbraccia una nicchia contenente una statua marmorea di Cristo risorto. Lo stile di questo prezioso gioiello di San Miniato si sposa perfettamente con il barocchismo spagnolo caratterizzante l'opera teatrale (Fig. 2). La vicenda, definita anche «mistero»¹⁸, è suddivisa in sei quadri. I bozzetti dello scenografo Mario Chiari, fatti di pennellate di colore in tonalità contrastanti, suggeriscono l'atmosfera respirata alla visione della scena ma non danno un'indicazione precisa dello spazio da allestire. Il sagrato del Santissimo Crocifisso non è un

17. La prima regia di Costa per il Dramma Popolare è del 1950, quando allestisce *Il poverello* di Jacques Copeau nella piazza del Duomo. Per la messinscena Costa si affida alle indicazioni registiche lasciate dal maestro, costruendo un vasto palcoscenico sul lato della piazza che si affaccia verso la vallata e restituendo al pubblico una regia alla Copeau. Si veda C. Cannella (a cura di) *Come Orazio Costa ricorda le sue nuove regie in Il teatro del cielo*, cit., p. 79.

18. P. E. Poesio, *Un testo "raro" che ha il sapore di stagioni lontane*, «Nazione Sera», Firenze, 23 agosto 1962.

luogo predisposto ad accogliere una rappresentazione e un pubblico teatrali. Per rimediare a questo limite architettonico, dato anche dal declivio naturale del terreno, Costa e Chiari fanno costruire delle tribune per gli spettatori addossate alla facciata del municipio, giocando contro la circolazione stradale per tutta la durata dell'allestimento: «Impalcature mobili, tubi e tavole creano, dove occorre, le gradinate per il pubblico, che vi accede per vicoli, scale, scalette, che si insinuano tra i palazzi, sgusciando sotto antiche volte, come a garantire il perfetto raccoglimento del luogo prescelto»¹⁹.

4. 1985 - *Giobbe* e la piazza del Seminario

Poco distante dal sagrato del Santissimo Crocifisso si trova la piazza della Repubblica, trasformata in ambiente teatrale per la prima volta nel 1977 con *La rosa bianca* di Dante Guardamagna, per la regia di Giulio Bosetti. Per cercare però quella novità scenica che ha reso la piazza del Seminario un ambiente teatrale naturale è opportuno procedere fino alla XXXIX edizione. Nel 1985 l'ONU proclama l'Anno Internazionale della Gioventù e per celebrare l'avvenimento l'IDP propone la drammaturgia di un giovane. Nella Cracovia del 1940, l'allora ventenne Karol Wojtyła scrisse un dramma volto ad indagare le sofferenze dell'umanità attraverso la vita sventurata di un patriarca della fede cristiana ed ebraica. La rappresentazione samminiatese di *Giobbe* si presenta come una processione di scenari che ha per stazioni i portoni d'ingresso dei palazzi antistanti il Seminario²⁰ e le due scalee che conducono alla soprastante piazza del Duomo. Le scene ideate da Sergio D'Osimo risentono della presenza di Krzysztof Zanussi, chiamato alla supervisione della regia, affidata ad Aleksandra Kurczab. La rappresentazione

19. G. Prosperi, *Un pellegrino dello spirito melanconico e decadente*, «Il Tempo», Roma, 23 agosto 1962.

20. Attualmente l'edificio non svolge più la funzione di seminario vescovile, ma è sede di uffici comunali, associazioni e cooperative che operano nella città e nei comuni limitrofi. Per maggiori approfondimenti sull'evoluzione storica del palazzo segnalò <https://limes.cfs.unipi.it/sanminiatopalazzoseminario/> [ultimo accesso 30 aprile 2021].

ricca di effetti spettacolari²¹ si situa «a metà tra teatro e cinema»²² grazie anche alla collaborazione del *light designer* Slavomir Idziak che ha impostato «delle luci più da “set” che da ribalta»²³. Paola Gassman²⁴, che qui veste i panni del profeta Elia, racconta in un'intervista le titubanze iniziali della compagnia nell'immaginare la realizzazione delle catastrofi presenti nella vicenda, svanite una volta giunta nel luogo prescelto. La forma curvilinea del luogo, dove anticamente si svolgeva il mercato settimanale, conduce Zanussi a posizionare le gradinate per il pubblico lungo tutta la facciata del palazzo del seminario, permettendo così una veduta grandangolare della piazza.

5. 2004 - *Il dilemma del prigioniero e l'annullamento della piazza del Duomo*

Vale la pena soffermarsi su un ultimo spettacolo facendo un salto in avanti di venti anni e osservando il lavoro svolto dallo scenografo ravennate Daniele Spisa²⁵, tra i più assidui collaboratori dell'IDP con i suoi tredici allestimenti all'interno della piazza del Duomo²⁶. Fin dalla prima rappre-

21. «E l'incendio divampa realmente sulla scena così come più tardi saranno le porte stesse della casa di Giobbe ad essere arse [...] le acque con un bellissimo effetto scenico, dilagano giù lungo una scala, l'uragano fa crollare la casa, travolgendo i figli di Giobbe, temporali e fulmini si scatenano sugli spettatori, venti rovinosi soffiano intrisi di odore di zolfo, suscitati da potenti macchinari» in R. Palazzi, *Una stradina per palcoscenico. La Polonia e Moro nel «Giobbe» di Wojtyła*, «Corriere della Sera», Milano, 26 luglio 1985.

22. A. Mencarelli, *Giobbe, il dolore dell'innocente*, «Paese Sera», Roma, 27 luglio 1985.

23. R. Palazzi, *Una stradina per palcoscenico*, cit.

24. C. Cannella (a cura di), *L'album dei ricordi dei protagonisti delle feste in Il teatro del cielo*, cit., pp. 88-89.

25. Per un approfondimento sulla partecipazione dello scenografo al progetto “Documenti d'artista” si veda la piattaforma digitale https://documentidartista.cfs.unipi.it/da_artista/daniele-spisa/ [ultimo accesso 30 aprile 2021].

26. Per la Festa del Teatro di San Miniato Daniele Spisa firma le scene per *Le spade e le ferite* di Elena Bono, per la regia di Ugo Gregoretti (2000), *I templari* di Elena Bono con la regia di Pino Manzari (2002), *Bartolomeo De Las Casas* di Reinhold Schneider con la regia di Giovanni Maria Tenti (2003); *Il dilemma del prigioniero* di David Edgar (2004) e *Il custode dell'acqua* di Franco Scaglia (2005) per la regia di Maurizio Panici, *La Roccia* di T. S. Eliot per la regia di Pino Manzari (2006), *Il nemico* di Julien Green (2007) e *La testa del profeta* di Elena Bono per la regia di Carmelo Rifici (2009), *Processo a Gesù* di Diego Fabbri con la regia di Maurizio Panici e *Il prato* di Diego Fabbri per la regia di Salvatore Ciulla (2010); *Sarabanda* di Ingmar Bergman con la regia di Massimo Luconi (2011), *Anima errante* di Roberto Cavosi, regia di Carmelo Rifici (2012) e *L'ombra di Antigone* di Maria Zambrano, liberamente tratto da «La tomba di Antigone», per la regia di Roberto Guicciardini (2013).

sentazione samminiatese Spisa riserva una particolare attenzione al luogo identificato per la messinscena, talvolta esaltandone l'aspetto estetico, talvolta annullandone i connotati. *Il dilemma del prigioniero* di David Edgar, per la regia di Maurizio Panici, tratta una tematica estremamente attuale, ma complessa da rendere sulla scena. Nel 1989 in un'aula dell'Università della California alcuni studenti partecipano ad un seminario sulla gestione delle crisi tra paesi in conflitto al fine di un negoziato di pace. Attraverso un "gioco di ruolo" in cui si evidenzia un parallelismo tra la *pièce* teatrale e la seduta diplomatica, i partecipanti si trovano catapultati di fronte a scenari di guerra reali; spetta loro il compito di stabilire un dialogo fra popoli e culture differenti. Gli spettatori si trovano immersi in una realtà aumentata, un ambiente chiuso dominato dalla presenza di fondali digitali (realizzati da Spisa con la collaborazione di Carlo Fiorini) in grado di riprodurre i molteplici «teatri di guerra»²⁷ presenti nell'opera. La strada percorsa da Spisa è quella di isolare la rappresentazione dal contesto locale (Fig. 3), strutturando la sala come una successione di ballatoi sviluppati su più livelli e disponendo degli elementi scenici a copertura degli edifici retrostanti (per bloccare la vista della rinomata struttura alberghiera Miravalle, Spisa distribuisce una batteria di container sul lato destro della sala). L'esperienza pregressa nel campo della progettazione tecnica, la permanenza di Salvatore Ciulla come direttore artistico della Festa del Teatro e la collaborazione con i teatri toscani (tra i quali il Verdi di Pisa) permettono allo scenografo di avviare una vera e propria sperimentazione teatrale della piazza, sfruttandone ogni possibile orientamento²⁸.

6. La Fondazione Istituto Dramma Popolare e le nuove prospettive teatrali

Gli allestimenti individuati sono solo alcuni esempi per restituire un'idea del panorama scenografico che si apre sulla città di San Miniato. Nel 2002, il passaggio dell'Istituto da Associazione a Fondazione²⁹ segna un forte in-

27. M. Martinelli, *Il teatro in festa* in «Sipario», 664, 57, 2004, pp. 27-28.

28. Come racconta lo scenografo durante un colloquio avvenuto il 27 novembre 2018 nella sua casa-laboratorio di Lucardo, le collaborazioni con Salvatore Ciulla e i direttori dei teatri della provincia gli hanno concesso una totale libertà creativa, riscontrata in poche altre occasioni nel corso della sua carriera.

29. Cfr. M. Rossi Locci, *La storia del Dramma Popolare nelle sue fasi organizzative*, Pontedera

cremento degli spettacoli e delle iniziative culturali in linea con la tematica individuata dal comitato direttivo e artistico. Accanto alla produzione dello spettacolo principale, che solitamente chiude la stagione teatrale, altri spettacoli entrano a far parte della programmazione e questo comporta l'esplosione di nuovi scenari, uno fra tutti il giardino della Cisterna della Misericordia. Seppur con allestimenti meno dispendiosi, i cosiddetti spettacoli collaterali offrono altri retro-scena cittadini e possono aprire ad un nuovo capitolo, una nuova fase nella ricerca della città-teatro quale è San Miniato. Se le piazze e i monumenti, «materiali, inderogabili dati di fatto con cui bisogna fare i conti per trasformarli fantasiosamente»³⁰, hanno ispirato artisti e intellettuali, è forse negli angoli più nascosti o tra le volte di un antico oratorio che si svela il *teatro urbano* odierno, affinché la città si schiuda in una relazione più intima con i suoi spettatori e i suoi abitanti.



Fig. 1 - *Il grande statista* di T. S. Eliot, regia di Luigi Squarzina, scene di Luciano Damiani, impianto scenico con tribuna, 1959 (Archivio Fondazione Istituto Dramma Popolare).

(Pi), Bandecchi&Vivaldi, 2017, p. 123.

30. S. D'Amico, *Rinascita del Dramma Sacro*, Roma, Istituto grafico Tiberino, 1955, p. 144.



Fig. 2 - *Miguel Ma'ara* di Oscar V. de Lubicz Milosz, regia di Orazio Costa, scene di Mario Chiari, foto di scena, 1962 (Archivio Fondazione Istituto Drama Popolare).



Fig. 3 - Allestimento di piazza del Duomo per *Il dilemma del prigioniero* di David Edgar, regia di Maurizio Panici, scene di Daniele Spisa, 2004 (Archivio Fondazione Istituto Drama Popolare).

Wunderkammer, archivio, atelier. Lo spazio di lavoro di Loris Cecchini*

Biancalucia Maglione

«Vorrei che lo spazio del lavoro continuasse ad essere l'istante del miraggio, di una certa forma tra delirio e progettualità, tra astrazione e praticabilità, tra sospensione e materialità»¹

1. Premessa

In un panorama di studi che negli ultimi anni ha assunto una coscienza sempre maggiore della centralità dell'atelier nel sistema dell'arte², dell'importanza di indagare un luogo la cui natura travalica quella di mero spazio fisico, così come di esclusivo spazio mentale³, l'analisi di significativi casi studio – accanto, certamente, alle trattazioni teoriche di più ampio respiro – pare essere una strada proficua per tracciare una sorta di campionario che dia la misura, tra l'altro, dell'estrema duttilità di tale struttura. In questo senso, pur non essendo l'unica strada percorribile e ferma restando una coerente analisi critica, risulta metodologicamente utile prendere le mosse da fonti primarie, orali o scritte, costituite da interviste e dichiarazioni degli artisti, così come da eventuali documenti fotografici raffiguranti questi ultimi a lavoro nel proprio spazio di creazione, materiale e progettuale⁴.

* L'autrice ringrazia sentitamente Loris Cecchini, per la disponibilità con cui anche in questa occasione ha chiarito dubbi e risposto a domande inerenti al tema in oggetto.

1. Parole di Loris Cecchini in A. B. Oliva e S. Risaliti (a cura di), *Loris Cecchini. Sketchbook / drawings.projects.works >2000>2003*, Firenze, Maschietto Editore, 2003, p. 173.

2. S. Zuliani, *Aprire lo studio. Una premessa*, in S. Zuliani (a cura di) *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2013, p. 7.

3. M. J. Jacob, *Preface*, in M. J. Jacob e M. Grabner (a cura di), *The Studio Reader. On the space of artists*, Chicago, Chicago University Press, 2010, p. XI. L'intero volume, a cui si rimanda, risulta anche metodologicamente utile ai fini delle trattazioni che qui si propongono.

4. Inoltre, il progetto di ricerca d'Ateneo *Documenti d'Artista. Mappatura digitale dei processi*

L'ambiente di lavoro, e spesso di vita, dell'artista si configura infatti come un "dispositivo" capace di offrire una restituzione lenticolare del particolare processo creativo che avviene al suo interno; un contesto in grado di assumere specificità diverse non solo in relazione alla straordinaria miriade di materiali che può ospitare, ma anche in conformità all'indole e alle inclinazioni dell'artista stesso⁵. Lo studio «è un elemento di traduzione del sé»⁶, dichiara in questo senso Loris Cecchini, artista attivo sulla scena tanto nazionale quanto internazionale dai secondi anni Novanta del secolo scorso e oggetto d'indagine di questa specifica trattazione proprio per il ruolo cruciale che l'atelier, nelle sue molteplici e sfaccettate declinazioni, ha sempre assunto nel suo percorso creativo.

2. Gli esordi tra aule d'accademia e primi spazi di lavoro privati

La prima formazione artistica di Loris Cecchini avvenne in ambito rigorosamente accademico⁷. L'interesse per il mondo dell'arte, appena percepito, venne coltivato pazientemente dall'artista attraverso la scelta sistematica e oculata delle tappe percorse: l'Accademia di Belle Arti, in un primo momento a Firenze, per due anni, e successivamente a Brera, dove Cecchini concluse il proprio percorso laureandosi nel 1994⁸, ma ancor prima il diploma all'Istituto d'Arte di Siena, città nella quale egli si trasferì con la famiglia nel 1977 per rimanervi sino al 1989.

creativi, tra arti visive e performative (Università di Pisa, PRA 2018_48), nell'ambito del quale viene pubblicato questo volume e a cui ha avuto modo di partecipare chi scrive, si è in parte basato proprio su questo approccio, indagando non solo gli spazi di lavoro, ma anche le tecniche esecutive e i processi creativi di vari artisti a partire, spesso, proprio dalle loro dirette testimonianze.

5. Significativamente, Brian O'Doherty – citato in traduzione italiana in S. Zuliani (a cura di), *Atelier d'artista*, cit. – parla della possibilità di «leggere» gli atelier come fossero testi, rivelatori, a loro modo, quanto le opere».

6. Colloquio tra Loris Cecchini e chi scrive, avvenuto in data 22 aprile 2021. Dove non diversamente specificato, le dichiarazioni dirette dell'artista riportate nel presente contributo sono da riferirsi alla stessa fonte.

7. Per una recente biografia dell'artista si rimanda a B. Maglione, *Loris Cecchini. Note biografiche*, in *Waterbones. Loris Cecchini*, Prato, Gruppo Editoriale, 2018, pp. 120-125.

8. Cecchini dedicò il proprio lavoro di tesi al cinema di Wim Wenders, concentrandosi in particolare sul film *Il cielo sopra Berlino* e il suo sequel *Così lontano così vicino* (1993).

Ed è proprio a questa precoce altezza cronologica, durante la formazione all'Istituto d'Arte, che Cecchini sentì per la prima volta l'urgenza di avere uno spazio operativo proprio, differenziato rispetto agli ambienti collettivi delle aule di scuola: «quando ero ancora alle scuole superiori presi un garage per dipingere, perché a scuola si faceva grafica, si facevano mille attività diverse, ma non si dipingeva». Benché il bisogno di dipingere, per un artista che nella sua carriera non avrebbe mai prioritariamente affidato a tale mezzo la propria espressione artistica⁹, possa sembrare incongrua, essa rientra invece a pieno titolo in quella tendenza di estrema sperimentazione mediale che costituisce una riconosciuta cifra distintiva per Cecchini, incapace di qualsiasi tipo di “cristallizzazione”, formale o tematica¹⁰.

Trasferitosi a Milano dopo la fase toscana, Cecchini si trovò proiettato in una città dove il dibattito culturale ferveva animatamente a tutti i livelli¹¹ e ad operare in un'accademia, quella di Brera appunto, che avrebbe costituito una vera e propria “fucina” per molti dei futuri protagonisti della scena artistica italiana e non solo¹². Se è vero che di norma il campo accademico, per sua natura, ha come cuore pulsante l'atelier, inteso come luogo non solo di creazione, ma anche di trasmissione artistica¹³, le lezioni assimilate da Cecchini in quell'ambiente non furono tanto quelle del lavoro collettivo in atelier sotto la supervisione del maestro o dell'apprendimento raggiunto tramite l'esperienza, quanto piuttosto la pratica di condivisione *ex post*, con compagni e docenti, del lavoro autonomamente concepito e realizzato, a

9. Unica, parziale eccezione può essere costituita dalla serie di acquerelli che l'artista ha recentemente prodotto, tra il 2016 e il 2018 (vedi a titolo esemplificativo l'opera *I must have seen things*, 2018, acquerello su carta, 38,5x34 cm).

10. Per una ricostruzione e un'analisi delle principali fasi del percorso artistico di Cecchini, fasi che spaziano, per citare solo le principali, dalla fotografia digitale, alla scultura più tradizionalmente intesa, alle installazioni modulari su larga scala, si veda il volume B. Maglione, *Testing effects, dancing reactions*, Ospedaletto (PI), Pacini Editore, 2017.

11. Per un profilo sfaccettato del contesto culturale milanese durante i primi anni Novanta si veda: R. Bellini (a cura di), *Anni '90. Arte a Milano*, Milano, Abitare Segesta cataloghi, 1995.

12. A titolo esemplificativo, frequentavano i corsi in Accademia pressappoco nello stesso giro di anni di Cecchini anche Vanessa Beecroft, Paola Pivi e Roberto Cuoghi.

13. É. Verger, *L'atelier à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris entre 1960 et 2000. Un lieu d'apprentissage adapté à son époque?*, in *Art et transmission. L'atelier du XIXe au XXIe siècle*, A. Bonnet, J. Lavie, J. Noiro, P.-L. Rinuy (a cura di), Rennes, Press Universitaires de Rennes, 2014, p. 133.

casa o in studio¹⁴. Cecchini ricorda le pareti bianche delle aule a Brera come una sorta di galleria che ogni studente era chiamato ad allestire con le proprie creazioni, che venivano successivamente presentate e trasmesse agli osservatori; una palestra in cui affinare una certa pratica discorsiva, un palcoscenico in cui le opere venivano precocemente sottoposte allo sguardo e al giudizio critico altrui in una prima, in certo modo ufficiale, uscita pubblica.

Si tratta di un'esperienza, quella accademica, che ebbe su Cecchini un ascendente di non trascurabile rilevanza se si pensa al fatto che il concetto di studio come spazio da allestire scrupolosamente, come luogo di realizzazione pratica, ma anche di esposizione di sculture, installazioni e qualsiasi altro tipo di opera, sarebbe rimasto, come vedremo, saldo nella mente di Cecchini anche negli anni a venire.

3. Lo studio come “*wunderkammer*” e spazio di archiviazione

Dopo una breve fase di permanenza in spazi di lavoro condivisi, Cecchini, complice il carattere ormai del tutto professionale del proprio lavoro, si spostò nel suo primo vero atelier indipendente, ancora nel capoluogo lombardo dove, tra il 1995 e il 2004, avrebbe avuto modo di cambiare ben cinque diversi studi. Da questo momento in poi, si fece centrale nelle intenzioni dell'artista la ricerca di un luogo che potesse funzionare contemporaneamente da spazio di produzione e da abitazione privata¹⁵. Si tratta di un'opzione che, generalmente, risponde senza dubbio a criteri di natura funzionale, una soluzione pratica che, come facilmente supponibile, consente di risparmiare notevolmente tempo ed energie. Per Cecchini, tuttavia, tale scelta è stata da sempre dettata anche dalla necessità di preservare una sorta di concentrazione protetta, di isolamento creativo e di mantenere una

14. Cecchini studiò a Brera sotto la supervisione di Diego Esposito, al quale, ricorda Cecchini stesso, si deve questa impostazione dello spazio di lavoro in accademia come luogo di presentazione quasi professionale dei lavori degli allievi. Oltre che in occasione del già citato dialogo con chi scrive, Cecchini ha avuto recentemente modo di tornare sulla sua esperienza accademica anche nell'incontro a lui dedicato nell'ambito del ciclo *Il Mestiere delle Arti*, organizzato per gli studenti dell'Accademia di Urbino da Marco Tonelli e disponibile online: <https://www.youtube.com/watch?v=B6BL1jDpYuU&t=5812s> [ultimo accesso 30 aprile 2021].

15. Tale intenzione si sostanzia in modo efficace soprattutto nei casi dello studio pratese, occupato da Cecchini tra il 2005 e il 2010, quello di Berlino, in cui l'artista rimase fino al 2017 circa, e infine l'attuale casa-studio milanese.

condizione di costante contatto con la pratica operativa, come se l'artista cercasse, attraverso il *continuum* spaziale e temporale tra casa e studio, di preservare una tensione ininterrotta nei confronti del proprio lavoro. Come l'artista stesso afferma, risulta ancora oggi per lui sostanziale rimanere stabilmente a contatto con le stratificazioni di oggetti che nel tempo, seppur con sistematico ordine, si sono sedimentate nello studio. Cecchini dimostra infatti, secondo una pratica tutt'altro che anomala per gli artisti contemporanei¹⁶, una certa attitudine collezionistica, che lo porta ad accumulare nell'atelier oggetti d'"affezione quotidiana", «suggerzioni raccolte in momenti e luoghi diversi»¹⁷. Come già diversi anni fa rilevava egli stesso:

In studio [...] ho [...]: conchiglie, sassi, ossa, pezzi di cactus secchi e tanti e tanti elementi naturali in genere; accanto ci trovi siliconi, poliuretani, PET, policarbonati, schiume, epossidiche, poliesteri, metalli, polveri, carte, pigmenti, pezzi tagliati a laser, a controllo numerico, per stratificazione, per sinterizzazione... bello,¹⁸

L'atelier di Cecchini si configura così come una sorta di *wunderkammer* ricca, secondo la logica tipica di tali stanze delle meraviglie, di oggetti «dallo statuto ambiguo, perfino dalla difficile riconoscibilità, misto di artificiale e naturale, [indecidibili] se opera di uomo o di natura, d'arte o di altra misteriosa energia e materia»¹⁹ (Fig. 1). Gli oggetti attentamente rubricati nella *wunderkammer* di Cecchini, però, sono tutt'altro che inerti²⁰; si tratta di

16. «Se ogni epoca ha un suo modo di collezionare, quello contemporaneo è segnato da un reciproco legame con la pratica artistica, tanto che le due attività spesso si sovrappongono fin quasi a confondersi». E. Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, Milano, Johan & Levi, 2012, s.p.

17. M. Bazzini e S. Pezzato (a cura di), *Loris Cecchini, dotsandloops* (catalogo della mostra, Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 4 aprile – 2 agosto 2009), Milano, SKIRA, 2009, p. 34.

18. Dialogo tra Loris Cecchini e Massimo Tandardini in M. Tandardini, *Loris Cecchini. Skip_intro.01*, ultracontemporary art book, Brescia, Shin Production, 2008, p. 100.

19. E. Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, Milano, Johan & Levi, 2012, p. 14. È Cecchini stesso, inoltre, nel dialogo già più volte citato, a riscontrare il carattere di ambiguità tra naturale e artificiale proprio degli oggetti che colleziona e raccoglie in studio. Per un'analisi più approfondita della dialettica naturale-artificiale nell'opera di Cecchini si rimanda a: B. Maglione, *Tra natura e artificio: cenni sull'opera di Loris Cecchini*, in «Senza Cornice», novembre-aprile 2019 (<http://rivista.senzacornice.org/#!/articolo/127> [ultimo accesso 30 aprile 2021]).

20. Per questo chi scrive ha altrove parlato di «wunderkammer funzionale» per sottolineare

materiali che, se pur talvolta a lungo silenti, ad un certo punto per l'artista si attivano, oggetti che Cecchini scruta, esamina, ma da cui allo stesso tempo si sente osservato (secondo un movimento che procede in due direzioni, dall'artista all'oggetto ma anche viceversa, in modo non dissimile da quanto avviene proprio in ambito collezionistico²¹) e che finiscono nella maggior parte dei casi ad essere integrati nelle opere, in forma più o meno diretta, come corpi concreti o stimoli percettivi.

Esempio cristallino dell'inserimento "fisico" di questi oggetti nella produzione di Cecchini è senza dubbio costituito dalle opere riconducibili a due diverse serie: *Rainbow Trussers* e *Monologue Drawings*. Per quanto riguarda le opere appartenenti alla prima tipologia, esse sono formate da strutture in plexiglass che riproducono elementi da costruzione (come archi e travi) e che allo stesso tempo rappresentano la riformulazione di memorie private – angoli dello studio²² –, in grado di accogliere al loro interno gli elementi naturali e morfologici di cui sopra, posizionati, complice la trasparenza del materiale, come in teche ostensive.

Forse ancor più significative, nell'ottica della complessiva produzione dell'artista, sono le opere appartenenti alla serie dei *Monologue Drawings* (alla medesima logica compositiva dei quali rispondono realizzazioni dai titoli diversi, come *Monologue Projects*, *Monologue Patterns* o *Vague Rules for a growing plant* – Fig. 2). Solitamente indicati come collage²³, o addirittura appunti tridimensionali, essi rappresentano opere di transizione nel lavoro di Cecchini, come più volte riscontrato dalla critica e come condiviso dallo stesso artista. Sulla superficie bidimensionale dell'opera, spesso un carton-

are questo tale aspetto dello studio di Cecchini. Cfr. *ivi*.

21. A tal proposito in E. Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, cit., si sottolinea infatti come spesso «[...] la scoperta di un oggetto d'affezione, una scelta di gusto, una decisione di acquisizione siano regolate da un movimento in due direzioni, non solo quello del collezionista verso l'oggetto, ma anche quello dell'oggetto verso il collezionista, un incontro, un "appuntamento" – come definiva Duchamp la scelta dei suoi *ready-made*. La sensazione [è] che l'oggetto "chiami", faccia segno, attiri in qualche modo misterioso lo sguardo del collezionista»

22. M. Bazzini e S. Pezzato (a cura di), *Loris Cecchini, dotsandloops*, cit., p. 34.

23. Pare inoltre non casuale il fatto che tali opere, rispondendo, in senso lato, alla categoria di collage (e di assemblaggio) si pongano in una particolare linea di continuità proprio con i concetti di collezione e *wunderkammer* già richiamati, ai quali possono essere associate per il comune denominatore costituito dalla forma compositiva del montaggio, secondo la lezione warburghiana (cfr. Elio Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, cit.).

cino, sembrano infatti convergere materiali eterogenei usualmente collocati in studio, sul tavolo di lavoro dell'artista: goniometri, righe, compassi, ma anche carte quadrettate o millimtrate, assemblate a brani di disegni, spesso progettuali, e ad alcuni di quegli elementi naturali o artificiali pazientemente collezionati e che in molti casi divengono, come accennato, stimolo per le realizzazioni plastiche. Non è anomalo vedere dunque in tali collage un ramo, una conchiglia o una foglia accostati a una forma modulare realizzata dall'artista proprio a partire dalla sollecitazione trasmessagli dall'oggetto trovato, accostamento che crea una sorta di sintesi visuale dell'intero processo creativo, che parte dal modello e attraverso la rielaborazione e la trasfigurazione dello stesso – spesso testimoniata da schizzi e disegni – giunge alla realizzazione artistica compiuta.

Da un certo punto di vista, tali lavori possono essere intesi come una sorta di piccolo archivio²⁴, che replica in miniatura una declinazione dello studio stesso: «in studio tu vedi spesso prototipi, idee, ed è sempre una sorta di antro meraviglioso lo studio degli artisti, ci trovi le suggestioni che spesso generano le opere oppure interi archivi di ricerca su un'opera in formazione», afferma Cecchini, che specifica come in atelier sia spesso possibile ripercorrere la genesi e lo sviluppo progettuale di intere serie di opere; lo spazio di lavoro diviene un vero e proprio erogatore di documenti²⁵ che testimoniano, passo dopo passo, l'approfondita ricerca che l'artista attua in relazione ai più vari campi che stimolano il suo interesse²⁶.

24. https://www.loriscecchini.com/photo_12223018.html [ultimo accesso 30 aprile 2021].

25. La declinazione di studio come luogo di archiviazione di opere, invece, è solo parzialmente assolta dall'atelier di Cecchini, il quale ha invece a disposizione un magazzino in Toscana precipuamente dedicato a questa funzione. Se lo studio, infatti, ospita una stratificazione di oggetti e di documenti che si accumulano nel tempo, d'altro canto è fondamentale per l'artista il fatto che a un certo punto l'atelier si svuoti delle opere concluse, divenendo una sorta di pagina bianca a partire dalla quale cominciare nuove realizzazioni.

26. È soprattutto l'ambito scientifico, nelle sue più diverse sfaccettature, ad essere costantemente indagato da Cecchini e a costituire un valido motore per la sua arte. Per un'analisi specifica del tema si rimanda a: M. Patti, L. Bindi, L. Cecchini, B. Maglione, *Diagrams, technology and new materials: the scientific nature of Loris Cecchini's artworks*, in *Science&Art. The contemporary painted surface*, A. Sgamellotti, B. Brunetti, C. Miliani (a cura di), The Royal Society of Chemistry, 2020, pp. 374-389.

4. Lo studio come spazio di produzione, presentazione delle opere e autorappresentazione

Trascorsi più di dieci anni a Milano, Cecchini decise di trasferirsi nuovamente in Toscana, a Prato per l'esattezza, sollecitato proprio dalla possibilità di disporre di uno studio molto più ampio di qualsiasi altro spazio cui sarebbe stato possibile ambire in una città come il capoluogo lombardo²⁷. Benché Prato, apparentemente realtà periferica, risultasse per l'artista un territorio interessante per la presenza di alcune gallerie private, per l'esistenza del Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci²⁸ e per la vicinanza a Firenze – e con essa all'aeroporto –, lo studio rimase effettivamente il motore primo del trasferimento, a testimonianza di quanto la ricerca di uno spazio di lavoro idoneo abbia sempre costituito per Cecchini un elemento di assoluta crucialità («motivo di movimento e di costruzione del proprio percorso di vita», nelle parole dell'artista).

Un'ampia metratura costituisce ancora oggi per Cecchini una delle caratteristiche principali che l'atelier ideale è bene possenga, insieme alla dislocazione dello spazio su un unico livello a piano terra e alla presenza di un'illuminazione diffusa proveniente da grandi vetrate che conferiscono all'ambiente un aspetto quasi da "serra"²⁹, peculiarità che non a caso sono perfettamente aderenti anche agli studi successivi, in particolare quello di Berlino, l'attuale studio milanese (Fig. 3) e lo spazio di lavoro a Pechino³⁰, che

27. Nelle parole dell'artista, la vivacità culturale e artistica di una città come Milano costituiva in ogni caso meta ambita e terreno fertile per i giovani artisti. In questo senso, lo spostamento in una realtà meno centrale come quella pratese poté essere possibile solo quando la sua carriera era già ben solida, e con essa il rapporto con la Galleria Continua – principale punto di riferimento dell'artista sul mercato – la cui sede storica, tra l'altro, si trovava, e tutt'ora si trova, proprio in Toscana, a San Gimignano.

28. Sarà, tra l'altro, proprio al Centro Pecci che Cecchini avrà, nel 2009, la sua più completa retrospettiva: *Loris Cecchini. Dotsandloops*, a cura di M. Bazzini e S. Pezzato, Centro Pecci, 4 aprile-2 agosto 2009.

29. Loris Cecchini in conversazione con Biancalucia Maglione, 22 aprile 2021.

30. La breve avventura cinese dell'artista risale al 2006, prima del progetto, più duraturo, del trasferimento a Berlino. La scelta di prendere uno spazio di lavoro a Pechino è particolarmente significativa se contestualizzata rispetto al momento della carriera di Cecchini in cui questa decisione ricadde. Alla metà del primo decennio del Duemila, infatti, Cecchini stava lavorando sempre più stabilmente in Cina, complice l'apertura – nel 2005 – di una sede della Galleria Continua proprio a Pechino. La Cina per Cecchini, in questo momento, non è tuttavia solo destinazione di lavori compiuti, quanto anche stimolo per nuove sperimentazioni: i moduli sferici che proprio intorno al 2006 vengono concepiti dall'artista, e che agglomerati

costituisce in realtà una parentesi di breve durata. Per l'artista la specificità del luogo incide in un certo qual modo sull'opera, origina una determinata potenza creativa: l'opportunità di avere a disposizione uno spazio di ampio respiro, ad esempio, spinge Cecchini a volersi sempre più frequentemente confrontare con la grande scala per le proprie creazioni, che, non a caso, proprio a partire dalla metà del primo decennio degli anni Dieci (in prossimità al trasferimento toscano) hanno cominciato a virare con sempre più frequenza verso la declinazione modulare, che ben si presta anche a imponenti installazioni ambientali e *site-specific*.

I grandi spazi di lavoro consentono inoltre non solo all'artista di operare in sinergia con vere e proprie equipe di assistenti e professionisti diversi, quanto anche di concentrare in loco la maggior parte del processo creativo – anche per quanto riguarda fasi particolarmente delicate come, ad esempio, la saldatura e la pulitura degli elementi metallici – e a vedere (e pre-vedere) le installazioni crescere omogeneamente sotto i propri occhi, nello spazio-prova dell'atelier.

La possibilità di montare “in anteprima” l'opera in studio diviene tra l'altro particolarmente utile, come sottolineato da Cecchini, per quanto riguarda il rapporto con l'interlocutore (colui che ha richiesto o commissionato il lavoro), anch'esso in grado di seguire passo dopo passo lo sviluppo del progetto. L'atelier, infatti, si configura, oltre che come spazio creativo e ricettacolo delle passioni materiali dell'artista, anche come crocevia di incontri: apre le proprie porte per ospitare altri artisti³¹, critici, galleristi, collezionisti, e consente a Cecchini di presentare a questo variegato parterre di avventori il lavoro, in molti casi ancora in uno stadio di non-finito. «È chiaro che si scelgono alcune opere, finite, non finite; è sempre molto importante far

costituiscono la base delle opere intitolate *Cloudless*, fanno infatti riferimento alla moltitudine, alla folla, nonché al calcolo matematico che saturano l'immaginario cinese quotidianamente (S. Scandiffo, *Loris Cecchini. Cloudless in Queens*, «P.S.1 MoMA newspaper», inverno-primavera 2007, s.p.). In questa ottica, aver avuto a Pechino uno spazio proprio in cui lavorare, seppur per poco tempo, assume una sfumatura particolarmente significativa, in quanto potrebbe aver avuto almeno parzialmente un ruolo per le scelte formali e artistiche dell'artista

31. A tal proposito, merita di essere ricordata l'iniziativa *Peninsula*, associazione non-profit formata nel 2014 a Berlino da un gruppo di artisti, critici e curatori italiani residenti in Germania tra cui proprio Loris Cecchini, il quale mise a disposizione il proprio studio come sede iniziale del gruppo. Per maggiori ragguagli si rimanda al sito: <https://www.peninsula.land/> [ultimo accesso 30 aprile 2021].

vedere quello che si vuol far vedere, praticare una certa attenzione anche negli incontri informali», dichiara in tal senso l'artista, ponendo l'accento sul viraggio della destinazione e della funzione dello studio da realtà privata a spazio pubblico³² in cui "mettere in scena" e allestire – complice forse la memoria dell'esperienza in accademia – le opere in maniera estremamente oculata.

Attraverso l'esposizione dei lavori in studio l'artista non solo, in un certo senso, ha l'opportunità di orientare l'interpretazione dell'osservatore e di indirizzarne sottilmente il giudizio, fornendo un percorso privilegiato e uno spaccato particolare della propria produzione, ma offre anche una precisa autorappresentazione di sé, motivo per cui l'operazione si rivela particolarmente delicata e assume un'importanza ancora più radicale.



Fig. 1 - Porzione della "wunderkammer" di Cecchini in un angolo del suo studio, 2021. Foto Loris Cecchini.

32. «Lo studio è una stratificazione privata che spesso diventa però anche luogo di presentazione di lavoro. Chiaramente ognuno rispecchia la propria attitudine e forma di carattere nello studio», dichiara direttamente l'artista.



Fig. 2 - Loris Cecchini, *Vague Rules for a growing plant*, 2013, tecnica mista, 60 x 60 x 8 cm. Foto Carole Parodi.



Fig. 3 - L'attuale studio di Cecchini a Milano. Foto Loris Cecchini.

L'arte di fare arte: la processualità rituale di Sandro Martini

Ester Lucchesi

Sandro Martini (21 aprile 1941), livornese di nascita ma milanese e cosmopolita per scelta, è un artista poliedrico, pittore per sua esplicita volontà e ammissione. Da sempre sperimentatore, orienta la sua ricerca in molteplici direzioni, confrontandosi con le più svariate tecniche e perseguendo risultati apparentemente molto diversi fra loro, ma accomunati dal concetto di processo creativo. La processualità, che assume una personalissima accezione di ritualità artigianale, infatti, ha contraddistinto tutta la sua ricca produzione fino ad oggi.

La questione della processualità e dell'artigianalità, vista come elaborazione e fare concreto, è stata al centro delle poetiche e delle discussioni artistiche degli anni Settanta, decennio fondamentale per Martini che, proprio fra il 1973 e il 1978, inizia a realizzare concretamente la possibilità di estendere il colore al di là dei limiti fisici delle dimensioni della tela e del telaio tramite espansioni di tessuto colorato che connettano fra loro le opere (Fig. 1). In merito alla mostra *Attualità internazionali '72 - '76* della Biennale di Venezia del 1976, Enrico Crispolti, membro della Commissione Arti Visive, nota come le tendenze degli anni Settanta, siano riassumibili nell'esperienza di:

[...] riverificare il valore chiarificante dell'essenzialità sul campo fisico dell'esperienza concreta del fare, ritenere cioè ammissibile soltanto un diretto circuito fra momento mentale e momento fisico nell'atto concreto del fare e del riflettere sul fare, sulle sue modalità e i suoi mezzi, direi sia nel senso strettamente tecnologico sia in senso sociologico¹.

1. E. Crispolti, *Attualità internazionali*, in *La Biennale di Venezia, 1976: ambiente, partecipazione, strutture culturali. Catalogo generale*, C. Ripa di Meana (a cura di), cat. della mostra (Venezia, Giardini di Castello e Arsenale 18 luglio - 10 ottobre 1976), Venezia, La Biennale di Venezia Alfieri edizioni d'arte, 1976, vol. II, p. 290.

In questa affermazione possiamo rintracciare gli elementi fondamentali della poetica di Martini, per cui “l’esperienza concreta del fare”, anche nel senso di elaborazione e creazione manuale, è da sempre fondamentale, in una riflessione continua sugli strumenti, “le modalità e i mezzi” della pittura. In questo interrogarsi sulla creazione manuale, sui mezzi, sulle tecniche, il concetto di processualità assume l’accezione di “durata di una ricerca²” e nella pratica artistica di Martini si articola nei diversi momenti di preparazione, creazione e, per tutti i suoi interventi installativi, di messa in opera e di permanenza. Nel lavoro dell’artista, infatti, la dimensione temporale dell’accadere del fatto artistico non viene solo assecondata nelle necessità imposte dai materiali e dal fare artigianale, ma acquista valore liturgico. Il lavoro dell’artista, infatti, non è più ravvisabile nel singolo oggetto o nel singolo evento, ma si qualifica come il tempo reale della durata di una ricerca: «Non più un evento, temporalmente e magari spazialmente circoscritto, ma un’articolazione temporale interna al discorso stesso, al comunicato. [...] il tempo stesso si fa, da mentale, tempo reale, tempo del fare, dell’accadere, e dimensione temporale insomma come interna articolazione processuale³».

Il processo creativo di Martini, che conduce alla tela conclusa e pronta per essere rifoderata e intelaiata, ha un tempo di elaborazione lungo che comincia dai disegni preparatori, che l’artista realizza, in un primo momento, ad acquerello e oggi a tempera e collage, con cui studia la composizione, i segni e le cromie che andranno a occupare le tele che si appresta a realizzare durante l’anno: «[I disegni] sono le matrici, quasi, dell’opera che poi andrò a svolgere durante un anno intero. Quindi, poi, quando è disegnato questo è già disegnato sulla scala che ho in mente. L’impianto è quasi lo stesso anche se la tecnica dalla carta a riportarla su tela e con materiali diversi, ovviamente, deve cambiare perché se no sarebbe una copia che potrebbe fare un altro⁴».

Martini definisce il riportare sulla tela i segni stabiliti nei disegni preparatori un’operazione di “trascrizione” da un materiale, la carta, all’altro, la tela, con accorgimenti dovuti alla necessità di assecondatare i mezzi pittori-

2. *Ivi*, p. 292.

3. *Ibidem*.

4. Dichiarazioni rilasciate durante le riprese del documentario *Ritratti. Il graffio del colore*, post 2002.

ci e il supporto diversi. Questo momento di passaggio inizia tracciando un reticolo di segni sulla tela, di cui l'artista dice: «Non è detto che tutti i segni siano necessari alla struttura del quadro, ma è il mio modo per prendere la percezione del campo. Più che dipingere, io faccio dei segnali sulla tela, ma questo è quasi un lavoro di preparazione di base perché non sto dipingendo, sto preparando quello che succederà dopo»⁵.

A partire dalla serie di dipinti *La salamandra*, che Martini realizza all'inizio degli anni Settanta, fra il 1972 e il 1974, l'artista definisce il suo *modus operandi*, inaugurando la tecnica che tutt'oggi contraddistingue la sua pratica pittorica. Se nei lavori degli anni Sessanta faceva uso del collage integrato con l'aerografo, le opere successive non sono dipinte, ma "tinte" con mezzi più tradizionali, piegati, però, a un nuovo metodo di coloritura (Fig. 2). Il colore viene ottenuto da pigmenti resi liquidi stemperandoli in una soluzione preparata con acido acetico, acqua, sale e bicarbonato, portata a elevate temperature quasi di ebollizione, poi fatta scendere a 40 gradi. Il tutto viene versato in recipienti in cui la tela viene immersa nella parte da tingere per far sì che assorba il colore, aiutata dai gesti di Martini che si serve di particolari pennelli cinesi impregnati d'acqua. Questa tecnica comporta che il colore non sia steso in uno strato sopra la tela, bensì penetri nelle fibre del tessuto, così da diventare un tutt'uno con il supporto. L'artista pone l'accento sull'importanza di utilizzare questo procedimento di tintura, non solo come prassi tecnica, ma come emanazione della propria poetica. Rispettare i materiali è un elemento cardine della ricerca di Martini che medita attentamente non solo sui gesti da compiere, ma anche sulla scelta dei mezzi da impiegare. Emblematico è il tipo di tela che l'artista usa come supporto, che, ancora una volta, mostra l'interesse per l'artigianalità e il rifiuto del prodotto industriale: a partire dagli anni Settanta, infatti, Martini si serve di tele tessute a mano nel Canavese con la canapa coltivata localmente. Affascinato dalle caratteristiche tattili della tela grezza, dal colore caldo e dalla storia del materiale, l'artista abbandona le tele di cotone e elegge quel nuovo materiale a componente fondante della sua opera. Il procedimento di colorazione e tintura di queste tele particolari che, nel rispetto delle loro specifiche caratteristiche, non vengono sottoposte ad alcun tipo di preparazione, viene

5. *Ibidem*.

ripetuto singolarmente per ogni colore, in fasi successive, dal momento che è necessaria l'essiccazione del primo per poter procedere con il secondo. In questo procedimento tecnico il tempo ha un valore fondamentale: come in un rituale liturgico, ogni operazione è scandita da una propria tempistica definita da momenti precisamente calcolati che il pittore asseconda con pazienza ed estrema padronanza dei mezzi. Martini definisce i tempi di realizzazione delle sue opere «lenti, quasi vegetativi», in un lavoro «quotidiano, intendendolo come quotidiano nei tempi biologici più che vegetali»⁶.

«Ogni operazione nel lavoro è ben distinta nel tempo, trascorrono i mesi, le stratificazioni sono ben distinte ed anche tecnicamente si identificano in modo preciso. I gesti saranno anche diversi: mi pongono in una concentrazione e attenzione mentale ogni volta nuova»⁷.

Nel corso di queste operazioni, Martini afferma di sentire un forte distacco emotivo dall'opera: l'attento studio e i disegni preliminari fanno sì che il dipinto sia «già stato realizzato»⁸ sulla carta e nella sua mente in cui già immagina l'opera compiuta. L'artista, infatti, si definisce «un paziente esecutore del lavoro già pensato»⁹, in un'azione quasi di "sdoppiamento" rispetto all'opera che già precedentemente è stata elaborata e viene poi realizzata quasi meccanicamente, «assistendo al crescere dei segni sulla tela, piuttosto che partecipando emotivamente all'azione»¹⁰, mediante tempi prestabiliti artigianali e liturgici insieme. Martini dichiara:

Durante il lavoro spesso è presente un aspetto animistico che conferisco al quadro; quindi fra di noi c'è una piena sintonia o un disaccordo acceso, fino al punto che l'incidente possibile mi appare determinato addirittura dall'oggetto. Posare le sagome una dopo l'altra in successione mi pone nel ruolo esterno di esecutore piuttosto che di attore; è forse anche per questo che pur accettando tutti i materiali e strumenti consueti alla pittura ne rifiuto il pennello. Potrebbe

6. *Ibidem*.

7. Dattiloscritto inedito per una lezione tenuta presso il Kala Institute, verosimilmente nel 1991, anno indicato nel corpo del testo come data corrente. S. Martini, *Segno*, 1991, p. 6. Archivio Sandro Martini, Milano.

8. Questa notizia è stata appresa durante una conversazione con l'artista avvenuta nel suo studio milanese di via Oxilia in data 7 giugno 2019.

9. Questa notizia è stata annotata durante la presentazione del catalogo ragionato presso Villa Mimbelli a Livorno in data 27 giugno 2019.

10. *Ibidem*.

consentirmi maggiore rapidità di esecuzione a detrimento di un tempo più naturale di attese¹¹.

Martini approda a una concezione del tempo come liturgia. Il tempo è per lui elemento fondamentale, inteso come durata del suo confrontarsi con i materiali, e si manifesta come la storia temporale dell'opera, connotata come la durata che le operazioni di preparazione fino alla completezza della tela richiedono nel loro svolgimento manuale: è il tempo della durata, il tempo reale, il tempo del fare.

In anni in cui il tempo diveniva sempre più un fattore chiave nelle manifestazioni cinetiche dell'arte, Martini contrappone invece il tempo liturgico della produzione artigianale, del suo progettare, tingere, rifoderare, inteliare come operazioni senza tempo, che lasciano tracce tangibili sulla superficie dell'opera per tutta la durata della sua esistenza. Il tempo per Martini risulta autenticamente infinito in sé, perché azione sistematicamente ripetitiva come in uno stato di trance, a cui viene posto un termine solo dalla volontà dell'artista che vede finire la necessità della tela di accogliere elementi: «Quando decreto che è finito, è finito davvero. Non sarei capace e non mi è mai capitato di rimetterci le mani perché mi sembrerebbe quasi – io sono abbastanza legato alle immagini animistiche – di intervenire in una sorta di... di interrompere quasi un ciclo vitale della cosa che si è costruita e è maturata e portata a compimento»¹².

La visione che Martini ha del tempo in questa fase prettamente liturgico-realizzativa che aveva contraddistinto gli anni Sessanta e i primi Settanta, a partire dal 1978, anno della prima installazione dell'artista, viene a essere integrata con altre due accezioni, per cui fondanti diventano anche il tempo di messa in opera e il tempo di permanenza, due nuovi elementi che vedono la loro introduzione con l'avvento di un interesse ambientale e installativo:

Debbo insistere con la metafora animistica: direi che i tempi di gestazione dei singoli elementi [...], nel quadro li ritroviamo nelle tre dimensioni, quali il mi-

11. Intervista realizzata all'artista da Vittorio Fagone in «G7», Notiziario mensile di Arte e cultura, Anno 1, n. 4, Bologna 1976, riportato in N. Vernizzi, *Sandro Martini*, Castelvetro Piacentino, Libri Scheiwiller, Litoefee s.n.c, 2002, p. 169.

12. Notizia tratta dalle dichiarazioni dell'artista rilasciate durante la ripresa della realizzazione dell'opera *Risonanze aisha*, 1994.

crocosmo che si identifica col macrocosmo. A volte mi accorgo di mimare con i lacci colorati sulla parete bianca la “figura” del quadro, o la metto subdolamente in discussione. C’è poi un tempo proprio dell’allestimento dove a una tensione iniziale succede un lento svolgersi di gesti artigianali ben conosciuti. Spero che lo spettatore riesca a percepire una visione d’insieme: sono i panni mobili, flosci che attirano maggior attenzione dal nucleo dipinto, anche perché sono posti in una geometria inconsueta, rispetto alla tradizione di appendere i quadri in galleria: mi lusinga poi veder toccare le tele¹³.

Allo scadere degli anni Settanta, si apre, infatti, un nuovo capitolo della pratica artistica di Martini, che inizia a ideare e realizzare in Italia e negli Stati Uniti, in luoghi chiusi e all’aperto, numerose installazioni con tele colorate di varie dimensioni, nastri, lacci di diverse lunghezze e cavi di acciaio con funzione di struttura portante (Fig. 3). Non solo le opere di Martini “si accampano” nelle gallerie e nei luoghi pubblici, nelle piazze, nelle strade, nei luoghi storici delle città, ma anche il suo fare artigianale, la sua gestualità, la sua processualità rituale lascia l’atelier per materializzarsi in mezzo al pubblico:

Sarebbe troppo lungo attraverso i minimi gesti, a metà del rituale-artigianale, riconoscere come in questi anni si sia svolta la mia battaglia sul campo della pittura, né posso dimenticare quando, poco dopo il mio arrivo a Milano, proprio Franco Russoli vedendo i miei quadri mi mise in guardia nei confronti del virtuosismo tecnico e artigianale. Da allora, proprio, c’è stata la consapevolezza della mia “natura” di abile artigiano toscano, a beneficio di una ricerca mentale, ed è proprio questa la dicotomia che caratterizza il mio lavoro. Certo che in questi ultimi anni, qualche cosa è cambiato, o meglio si è chiarito. Mi sono infatti reso conto che i gesti nello studio, per me tanto significativi e simbolici, rimangono privati; così, molto semplicemente, ho esteso mentalmente i confini del mio studio a qualunque spazio pubblico dove posso esprimermi, e non basta: proprio la qualità di questi gesti diventa importante; ha lo stesso valore creativo un nodo su un nastro colorato di un segno sulla tela. Il segno di matita che attraversa il territorio-quadro assolve la stessa funzione del nastro colorato

13. Intervista realizzata all’artista da Vittorio Fagone in «G7», 1,4, Bologna 1976, riportato in N. Vernizzi, *Sandro Martini*, cit., p. 171.

nell'ambiente. Si è in tal modo tanto dilatato il tempo operativo da perderne i confini¹⁴.

La continuità delle pratiche artistiche diverse impiegate dall'artista nella sua opera è una costante nelle dichiarazioni di Martini:

Mi piacerebbe che si riuscisse a parlare del quadro, dell'istallazione, di questi argomenti con la stessa semplicità con cui si parla di una seggiola, di tutto quello che è normale ad esempio in architettura perché la gente ci va dentro, ci sta, ci vive. Invece in pittura sembra sempre che sia necessario dover aggiungere qualcosa di importante per poterne parlare. Per me la pittura è come quando sfogli un libro e trovi l'illustrazione nel momento esatto in cui ti aspetti di trovarla. E come quando ti sembra naturale che ci sia una cosa da trovare e vedi che c'è¹⁵.

Queste dichiarazioni sono emblematiche per capire la coerenza del procedere della parabola artistica di Martini, in cui ogni opera è strettamente concatenata con quella precedente perché nata dalle sue estreme conseguenze. In un'idea di continuità e unità del proprio lavoro, l'artista non fa distinzioni fra le tele dipinte dei quadri e quelle leggere da sospendere negli ambienti e nelle installazioni. Tutta la sua opera è pittura, realizzata con i "materiali della pittura", in un percorso che va verso la pittura benché non più concepita come quadro da cavalletto, ma sospesa, aerea, monumentale, al di fuori di ogni vincolo ed estesa nello spazio. L'approccio di Martini all'opera, sia intesa bidimensionalmente, sia nel suo improvviso allontanamento dal bidimensionale in favore di una conquista dello spazio, si mantiene sempre lo stesso negli anni: dal territorio espressivo del quadro, inteso come spazio fisico limitato dal telaio, l'artista passa al territorio fisico che le sue tele vanno ad occupare con l'azione dell'installazione:

[...] in questo "fare" ritrovo la consapevolezza il rispetto nel mestiere del pittore. Tante volte sono stato tentato di togliere la tela dal telaio per appenderla con dei chiodi al muro, libera e fluttuante, ma tale scelta avrebbe superficialmente eluso un problema per rendere attuale una superficie dipinta divelta da una parte tradizionalmente presente (il telaio). Rispettare così l'oggetto (quadro) nelle sue

14. «Gala international. Rivista di attualità e informazione visiva», 89, ottobre 1978, p. 42.

15. L. Sansone, *Sandro Martini. Catalogue Raisonné*, Milano, Postmedia books, 2017, p. 550.

proprietà artigianali mi consente di affrontare con la stessa cura, attenzione, altri materiali, che propongo nelle mostre, con la stessa peculiarità di manufatto. Mi riferisco alle grandi tele colorate senza supporto, ai telai, ai lacci o nastri¹⁶.

Tutte le installazioni vengono realizzate con un gruppo di lavoro di sei o otto persone con funzione di collaboratori, andando a occupare sia spazi devoluti all'arte come gallerie e musei, sia spazi pubblici come strade e piazze o luoghi privati come abitazioni di collezionisti. Una volta riunito un piccolo team di lavoro, l'artista mostra i materiali e annoda dei nastri come un prestigiatore: i gesti che compie di fronte ai collaboratori sono sempre gli stessi, in una ritualità scaramantica che esprime, però, il vero senso della "manualità" che definisce come la sintesi di «gentilezza e efficacia»¹⁷. Le fasi di montaggio dell'installazione diventano un mezzo di aggregazione sociale a cui il pubblico assiste con interesse e curiosità e Martini stesso sottolinea l'aspetto sociale che le sue installazioni rivestono: «Il fatto stesso di invadere con questi materiali colorati credo voglia a ogni costo sollecitare comunicazioni fra me e gli altri»¹⁸.

Comunicare, coinvolgere il pubblico è un tratto fondamentale dello sviluppo della poetica dell'artista nel momento in cui sceglie di mutare i gesti artistici fino a quel momento privati e svolti nel chiuso dell'atelier, in azione pubblica, concretamente visibile e partecipabile. Le operazioni di messa in opera, come afferma Martini, «partono da un processo timido», in cui l'artista vede crescere l'installazione dall'esterno, come se "sdoppiato" stesse a guardare ciò che accade: l'animismo dei materiali è un dato fondamentale, in quanto egli percepisce le tele come entità viventi che si staccano dalla parete e si librano nello spazio aereo¹⁹. Le grandi installazioni generano nello spettatore quelli che Martini stesso definisce "due valori di sorpresa": il primo è veder crescere una realtà visiva dinamica che *si accampa* in uno spa-

16. Intervista realizzata all'artista da Vittorio Fagone in «G7», Notiziario mensile di Arte e cultura, 4, Bologna 1976, riportato in N. Vernizzi, *Sandro Martini*, cit., p. 168.

17. Questa notizia è stata appresa durante una conversazione con l'artista avvenuta nel suo studio milanese di via Oxilia in data 25 luglio 2019.

18. Milano, Galleria Milano, *Sandro Martini. L'arte della fuga*, 7 novembre 1988 – 11 marzo 1989, p. 62.

19. Questa notizia è stata appresa durante una conversazione con l'artista avvenuta nel suo studio milanese di via Oxilia in data 25 luglio 2019.

zio statico preesistente che non la conteneva; il secondo riguarda, invece, la fine delle operazioni di messa in opera e di permanenza, dal momento che, quando tutti gli elementi vengono smontati, l'assenza dell'installazione fa sì che lo spazio risulti mutato rispetto a quando semplicemente l'opera non era ancora stata montata²⁰. Lo spazio non viene più percepito allo stesso modo, risulta *vuoto*, mentre prima dell'operazione, un luogo veniva fruito senza alcuna percezione di assenza. Tutte le operazioni di messa in opera e la vita dell'installazione sono caratterizzate da "tempi brevi": l'artista stesso, in sede di progetto, stabilisce una durata precisa per le sue opere, da pochi giorni o, in alcuni casi, addirittura qualche ora. Dopo essere state documentate con fotografie e filmati, le grandi tele vengono smontate, come vele ammainate, piegate e conservate, per essere riutilizzate in nuove configurazioni e assemblate con altri materiali in nuovi ambienti. La determinatezza dei tempi, attentamente prevista, e la loro esiguità «accelera non solo i processi, ma anche la sorpresa»²¹, innescando un rapporto di tipo emozionale con l'opera, che quasi all'improvviso cresce e scompare. Martini, infatti, crea un luogo tramite operazioni non violente che non negano l'architettura preesistente ma vi si integrano in armonia. Come, infatti, afferma l'artista stesso, la sua «non è una battaglia con l'ambiente», ma piuttosto un «accamparsi» in esso, con la volontà «di creare una sintonia fra ogni elemento dell'ambiente e i materiali»²². Proprio la scelta di questo verbo, "accamparsi", rende evidente il significato attribuito da Martini alle sue installazioni, le quali, come grandi tende tepee, non violentano lo spazio, non lo invadono, piegandolo alle proprie esigenze in modo permanente e drastico, ma si fondono in armonia con esso, si adattano ai luoghi in cui sono erette in via temporanea: «[...] invece di invadere l'ambiente preferisco dire che il mio operare è un "accamparsi". In questo termine trovo innanzitutto il concetto di mobilità, di adattamento al preesistente. [...] Nel mio caso, in galleria, vuol dire accettare gli elementi che lo corredano e caratterizzano anche se a prima vista potevano sembrar

20. Questa notizia è stata appresa durante una conversazione con l'artista avvenuta nel suo studio milanese di via Oxilia in data 4 luglio 2019.

21. *Ibidem*.

22. Questa notizia è stata appresa durante una conversazione con l'artista avvenuta nel suo studio milanese di via Oxilia in data 25 luglio 2019.

di disturbo [...]. Il mio compito è proprio quello di creare una sintonia fra ogni elemento dell'ambiente e i miei materiali»²³.

L'intento delle installazioni di Martini, come rivela il pittore stesso, è quello di creare, con i suoi interventi spaziali, delle «isole abitabili», nuovi spazi, fortemente connotati dall'arte, come paesaggi dell'anima per combattere un «disagio verso la realtà condivisa da tutti»²⁴. Con le sue vele accampate l'artista crea veri e propri paesaggi in cui rifugiarsi, labirinti di colore, come luogo di una nuova esistenza.

Quello che mi piace, mi eccita e mi appassiona sono i cantieri della pittura del passato: le cattedrali, i palazzi e quelli che creo ogni volta nelle installazioni [...]. Le mie tele volano, come aquiloni ancorati al filo, al gomito che trovi nella mano, dalla mano al corpo fino ai piedi, al prato, alla terra finalmente. Ai quattro angoli delle tele faccio cucire tenaci nastri dello stesso colore della tela, tele e lacci di una lontana memoria di ricordi di mare e montagna, antropologia e storia personale che non ho tempo di raccontare, né immagino voi la pazienza di ascoltare. Sono come chele, ormeggi, che tengono e trattengono e ancorano il lino colorato, gli impediscono di volare via nella baia di San Francisco, nel cielo di Firenze, di New York per tutta la lunghezza del nastro, corda, cima nel gergo marinaro e di montagna che le lega alla terra. Se la vela vola via la barca si ferma o naufraga e io con lei. La pittura, la pittura nel significato che gli assegno io, contiene più di una metafora. La pittura è il mio quotidiano, è il lavoro che mi dà da vivere e non per arricchirmi, è come respirare, come i garbugli che si fanno su qualsiasi pezzo di carta e matita, se non dipingessi mi mancherebbe qualcosa alla fine della giornata. [...] In fondo il lavoro dell'artista è sempre o almeno somiglia molto a un rito religioso e magico, per quanto mi riguarda mi sentirei di parlare addirittura di liturgia: cioè ripetizione, ma anche una sorta di rapimento, un rapimento in una dimensione altra²⁵.

23. Intervista realizzata all'artista da Vittorio Fagone in «G7», Notiziario mensile di Arte e cultura, 4, Bologna 1976, riportata in N. Vernizzi, *Sandro Martini*, cit., p. 170.

24. Questa notizia è stata appresa durante una conversazione con l'artista avvenuta nel suo studio milanese di via Oxilia in data 4 luglio 2019.

25. Mantova, Casa del Mantegna, *Sandro Martini. Atuttosesto. Opere dal 1960 a oggi*, 26 settembre-15 novembre 2015, pp. 66-68.



Fig.1 - *Le Salamandre* esposte alla galleria Il Milione, Milano 1973.



Fig. 2 - Sandro Martini tinge una tela, 1984.



Fig. 3 - Installazione di Sandro Martini a Bryant Park, New York 1981.

Madeinfilandia è un luogo inventato da artisti per artisti per costruire occasioni di approfondimento diretto sull'arte e su loro stessi

Egle Prati

Vorrei aprire questo contributo con le dichiarazioni di Luca Pancrazzi presenti in un video¹: una sorta di manifesto di Madeinfilandia, progetto di residenze – e non solo – che ha avuto luogo dal 2010 al 2017.

Madeinfilandia è una volontà condivisa, nata dal caso e dalla necessità. Per prima cosa c'è stato il ritrovamento di un luogo già conosciuto in una vita precedente, e destinato alla vita presente, divenuto ricovero per menti disinteressate, ed amici ritrovati.

La consapevolezza successiva ha determinato questa realtà come un progetto per la condivisione di sogni, e la realizzazione di un'utopia fuori dal sistema dell'arte conosciuto. Con alcuni artisti, ed amici vicini agli artisti, abbiamo creato una realtà stabile che ospita progetti e mostra il lavoro di altri artisti in disparati modi, e disparati progetti. Per questo la Filandia è più di un luogo fisico: è al tempo stesso un luogo utopico. Quello che nasce qui ha una forte componente di unicità e di libertà. Questa è forse la parola migliore per descrivere il nostro progetto. Circa 100 artisti sono intervenuti da noi, lasciando opere e apportando un contributo umano, oltre che professionale.

La loro generosità è il motore principale. Madeinfilandia ha avuto molti progetti in cantiere, tutti progetti mirati a far vivere di una vera vita culturale lo Stato di Filandia, e gli altri stati vicini. Abbiamo buoni rapporti con la vicina Italia, ed abbiamo una fitta agenda di incontri internazionali per stabilizzarci in un ambito globale.

Sino ad ora abbiamo operato senza sponsor e senza scopo di lucro.

Gli appartenenti a questa comunità sono i costruttori, gli investitori principali. Madeinfilandia è un luogo inventato da artisti, per artisti, per costruire occasioni di approfondimento diretto sull'arte e su loro stessi.

1. Luca Pancrazzi, *Made in Filandia con la BombaCarta*, www.youtube.com [ultimo accesso 30 aprile 2021].

Mi sono chiesta se raccontare di questa iniziativa con un taglio storico critico, da osservatore esterno e distaccato, oppure se descrivere questa esperienza articolata “da dentro” per come l’ho vissuta, in modo emotivo e coinvolgente, con aspetti che non afferiscono solo alla progettualità degli artisti e alla realizzazione di opere, ma valorizzando tutti gli elementi di contesto che ne hanno fatto un’esperienza unica e totalizzante.

Dal 2011 ho partecipato a tutte le edizioni di Madeinfilandia riprendendo con la videocamera diversi momenti: gli artisti al lavoro, i dialoghi con loro e anche la quotidianità, caratterizzata dalla convivenza a tempo pieno. Ci sono alcune parole chiave per descrivere questa esperienza: sono condivisione e partecipazione, dialogo e confronto, autonomia e libertà espressiva.

Tutto ha avuto inizio dalla decisione di Luca Pancrazzi di allontanarsi da Milano per un periodo più o meno lungo. Originario di Figline Valdarno, durante un suo percorso tra le valli toscane è arrivato a Pieve a Presciano (Arezzo), un piccolo centro non distante da Pergine Valdarno. Qui si è stabilito nel periodo estivo con Elena El Asmar, artista e compagna di vita.

Lo spazio individuato, la Filanda di Pieve a Presciano, è un edificio del XIX secolo composto da corpi di fabbrica articolati, un tempo sede di produzione della seta e chiuso nel dopoguerra, quando con l’arrivo del nylon in Europa diverse fabbriche di seta non ebbero più ragione di sopravvivere. Questa bellissima struttura di archeologia industriale, su cui svetta la ciminiera, è stata utilizzata per anni come deposito di attrezzi agricoli per poi trasformarsi, per volere dei proprietari, in agriturismo. (Fig. 1)

Come nasce Madeinfilandia?²

Durante una serata tra amici, Luca Pancrazzi, Elena El Asmar con Loris Cecchini, Michela Eremita, Isabella Musolino e Claudio Maccari, è nata l’idea di organizzare una festa dell’arte alla quale sarebbe stato bello essere invitati, come artisti, da artisti.

In un primo momento l’idea di residenza non era stata considerata e la scelta degli artisti, per la prima edizione del 2010, è stata “intima e casuale”: si era pensato a persone con le quali trascorrere una serata, una cena insieme.

2. Filanda è il luogo fisico, Madeinfilandia, luogo inventato dagli artisti, è un gioco di parole per denominare ciò che è realizzato in Filandia.

L'iniziativa ha conquistato da sola una sua notorietà. Non sono state fatte comunicazioni ufficiali, non sono stati chiesti finanziamenti all'esterno, ma sono state inviate mail agli amici per invitarli.

Fin dal primo momento Madeinfilandia è stata una esperienza laboratoriale nella quale gli artisti vivevano e al contempo producevano opere legate a quel luogo, sia interno al corpo di fabbrica sia nel paesaggio circostante. Il lavoro si sviluppava spesso a stretto contatto fra gli artisti in dinamiche in cui arte e vita erano strettamente connesse.

In questo senso – spiegano i fondatori – il progetto riscrive anche la visione corrente della residenza d'artista, sciogliendola dalle costrizioni di un approccio schematico e irrigidito da una vacua professionalizzazione: ai partecipanti non viene imposto un tema, ma offerta la possibilità di lavorare ideando nuovi paradigmi legati alla generosità e alla costituzione di regole di gioco, per godere appieno della libertà offerta loro in quel contesto. Le opere realizzate durante il soggiorno, disposte all'interno e all'esterno della ex fabbrica, sono piuttosto il risultato di una condivisione dello spazio che ha come obiettivo principale la riflessione sul concetto di lettura e pratica dell'arte³.

Madeinfilandia ha dimostrato che possono esistere luoghi dell'arte e per l'arte, indipendentemente e al di là del canonico sistema dell'arte.

Questa particolare comunità artistica denominata "Stato di Filandia" – priva di critici e curatori se non come amici invitati a condividere una esperienza – è stata rappresentata, oltre che dagli attivi fondatori, da un ambasciatore, Pietro Gaglianò, presente come conoscitore dei linguaggi del contemporaneo e organizzatore di alcuni incontri durante la settimana di residenza.

Madeinfilandia ha potuto sostenersi, autofinanziandosi, grazie alla generosità degli artisti e degli amici. Fin dall'inizio si è creato un gruppo di stretti collaboratori, come Isabella Musolino (madrina di Filandia), editrice per Gli Ori dei cataloghi Madeinfilandia dal 2010 al 2013.

Artisti che hanno partecipato fin dalla prima edizione si sono resi disponibili a dare supporto ad altri nelle successive edizioni: sempre presenti Eugenia Vanni, Francesco Carone, Francesco Pucci e, per le edizioni seguenti,

3. "STARTers", Siena, Art Institute, incontro con i fondatori di Madeinfilandia, introdotti da Pietro Gaglianò, 5 marzo 2013, per ripercorrere la nascita, la storia e gli obiettivi del progetto.

Loredana Longo e Serena Fineschi, ponendosi come “artisti al servizio degli artisti”.

Per autofinanziare il progetto di residenza sono state organizzate alcune iniziative, con spirito leggero e conviviale, senza strategie specifiche ma con la sola voglia di coinvolgere e condividere. Le “Colazioni sull’erba” con intrattenimenti di vario tipo, i picnic all’inizio dell’estate con modiche quote di partecipazione per una cassetta contenente vino, cibo e una “sorpresa d’artista”, una piccola opera realizzata e firmata dagli artisti coinvolti; le cene di Natale aperte ad amici provenienti da tutta Italia; i liberi contributi dei partecipanti nel fine settimana durante l’inaugurazione del percorso espositivo.

Dunque Filandia come spazio fisico da vivere e respirare, luogo di ristoro, di convivialità e di buona cucina. Una festa dell’arte, del fare e del pensiero, di scambi di storie.

Arturo e Mariolina Ghezzi, proprietari della Filanda, hanno sostenuto l’iniziativa mettendo a disposizione gli spazi per ospitare gli artisti in residenza.

1. Ridefinire il concetto di residenza

L’intento prioritario è stato quello della condivisione di uno spazio e di un tempo con progetti pensati in relazione al luogo, l’interno di un edificio di archeologia industriale e l’esterno della campagna toscana. Per il periodo estivo circa 25/30 artisti ogni anno sono stati invitati a partecipare a questa micro-residenza, per un tempo minimo di permanenza necessario a instaurare un rapporto attivo con il luogo e con le altre persone che la condividevano.

Gli artisti, di anno in anno, sono stati selezionati attraverso incontri casuali e frequentazioni di lavoro, per verificare la loro attitudine e generosità senza vincoli di età, senza allegare *curriculum*, lettere di presentazione e tantomeno *application form*.

Agli artisti non è stato chiesto un tema a cui dedicarsi, non sono arrivati sul posto con idee pre-confezionate; a loro è stata data completa libertà di realizzare un progetto in piena autonomia.

Durante il periodo di residenza è stata lasciata la possibilità, a chi fosse interessato, di fare visita agli artisti durante il processo di lavoro, di dialogare con gli ospiti, di fermarsi a colazione o cena con i presenti per vivere

appieno questa atmosfera, dunque non solo di presenziare al momento conclusivo della settimana.

Nel corso del tempo il progetto si è ampliato spontaneamente assumendo le sembianze di un vero festival dell'arte, con incontri durante tutta la settimana: organizzazione di letture, performance, presentazione dell'edizione del catalogo, della rivista *Madeinfilandia*, e successivamente l'esposizione in altri luoghi e spazi dei lavori realizzati in residenza, su richiesta degli artisti.

Oltre alle performance e ai progetti installativi, alcuni lavori realizzati all'esterno sono stati lasciati agli agenti atmosferici, riconsegnati così a un processo naturale.

2. Vita in Filanda

Una ex fabbrica ha ampi spazi: grandi stanze con più letti hanno accolto gli artisti e questa condivisione ha certo favorito la confidenza tra le persone, rafforzato la dimensione di vita in comune.

Uno dei posti più frequentati è stata la grande cucina dove si preparava insieme e dove avvenivano confronti interessanti su vita, vino e cibo, ma soprattutto dove si parlava d'arte. Tutti si sono resi disponibili a collaborare, chi più esperto a cucinare, altri a svolgere diverse mansioni. Altro punto di ritrovo la piscina, teatro di diverse installazioni o azioni performative, ma anche momento di pausa e di divertimento comune, come la grande sala dotata di bar in cui ascoltare musica la sera.

Molti i dialoghi sull'arte e le sue dinamiche durante i momenti di pausa nel corso della giornata e in particolare dopo il tramonto: tavolate al lume di candela di circa una trentina di persone dove lo scambio di visioni, di esperienze, di storie e di conoscenze avveniva con spontaneità.

In diversi momenti ho pensato che questo luogo isolato nella bellissima campagna toscana, collocato ai limiti di un bosco, fosse dotato di una specie di filtro che favorisse una selezione tra le persone invitate: artisti affermati e giovani emergenti, artisti di generazioni diverse, nessuno ha esitato a mettersi in gioco, come a sottolineare che sono le persone che qualificano gli spazi, con il pensiero e l'accoglienza.

Filandia come "dimensione altra" separata dai ritmi del mondo contemporaneo, una specie di isola – appunto lo Stato di Filandia – con dinamiche ideative e progettuali assolutamente peculiari.

La ricchezza del rapporto umano è stata prioritaria in questa situazione, un'occasione di vera conoscenza reciproca, un approfondimento sul piano personale e artistico, ma anche un cambiamento di percezione in questo ambiente a contatto con la natura, che ha portato a nuove logiche progettuali sul "fatto in Filandia". Evidentemente la sensazione di sentirsi a casa ha favorito questa inclinazione alla veridicità dei rapporti.

3. Artisti come curatori

Ogni lavoro, ogni scelta di allestimento, le installazioni delle opere in uno spazio comune, tutto è stato condiviso, sempre con attenzione alla libertà espressiva di ognuno.

Molto si è parlato delle esperienze personali, ma centrale è stato il tema dell'autonomia dell'arte e degli artisti, il ruolo del curatore e l'indipendenza rispetto ai luoghi dell'arte.

Ci sono dinamiche nelle quali gli artisti si sentono soli avendo, diversamente, necessità di dialogare. Il confronto reciproco ha spesso riguardato la centralità dell'artista, vero motore del sistema dell'arte, persone libere e che manifestano le loro debolezze, i pensieri più intimi facendone oggetto del loro lavoro, mettendoli in "mostra".

Questo tema ha acceso diverse conversazioni rispetto alle logiche di un processo di creazione teso solo al risultato finale, alla presentazione di un lavoro e alla sua vendita, senza considerare il momento fondante della creatività, della visione e della riflessione che accompagna la realizzazione di un progetto.

La festa come momento conclusivo della residenza, con ampia partecipazione di pubblico, prevedeva così la valorizzazione di percorsi tra le idee e le visioni messe in atto dagli artisti, non certo secondo un modello di opening di mostra secondo regole vigenti. L'importanza dello "stare insieme", anche in quelle giornate di visite, è stato prioritario. Questa idea ha determinato anche l'impostazione dei cataloghi, editi dal 2010 al 2013, dove sono stati raccolti i momenti di convivialità insieme alle opere, permanenti o effimere.

Impossibile menzionare la ricerca e il lavoro di tutti gli artisti che hanno partecipato alle diverse edizioni. Tantissimi i lavori interessanti, le installazioni e gli interventi performativi, come anche i progetti speciali, gli "Esercizi Personali" o gli incontri organizzati durante la settimana.

Vorrei segnalare alcuni dei progetti, in particolare quelli legati al luogo e al territorio, che hanno coinvolto altri artisti o altre persone.

Ai confini del giardino della Filanda è stata realizzata dal proprietario Arturo Ghezzi, appassionato di volo, una pista di atterraggio per aerei privati o leggeri, una aviosuperficie riconosciuta sulle mappe. Questa ha ampliato le prospettive di intervento degli artisti.

Tra i progetti speciali presentati nelle giornate inaugurali di Madeinfilandia 2011, *l'Omaggio a Oppenheim*, in particolare all'opera *Whirpool eye of the storm*, del 1973: una partitura per aeroplano e fumi con la riproduzione della famosa spirale, eseguita dalle acrobazie aeree di Filippo Roncucci, pilota, che ha volteggiato sui cieli di Filandia.

Nel 2011 l'installazione di Jacopo Miliani nei pressi della piscina: l'artista è intervenuto sull'arredo dei gazebo posizionando tende bianche, tappeti e grandi cuscini, trasformandoli da luoghi di ombra e ristoro in spazi accoglienti, favorendo il dialogo tra i partecipanti.

Nel 2012 Loredana Longo, artista che realizza installazioni e performance secondo l'accezione di "Estetica della distruzione", ha predisposto sulla pista d'atterraggio una grande scritta: *JUSTICE WILL BE DONE*, composta da pezzi di stoffa e rami secchi, poi cosparsa di benzina e che ha preso fuoco tramite accenditori a distanza. La scritta bruciata è rimasta presente come solco, traccia evidente sul terreno dell'aviosuperficie per diversi giorni (Fig. 2).

Francesco Laretta, artista siciliano residente a Firenze, sempre a Madeinfilandia 2012 ha coinvolto tutti i partecipanti. La performance dal titolo *Apologhi*, durata più giorni, ha visto l'artista, bravissimo disegnatore, ritrarre le persone distese su un letto in una simulazione della propria morte: una specie di allegoria sul medium del disegno e su ciò che rimane come ricordo.

Nel 2013 l'intervento di Serena Fineschi è stato ispirato da un'antica fotografia raffigurante le donne che qui lavoravano nel Novecento: un lungo rosario collocato sulla sommità della ciminiera della Filanda che arrivava fino a terra. Un omaggio a queste lavoratrici, tutte donne, con l'intento di richiamare quelle lunghe giornate a filare la seta mentre recitavano il rosario, per scandire il tempo e proteggere se' stesse.

La performance di Luigi Presicce, 2013, dal titolo *La Certifica delle Mani*, ha destato interesse anche negli abitanti di Pieve a Presciano. Dal forte carat-

tere performativo e teatrale, è stata ambientata in un piccolo teatro di Pieve a Presciano e ripetuta nei giorni successivi.

Il progetto Madeinfilandia si è ampliato ed esteso al territorio circostante con la personale di Luca Pancrazzi *AutoveloX* al Museo dei Mezzi di Comunicazione di Arezzo (8 giugno-26 luglio 2014), momento inaugurale della settimana di residenza. Si è trattato di una mostra, curata da Michela Eremita, organizzata in uno spazio solitamente non adibito ad ospitare arte, dove l'artista ha interagito e creato connessioni con gli oggetti e gli strumenti presenti in questo particolare Museo attraverso la proiezione di filmati montati su vecchi televisori (progetto realizzato con l'Università di Siena).

Tra gli "Esercizi personali", nel 2014, è stato presentato il grande dipinto di Andrea Marescalchi dal titolo: *per Ascanio Sobrero*, realizzato sulla parete di fondo della sala del baldacchino all'interno dell'edificio principale (Fig. 3).

Nel 2015 lo spazio di confronto in Filanda è diventato un laboratorio permanente di sperimentazione e convivenza tra artisti, attivo per più parte dell'anno. Ad aprile è stata inaugurata la mostra *iNNatural*: un progetto dell'artista Alessio de Girolamo che ha coinvolto 14 artisti in una riflessione sul rapporto con la Natura, sulla necessità di preservare una relazione personale e più profonda, rendendola soggetto del lavoro. Natura come opera a sé, rivisitata e rielaborata attraverso sguardi diversi, in una interazione con il territorio della Filanda.

Negli spazi comuni è stata allestita nel 2015 La Fiera del Libro d'Arte: i libri d'artista, i cataloghi degli artisti presenti, le edizioni di Madeinfilandia e testi vari di artisti contemporanei selezionati da Amedeo Martegani, artista ed editore.

È stato presentato il manifesto di Luca Pancrazzi – *Art books chosen by artists* – una bibliografia essenziale di dieci titoli scelti dagli artisti, su richiesta dell'artista stesso, per dare vita a ritratti letterari-artistici, un progetto nato nel 2003 nel Centro di Arte Contemporanea del Palazzo delle Papesse di Siena, all'interno del bookshop.

Nel 2016 il progetto ha assunto altra modalità e ha unito arte e musica, assecondando la passione di molti artisti per il suono: *Noiseinfilandia 2016*, una ventiquattre con artisti e musicisti che si sono esibiti in live sessions, concerti, dj set, cori acustici, elettrici ed elettronici.

Forse è possibile considerare l'edizione del 2017 come l'ultima settimana di residenza.

Cosa rimane di questo bellissimo progetto che si spera non essere concluso e che forse assumerà altre sembianze?

Un grande *Muro di china*: a ogni artista partecipante è stato chiesto di realizzare un piccolo lavoro, di cm. 30x30, a disegno, china o dipinto, opere che sono state allestite su una parete a comporre un grande lavoro collettivo, in divenire, a testimonianza del passaggio di tutti gli artisti che hanno sperimentato questo momento di vita insieme.

4. Nota personale

Sono arrivata per la prima volta alla Filanda nel 2011 per intervistare Luca Pancrazzi e Elena El Asmar, li avevo incontrati solo in occasione di una mostra, non ci conoscevamo. Sono rimasta colpita dal luogo, dalla bellissima architettura, dal paesaggio e anche dalla pista di atterraggio – che in quel contesto mi è parsa una sorta di intervento surreale – ma in particolare dalla loro accoglienza.

Ho partecipato in quell'anno ad una "Colazione sull'erba" scoprendo immediatamente dinamiche nuove e interessanti su come vivere l'arte contemporanea con modalità alternative, su come trascorrere una giornata in campagna con tanti artisti, lontano da regole che comportano ruoli o atteggiamenti formali come le inaugurazioni nelle quali, fino a quel momento, avevo incontrato gli artisti.

Queste dinamiche si sono intensificate partecipando alle residenze nel corso degli anni. Ho potuto vivere la quotidianità con gli artisti, documentando le loro pratiche di realizzazione del lavoro e il loro scambio costante. Questi elementi non sono stati solo interessanti professionalmente, ma determinanti per la mia formazione personale e per la creazione di veri legami affettivi.

Una dichiarazione di Adalberto Abbate, artista di Palermo che ha partecipato nel 2013, è esemplificativa dell'esperienza fatta: «Madeinfilandia è come un luogo deve essere, catalizzatore d'energia di un presente carico di verità nel quale è assente la menzogna della contemporaneità».

E l'intervista rilasciata da Maura Banfo ad una testata di arte contemporanea⁴, dove ha descritto la sua esperienza di partecipante a Madeinfilandia 2017:

Giorni a contatto con la natura, il silenzio, il tempo, gli artisti in residenza, 24 ore su 24, in un continuo stare in uno spazio senza mai calpestarsi, condividendo emozioni e progetti in costante crescita e confronto. In residenza la convivenza "forzata" assume un aspetto molto speciale soprattutto quando si forma un gruppo unito e armonioso e i giorni filandesi ci hanno regalato momenti davvero indimenticabili. Sono esperienze che mettono alla prova sotto più punti di vista. Tendenzialmente privilegio umano, lo stare insieme nella condivisione: ci si mette in gioco, anche un po' a nudo, si lascia spazio alle emozioni senza filtri. Non amo la competizione (a parte al tennis!) e questo di sicuro mi permette di trovare sempre territori di confronto con totale tranquillità. Sento l'esigenza più che mai di condividere energie, di creare sinergie in evoluzione, non per vivere momentaneamente un "palco", come spesso accade, ma dare continuità, attraverso l'arte e i rapporti stessi. Non contenitori chiusi, ma espressioni che si estendono senza limiti di possibilità. E niente più della natura può darti questa idea quasi di infinito. La Filanda è natura nella natura. Mi piace ascoltare e vivere le modalità con le quali l'artista stesso si racconta, come sente e descrive il proprio stare al mondo, anche al di là e oltre l'opera. Il tempo in Filanda scorre tra momenti di lavoro e momenti di incontro, dal rituale del caffè la mattina alla cena tutti insieme, dalla partecipazione a progetti altrui al confronto con i propri, ad attimi di totale solitudine e silenzio. Nulla è schematico né programmato, tutto accade perché deve accadere, in totale libertà e rispetto reciproco. Sono stati giorni intensi, accompagnati da una Luna sempre presente. Filandia come ecosistema.

Diario di bordo

2010: Luca Bertolo, Chiara Camoni, Pietro Capogrosso, Francesco Carone, Loris Cecchini, Marco Cianciotta, Vittorio Corsini, Mario Consiglio, Daniela De Lorenzo, Elena El Asmar, Paolo Fabiani, Federico Fusi, Bernardo Giorgi, Chritiane Löhr, Claudio Maccari, Andrea Marescalchi, Amedeo Martegani, Andrea Montagnani, Giovanni Ozzola, Pierpaolo Pagano, Luca Pancrazzi, Steve Piccolo e Gak Sato, Luca Pozzi, Francesco Pucci, Giacomo Ricci, Pedro Riz A Porta, Tayou Vlietstra.
2011: Pierluigi Calignano, Antonio Catelani, Michelangelo Consani, Cinzia

4. *Made in Filandia 2017. Il racconto di Maura Banfo*, in "www.artribune.com", 17 settembre 2017.

Cozzi, Michele Dantini, Mario Dellavedova e Irene Fuga, Flavio De Marco, Paola di Bello, Nathalie Du Pasquier, Orietta Fineo, Michele Guido, Hanako Kumazawa, Loredana Longo, Jacopo Miliani, Maurizio Nannucci, Nero, Cristiana Palandri, Paolo Parisi, Vera Pravda, Marco Raparelli, Davide Rivalta, Serse, Gianluca Sgherri, Eugenia Vanni, Enrico Vezzi.

2012: Daniele Bacci, Francesca Banchelli, Primoz Bizjak, Sauro Cardinali, Francesco Carone, Fabio Cresci, Alessio de Girolamo, Rolando Deval, Martina Della Valle, Serena Fineschi, Carlo Fei, Daniele Galliano, Yuki Ichinashi, Jacopo Mazzetti, Alessandro Mencarelli, Concetta Modica, Massimo Nannucci, Pantani Surace, Robert Pettena, Fabrizio Prevedello, Anja Puntari, Studio ++, Regan Wheat, Sophie Usunier.

2013: Adalberto Abbate, Bruno Baltzer, Leonora Bisagno, Vincenzo Cabiati, Tiziano Campi, David Casini, T-Yong Chung, Gaetano Cunsolo, Marta Dell'Angelo, Oliver Geils, Francesco Lauretta, Claudia Losi, Luigi Presicce, Pierluigi Pusole, Virginia Zanetti, Stefania Zocco e i progetti speciali e performance di Michelangelo Consani, Loredana Longo, Concetta Modica, Oh Petroleum, Vera Pravda, Sophie Usunier, Eugenia Vanni.

2014: Stefano Arienti, Bianco Valente, Sergio Breviario, Luca Caccioni, Mirko Canesi, Andrea Contin, Francesco De Grandi, Giovanni De Lazzari, Giulia Di Lenarda, Elisabetta Di Maggio, Giulio Lacchini, H.H. Lim, Marco Andrea Magni, Luca Scarabelli, Adriano Nasuti Wood e con la partecipazione speciale di Adalberto Abbate, Davide Bertocchi, Canedicoda, Alessio de Girolamo, Paola Gaggiotti, Kinkaleri, Elisa Macellari, Sonia Marcacci, Andrea Marescalchi, Concetta Modica, Francesco Oliveto, Cristiana Palandri, Luca Pancrazzi, Luigi Presicce, Luca Pucci, Giacomo Ricci, Cristina Rizzo, Keno Tang.

2015: "iNNatural", progetto dell'artista Alessio de Girolamo, con Paolo Angelosanto, Leonora Bisagno/Bruno Baltzer, Mirko Canesi, Elisabetta Di Maggio, Bruna Esposito/Federico Fusi, Christiane Löhr, Filippo Leonardi, Sonia Marcacci, Francesco Simeti, Maria Francesca Tassi, Chiara Zocchi (24 aprile - 25 maggio 2015).

2015: Sergia Avveduti, Giovanni Blanco, Renata Boero, Alice Cattaneo, Fabrizio Corneli, Raffaele Di Vaia, Emilia Faro, Joao Freitas, Franco Menicagli, Maria Morganti, Marco Neri, Andrew Smaldone, Giuseppe Stampone, Serena Vestrucci/Francesco Maluta, oltre ai progetti speciali di Alessio de Girolamo, Cristina Pancini e Nicola Pedroni, Giacomo Ricci e Agathe Rosa, Eugenia Vanni.

2016: NOISEINFILANDIA. Gianluca Codeghini, Dj Skizo, Alessio de Girolamo, Paolo Fabiani, Stefano Giannotti, Agosto Insolito (Alessio de Girolamo, Marco Neri, Luca Pancrazzi), Concetta Modica, Marco Neri, Museo Riz A' Porta, Paolo Parisi, Pantani Surace, Trio Carbone, Untitled Noise (Michele Lombardelli, Luca Scarabelli).

2017: Maura Banfo, Chiara Bettazzi, Stefano Boccalini, Loris Cecchini, Ermanno Cristini, Alessio de Girolamo, Matteo Fato, Sophie KO, Filippo Leonardi, Luca Pancrazzi, Leonardo Pivi, Alessandra Spranzi, Giovanni Termini, Mattia Costa, Loredana Longo, Lorena Viale.

Bibliografia:

Madeinfilandia 2010, Pistoia, Gli Ori, 2011

Madeinfilandia 2011, Pistoia, Gli Ori, 2012

Madeinfilandia 2012, Pistoia, Gli Ori, 2013

Madeinfilandia 2013, Pistoia, Gli Ori, 2014

Madeinfilandia, in www.talkingart.it



Fig.1 - Filandia, foto di Luca Pancrazzi e Egle Prati.



Fig.2 - Loredana Longo, foto di Luca Pancrazzi e Egle Prati.



Fig.3 - Andrea Marescalchi, foto di Luca Pancrazzi e Egle Prati.

Galleria Continua: un modello di produzione di arte contemporanea sul territorio

*Fabrizio Paperini, Veronica Tronnolone**

1. Introduzione

Ci sono idee che possono stravolgere un'esistenza, portare ad una scoperta o innescare un cambiamento che resterà nella memoria di tutti. Ed è proprio da una idea, condivisa da tre amici, che è nata Galleria Continua.

Correva l'anno 1990 quando tre ragazzi, Mario Cristiani, Lorenzo Fiaschi e Maurizio Rigillo, mettendo in campo tutto l'entusiasmo di tre giovani poco più che ventenni hanno dato vita nel cuore di San Gimignano in Toscana ad un luogo unico, dove l'arte contemporanea si lega alla storia come una testimonianza del presente, scavando delle tracce che resteranno come reperti per le generazioni future, un luogo che permetterà di tessere un filo coerente, impegnato e appassionato e di aprire nuove strade e possibilità.

Da qui il nome GALLERIA CONTINUA, che esprime proprio la volontà di creare una continuità – dal passato, attraverso il presente, al futuro. L'idea non era quella di circoscrivere il progetto tra le quattro mura di una galleria, ma di essere permeabili all'esterno, di sviluppare un lavoro che potesse coniugare pubblico e privato e declinasse in modo nuovo il rapporto tra città/campagna, locale/globale, cercando di portare l'arte contemporanea in un contesto rurale, lontano da metropoli trafficate e centri attesi della cultura.

Se passi da San Gimignano non puoi non visitare la Galleria Continua, ormai conosciuta in tutto il mondo, un po' per la presenza in tutte le maggiori fiere internazionali, un po' per i nomi degli artisti che rappresenta, un po' per le sue sedi aperte in luoghi più disparati nel mondo e non ultimo per la sua particolare storia.

* *L'Introduzione* al testo è stata scritta da Veronica Tronnolone, la parte *Arte e territorio – logistica, produzione, atelier d'artista e maestranze sul territorio* è stata scritta da Fabrizio Paperini.

I tre fondatori sono amici che si conoscono dall'età di tredici anni; crescendo hanno iniziato a prendere strade diverse, per poi ritrovarsi riuniti nel sogno di iniziare qualcosa che ancora nessuno aveva fatto nel loro luogo di origine. L'unico bene in loro possesso era la passione... ma unendo le loro piccole private economie, hanno trasformato un garage a San Gimignano in una galleria d'arte.

Ispirandosi all'idea di responsabilità sociale d'impresa, i tre fondatori di Galleria Continua hanno fondato in parallelo anche l'Associazione Arte Continua, con il desiderio di ripensare la città con le sue piazze e portare l'arte in luoghi non deputati all'arte contemporanea ma che furono centro dell'arte nel tempo. Il progetto Arte all'Arte è arrivato dopo sei anni dall'apertura della galleria. L'idea di base era invitare sei artisti – un solo italiano e gli altri di cinque paesi o continenti differenti – per confrontarsi con un curatore italiano e uno straniero; la scelta era anche generazionale, infatti venivano invitati tre artisti più conosciuti e tre più giovani, così che tra loro ci fosse un confronto e magari un dialogo. Oggi l'attività dell'Associazione continua con progetti e raccolte fondi animati sempre dallo stesso spirito. Tra i progetti realizzati negli anni: Arte all'Arte. Arte Architettura Paesaggio¹, Rinascimento Nascimento. Arte Energia Sostenibilità, Arte x Vino=Acqua, Arte Pollino, UMOCA².

Galleria Continua nasce quindi a San Gimignano, occupando un ex cinema-teatro, in un luogo del tutto inaspettato, lontano dalle grandi città e dai centri urbani ultramoderni, ricca di storia, senza tempo. La presenza della galleria in un'area inusuale per il contemporaneo, ma con uno spirito e una storia significativa, le ha permesso di crearsi una reputazione come centro in grado di produrre opere contemporanee emozionanti e stimolanti dove meno ce lo si aspetta, non ostacolata dalle restrizioni spaziali e temporali delle istituzioni artistiche contemporanee classiche. Negli anni si è affermata sul territorio italiano, è stata visitata da autorità e vasto pubblico, coinvolgendo con la sua programmazione internazionale addetti ai lavori, scuole, appassionati e turisti inconsapevolmente incuriositi dalla magia che gli artisti sanno creare.

1. Cataloghi *Arte all'arte. Arte, architettura, paesaggio*, Pistoia, Gli Ori (ogni edizione ha un suo volume).

2. C. Guo-Qiang, *Kiki Smith. Color Still*, Pistoia, Gli Ori, 2011.

Dopo l'apertura a San Gimignano, in Italia, in coerenza con la sua stessa natura in continua evoluzione e il suo desiderio di parlare con un pubblico più vasto possibile, nel 2004 Galleria Continua è stata la prima galleria straniera con un programma internazionale ad aprire in Cina. Nel maggio 2005 Galleria Continua ha tenuto la sua mostra inaugurale nel nuovo spazio a Beijing, con sedici artisti provenienti dai cinque continenti. Da allora ci sono state mostre degli artisti Chen Zhen, Daniel Buren, Pascale Marthine Tayou, Anish Kapoor, Antony Gormley, Ai Weiwei, Kader Attia e Michelangelo Pistoletto oltre a vari altri progetti e mostre collettive.

Due anni dopo, nel 2007, Galleria Continua ha inaugurato un nuovo spazio in Francia particolarmente adatto per le installazioni di grandi dimensioni – Les Moulins – nella campagna parigina. Galleria Continua / Les Moulins si trova nella vallata del Grand Morin in Seine-et-Marne, nella cittadina di Boissy-le-Châtel. Les Moulins investono e animano l'antico Moulin de Boissy e la storica cartiera Arjowiggins nel Moulin de Sainte-Marie. Dal 2007 Galleria Continua ha riabilitato e riallestito in Francia diversi edifici, fino a diventare uno spazio espositivo atipico, che ospita una mediazione culturale autofinanziata che non lascia indifferenti le autorità locali, dipartimentali e regionali, proponendo diverse opportunità e momenti di condivisione culturale ed emotiva, in un approccio che mira a facilitare l'accesso all'arte di un pubblico più ampio e diversificato (la galleria attualmente accoglie più di tremila bambini all'anno e offre laboratori a più di sessanta scuole in Seine-et-Marne). Nel 2015³ la galleria ha intrapreso poi nuovi percorsi, aprendo uno spazio a L'Avana, a Cuba, dedicato a progetti culturali volti a superare ogni frontiera.

Arte Continua Habana si installa presso l'Aguila de Oro, un cinema teatro degli anni Cinquanta nel cuore della Chinatown de L'Avana. Durante la XII Biennale de L'Avana (maggio 2015), il teatro è stato lo spazio per la Galleria Continua per presentare *Perimetro*, un'opera *site specific* di Daniel Buren. La sua prima mostra, *Anclados en el Territorio*, è stata inaugurata il 27 novembre 2015. In questa mostra, sei artisti cubani⁴, Alejandro Campins, Elizabet Cer-

3. M. Cristiani, L. Fiaschi e M. Rigillo, *Prelude, Follia Continual 25 years of Galleria Continua*, Gli Ori, 2015, pp. 7-11.

4. J. Sans, L. Salas Redondo (a cura di), *Cuba Talks Interview with 28 Contemporary Artists*, Milano, Rizzoli, 2019.

viño, Carlos Garaicoa, Susana Pilar, Reynier Leyva Novo e José Yaque hanno ripensato lo spazio dell'Aguila de Oro, intervenendo sulla storia e l'architettura del cinema teatro.

A gennaio 2020 Galleria Continua ha aperto poi uno spazio espositivo nella Città Eterna. Galleria Continua / Roma nasce con il desiderio di offrire al pubblico non solo mostre ma anche talk, incontri, percorsi educativi e didattici e un programma di residenze d'artista con cadenza semestrale. Sempre nel 2020 una nuova avventura porta la Continua all'interno dello storico centro sportivo di Pacaembù a San Paolo in Brasile; un edificio simbolico in stile art déco situato nel cuore della città, uno dei luoghi più visitati di San Paolo. Centro nevralgico del mondo calcistico brasiliano, il Pacaembù è anche un famoso centro sportivo. Questo nuovo spazio espositivo rimarrà fedele alla missione dei tre fondatori della galleria, ovvero portare l'arte contemporanea e la cultura in luoghi ricchi di fascino e di storia e creare un ponte che possa collegare esperienze diverse: l'arte, che è vita, e la vita che ha sempre animato questo luogo, creando così occasioni di incontro, di scambio e di reciproco arricchimento culturale. Nel 2021 il complesso sportivo è divenuto parte della campagna vaccinale nazionale per la battaglia contro il Covid-19. Durante il periodo delle vaccinazioni, il grande occhio rivolto verso l'alto di JR, che ricopre interamente le tribune dello stadio, si erge come simbolo di speranza in questo momento difficile.

A quindici anni dall'apertura di Galleria Continua Les Moulins nella campagna parigina, nel 2021, viene aperta una nuova sede, questa volta nel cuore della capitale francese, a Parigi nel Marais.

Galleria Continua Paris – ottocento metri quadri dislocati su due piani a due passi dal Centre Pompidou – si propone come una realtà fuori dagli schemi, aperta alla sperimentazione, incline a vivere lo spazio al di là dei consueti canoni allestitivi. Non un *white cube*, ma un luogo di incontro, con mostre, talk, libreria, caffetteria e vendita di generi alimentari rappresentativi delle geografie dove la galleria ha le sue sedi.

Un ambiente che abbraccia la multiculturalità, dove si possono incontrare persone con storie, risorse e interessi diversi, un ponte che collega l'altra sede francese di Galleria Continua, Les Moulins a Boissy-le-Châtel.

Il progetto nasce dall'idea di creare uno spazio accogliente, un luogo conviviale, flessibile, inclusivo, accessibile a tutti, architettonicamente non omologato ai canoni del white cube; un'officina di linguaggi contemporanei che coniughi arte, socialità e cultura. Un ambiente aperto alla multiculturalità dove persone con storie, risorse e interessi differenti possano incontrarsi anche semplicemente per leggere una rivista o per scambiare impressioni, esperienze, progettualità,

affermano Mario Cristiani, Lorenzo Fiaschi e Maurizio Rigillo, soci fondatori di Galleria Continua.

Generalmente una galleria si presenta come il riflesso di chi la fonda, perché il gallerista sceglie l'artista che gli piace (o non gli piace) seguendo il proprio carattere e le proprie peculiarità. Parlando di Galleria Continua ci troviamo di fronte ad una sorta di "creatura" con tre teste molto diverse tra loro che vedono la galleria rappresentare artisti dei cinque continenti che rispecchiano così un mondo complesso e molto eterogeneo.

Gli artisti di Continua sono stimolati a creare per questi luoghi così particolari progetti unici e a concepire opere *site specific*. Alcuni di questi progetti hanno completamente destrutturato lo spazio della platea del Cinema Teatro di San Gimignano, creando un nuovo modo di vivere e pensare lo spazio. Lo ha fatto Chen Zhen⁵ nel 2000 con *Field of Synergy* oppure Antony Gormley nel 2021 con *Vessel*⁶ – scultura che con i suoi 2200 cm di lunghezza attraversava tutta la platea fino a poggiare "la testa" sul palcoscenico – ed ancora, nel 2018, *A sei mani* l'installazione che ha visto per la prima volta Daniel Buren e Anish Kapoor realizzare un'opera a sei mani⁷.

La galleria è stata capace di creare anche una forte rete sociale con le comunità dei luoghi delle proprie sedi. Questo è avvenuto grazie soprattutto al lavoro che ha saputo sviluppare sul territorio in rapporto con le istituzioni, le scuole e con gli artigiani, cercando di creare nuove esperienze anche per i nostri artisti. La sua identità è fondata su due valori – la generosità e l'altruismo – che sono al centro di tutti i suoi rapporti con gli artisti, il pubblico in generale e il suo sviluppo nel suo insieme.

5. ADAC – Association des Amis de Chen Zhen (a cura di), *Chen Zhen, Catalogo ragionato 1977-2000*, Skira Editore, 2017.

6. M. Cristiani, M. Codognato, A. Gormley (a cura di), *Vessel Antony Gormley*, Pistoia, Gli Ori, 2012.

7. L. Fiaschi (a cura di), *Daniel Buren & Anish Kapoor*, Imola, Maretti Editore, 2018.

Per la Galleria Continua è sempre stato importante poter contribuire alla creazione di progetti di arte pubblica alla portata di tutti, per gli appassionati d'arte, così come i visitatori occasionali, fornendo uno stimolo, una riflessione o anche solo un passatempo. Portare l'arte in luoghi inusuali spesso significa portare l'arte di fronte a persone che non si aspettano di trovarla.

La storia di Galleria Continua nella sua forte relazione con l'arte contemporanea negli spazi pubblici inizia con l'Associazione Arte Continua e il progetto decennale Arte all'Arte.

Negli anni diviene quindi una delle linee conduttrici della storia della galleria quella di produrre con successo sia installazioni pubbliche permanenti o temporanee, sia la creazione di rapporti seri e produttivi con i musei, le istituzioni e gli enti locali. Per citarne solo alcune, Galleria Continua ha collaborato con istituzioni come il Louvre nel 2013 con Michelangelo Pistoletto⁸, dove il simbolo del Terzo Paradiso era visibile sulla piramide da molti metri di distanza; Daniel Buren al Palatino di Roma nel 2016; Antony Gormley al Forte Belvedere di Firenze nel 2015⁹ e agli Uffizi nel 2019¹⁰; Anish Kapoor alla Fabbrica del Vapore di Milano nel 2011 fino ad arrivare a JR nel 2021 sulla facciata di Palazzo Strozzi¹¹.

Questa avventura si è sviluppata in oltre trenta anni e la galleria conta oggi sette sedi.

Galleria Continua è rimasta negli anni fedele alla sua idea originaria di portare l'arte contemporanea in luoghi inaspettati, con lo scopo di coinvolgere quante più persone possibile in questo progetto e per creare comunità.

2. Arte e territorio - logistica, produzione, atelier d'artista e maestranze sul territorio

Il binomio arte e territorio mette in evidenza due punti di partenza nella ricerca che Galleria Continua ha praticato in questi anni. Tutto ha avuto

8. Aa. Vv., *Michelangelo Pistoletto. Année 1. Le Paradis sur Terre*, Arles, Musée du Louvre e Actes-Sud, 2013.

9. A. Natalini, S. Risaliti (a cura di), *HUMAN, ANTONY GORMLEY*, Firenze, Editore FORMA - Edizioni per l'Arte e l'Architettura, 2015.

10. E. Schmidt, M. Seidel (a cura di), *Antony Gormley. Essere*, Le Gallerie degli Uffizi - Ministero dei beni e delle attività culturali, Firenze, Giunti editore, 2019.

11. A. Galansino (a cura di), *JR. The Wound / La ferita*, Venezia, Marsilio editore, 2021.

inizio dal cuore di una città medioevale, situata nel centro della Toscana: San Gimignano.

Il fascino e l'importanza storica della città dalle molte torri rappresenta un deterrente vitale per qualsiasi artista che negli anni ha avuto modo di affrontare la realizzazione di una mostra di arte contemporanea nel territorio senese con Galleria Continua.

La costante ricerca di artisti sia nazionali che internazionali ha permesso negli anni di instaurare dei veri e propri rapporti lavorativi nei processi creativi di produzione dell'opera pensata, progettata e ideata dall'artista stesso. Uno degli aspetti più significativi da sottolineare è, sicuramente, l'attenzione che ogni artista riesce ad assegnare all'opera in fase di ideazione, a stretto contatto con la tradizione e il legame storico del luogo.

Un esempio concreto da cui vorrei iniziare questa disamina ha inizio con il percorso di *Arte all'Arte*¹², un progetto realizzato dall'Associazione Arte Continua a partire dal 1990.

Associazione Arte Continua, attraverso *Arte all'Arte*, ha portato artisti e curatori di diverse generazioni, italiani ed internazionali, a confrontarsi con il territorio toscano. Il motore di questo progetto è stato il tentativo di creare un punto di equilibrio tra città e campagna e produrre nuovi legami fra arte, architettura e paesaggio, restituendo all'arte un ruolo centrale nella rigenerazione delle città, in armonia e nel rispetto delle campagne.

Durante i dieci anni del suo percorso il progetto ha visto partecipare grandi artisti come Mario e Marisa Merz, Michelangelo Pistoletto, Ilya e Emilia Kabakov, Anish Kapoor, Antony Gormley, Jannis Kounellis, tra i tan-

12. *Arte all'Arte - Arte Architettura Paesaggio* è un progetto ideato e organizzato da Associazione Arte Continua in omaggio ad un grande amico venuto a mancare prima della prima edizione, Luciano Pistoì. Ogni anno a settembre venivano invitati due curatori dalla comunità internazionale dell'arte e con loro sei artisti, uno italiano e cinque di nazionalità diversa e noti sul piano internazionale, a realizzare progetti espressamente ideati per ciascuno dei comuni coinvolti nell'iniziativa. Le opere degli artisti sono nate dopo una loro permanenza nelle città e sono state pensate specificamente per quelle e per essere collocate in spazi pubblici. *Arte all'Arte* è un progetto "glocale" che cerca di creare un punto di equilibrio tra città e campagna, pubblico e privato, e produrre nuovi legami fra Arte Architettura Paesaggio, restituendo all'arte un ruolo centrale nella costruzione delle città e del paesaggio. Il lavoro svolto nel corso degli anni ha portato alla collocazione permanente, in spazi pubblici, di oltre ventiquattro opere di artisti contemporanei, arricchendo il patrimonio artistico delle città. Contemporaneamente in queste piccole città d'arte, ogni anno un gourmet noto a livello nazionale viaggiando nelle campagne tra un paese e l'altro selezionava prodotti locali di alta qualità, così sono state realizzate le dieci guide del viaggiatore goloso di *Arte all'Arte*.

ti. Ognuno di loro, dopo le prime fasi di sopralluogo e studio sul possibile intervento realizzativo, si è messo a disposizione, collaborando ogni volta con maestranze artigiane locali collocate nel territorio senese, come nel caso della realizzazione di sculture in cristallo soffiato nelle aziende di Colle Val d'Elsa per i totem dell'artista africano Pascale Marthine Tayou, oppure nella costruzione del nido interrato *Underground*¹³ di Anish Kapoor all'interno di un torrione fortificato a San Gimignano. In quel caso risultò fondamentale la collaborazione con un'azienda metalmeccanica nella progettazione della struttura portante. La scelta dei materiali in questi ultimi anni ha accelerato molti processi di ricerca, un'attenzione e un utilizzo sempre più diffuso di materie plastiche, vinilici, gomme e resine, fino a raggiungere sviluppi tecnologici che ricreano azioni di fisica come nel caso delle installazioni di Arcangelo Sassolino oppure delle grandi sculture in ghisa di Antony Gormley, o dei dischi riflettenti di Anish Kapoor.

Un ulteriore caso di produzione ad alto profilo tecnologico riguarda, per esempio, la realizzazione delle grandi composizioni modulari in acciaio dell'artista italiano Loris Cecchini¹⁴. Con l'ausilio di un procedimento graduale che nasce con la prima fase di progettazione a disegno, Loris Cecchini sviluppa l'elaborazione del modulo in veste digitale; una volta finalizzata la forma e le specifiche tecniche del singolo modulo, l'artista inizia la fase di realizzazione dello stampo e colatura; al termine del processo di fusione, si conclude con pulitura e lucidatura dell'acciaio.

L'artista inglese Antony Gormley ha sempre definito la città uno spazio da condividere e per questo nel progetto di Poggibonsi *Fai spazio Prendi posto*¹⁵ nel 2004 propose la collocazione di sette sculture in ghisa in sette diversi punti della città. L'idea di Gormley era assolutamente indicata ad instaurare un legame con la tradizione, il tessuto connettivo cittadino e i cittadini stessi, in modo da creare una relazione tra le sculture collocate in città e la vita sociale nei punti di aggregazione selezionati. Nel pensiero dell'artista lo spazio della città assume una rilevanza fondamentale, al fine di continuare

13. Cfr. M. Cristiani, E. Grazioli, H. Hanrou, *Arte all'Arte 10 – Arte Architettura Paesaggio*, Gli Ori, 2005.

14. B. Maglione, *Loris Cecchini. Testing effects, dancing reaction*, Pisa, Pacini Editore, 2019.

15. A.a. V.v., *Fai spazio prendi posto*, Antony Gormley, Making Space, Taking Place, Pistoia, Gli Ori, 2006.

la tradizione storico-artistica di una regione come la Toscana. Seppur installate in Toscana, la produzione delle opere è sempre di pertinenza dell'artista, il quale se ne occupa direttamente dal suo studio in Inghilterra. L'artista inglese si avvale di un grande studio situato in una delle zone di più grande espansione e costruzione londinese: King's Cross St. Pancras.

Lo studio è composto da dipartimenti specifici tra cui quello del *registrar*, del referente per la produzione, per la scelta delle immagini, per poi passare al responsabile dei rapporti con le gallerie e a quello che si occupa di seguire i progetti esterni, e ancora una segreteria, il coordinamento editoriale e l'amministrazione. Al piano terreno dell'edificio, invece, si sviluppa interamente il laboratorio per le produzioni delle sculture. La fase di progettazione iniziale consta di studi e disegni delle forme; la seconda fase prevede un'analisi digitale, coadiuvato da team di ingegneri, Antony Gormley in persona progetta e sviluppa le fasi esecutive.

Alcune delle opere vengono ideate e realizzate a Londra, mentre per le sculture che hanno bisogno del processo di fusione la produzione si sposta in una fonderia poco più distante, per raggiungere uno stadio finale di sculture in ghisa in formato 1:1 a misura reale di un corpo umano. Un altro aspetto molto importante per alcune delle sculture di Gormley è la fase di patinatura, un momento delicato che prevede svariate fasi di lavorazione al fine di rendere la patinatura ottimale anche come superficie protettiva. Questa lavorazione è per lo più eseguita nel grande cortile dello studio inglese così da poterne seguire l'evoluzione. Una volta che l'opera è definita dall'artista conclusa, ha inizio la preparazione di imballaggio dell'opera per mano di personale altamente qualificato in cassa di legno atta al trasporto, sia che venga effettuato per via aerea oppure navale; le casse vengono costruite seguendo procedimenti di coibentazione e sicurezza per l'opera che andrà a contenere.

Un ulteriore esempio di multidisciplinarietà di uno studio d'artista è quello del belga Hans Op De Beeck. L'artista lavora in uno spazio situato nella città di Bruxelles con un team composto da assistenti tecnici e assistenti di ufficio, che si occupano di seguire i progetti da un punto di vista tecnico per l'esecuzione di rendering e design digitale. Un'altra sezione dello studio, invece, è composta da una segreteria che si occupa di mansioni di amministrazione, di gestione mostre e rapporti con le gallerie. Gran parte

del corpus delle opere di Op De Beeck è realizzata in resina e gesso sintetico, per questo tipologia solitamente vengono impiegate stampanti 3D.

Un altro aspetto molto importante del suo lavoro è rappresentato dal costante utilizzo di fotografia e video; per questi supporti vengono costruiti dei veri e propri set e si lavora alla nascita di serie fotografiche come in *The Amusement Park*¹⁶ e *Staged Interior (Lounge)*¹⁷.

Più complessa invece la produzione dei video, per i quali, a seconda della scelta del tema centrale all'opera, si possono organizzare dei casting veri e propri, si possono studiare le più svariate composizioni musicali, gli aspetti di sceneggiatura e di recitazione.

Op De Beeck rappresenta sicuramente l'esempio di artista contemporaneo multidisciplinare; non c'è mai un modo solo di affrontare la fase di una ideazione, di progettazione di un bozzetto, cartaceo o modellato. L'artista si dedica da anni anche a produzioni per opere teatrali, si occupa in massima parte delle sceneggiature e realizza bozzetti e disegni sia per la composizione dei set che per i costumi dei singoli personaggi in scena.

I suddetti casi brevemente riassunti testimoniano al meglio di quanti passaggi comporta, sovente, la produzione di un'opera d'arte contemporanea per giungere allo stadio finale di realizzazione. Di conseguenza risulta spesso di importanza fondamentale il rapporto lavorativo che si viene ad instaurare con tutti gli operatori tecnici, assistenti o studi di artigianato, talvolta con vere e proprie aziende altamente tecnologiche.

Per far fronte al meglio al controllo di tutte queste fasi spesso le gallerie più organizzate dedicano una vera e propria sezione dello staff allo svolgimento della fase logistica, atta all'esecuzione di tutti i passaggi necessari, dagli imballi ai trasporti, alla documentazione import-export, alla pratica di belle arti per l'esportazione in temporanea o definitiva dell'opera in questione.

Nei passaggi precedenti abbiamo passato in rassegna solo alcuni esempi calati nella realtà della produzione di un'opera di arte oggi, di quanti processi e passaggi necessita un oggetto ideato, per essere ultimato secondo i canoni ideativi dell'artista. Risulta evidente il valore che ciascuna di queste

16. R. Beil, H. Op De Beeck, *Hans Op De Beeck – Works*, Tiel, Lannoo/Kunstmuseum Wolfsburg 2017.

17. S. De Vajay (a cura di), *Of Bridges & Borders*, Geneva, JRP Ringier, 2009.

fasi comporta; l'indirizzo dei processi artistici creativi sono inesorabilmente rivolti al futuro, coinvolgendo sempre di più l'aspetto tecnologico e digitale.

La scelta stessa dei materiali di produzione risulta fondamentale proprio nella fase di ideazione, dove l'artista valuta ogni singolo componente e aspetto, analizzando la possibile caducità o trasformazione della materia nel tempo con l'irreversibile rischio di deterioramento dell'opera.



Fig. 1 - Pascale Marthine Tayou, *Poup e Pascale*, 2019, crystal, mixed media 59 x 26 x 25 cm. Courtesy the artist and GALLERIA CONTINUA. Photo by Ela Bialkowska, OKNO Studio.



Fig. 2 - Antony Gormley, VESSEL, 2012. Cor-Ten in acciaio, viti in acciaio M16 svasata 370 x 2200 x 480 cm. Courtesy GALLERIA CONTINUA. Photo by Ela Bialkowska.



Fig. 3 - Ritratto: Mario Cristiani, Lorenzo Fiaschi, Maurizio Rigillo. Courtesy GALLERIA CONTINUA.

Ecosistemi del marmo: il caso di Pietrasanta tra scultori, artigiani, botteghe ed atelier

Sonia Maffei

1. Ecosistemi del marmo: una storia antica

Nel rapporto tra creatività e territorio certamente l'area delle cave del marmo delle Alpi Apuane costituisce un caso esemplare che può aiutarci a capire quanto il processo creativo possa intrecciarsi con le complesse componenti storiche e sociali della geografia umana. L'elevata specializzazione di maestranze caratterizzate da conoscenze tecniche specifiche nella lavorazione dei materiali lapidei costituisce il carattere distintivo di questo distretto marmifero, che si presenta come un *unicum* nel panorama internazionale proprio per lo stretto legame che le comunità locali hanno saputo instaurare con il contesto naturale. Più che territorio di Carrara, caratterizzato dall'attività estrattiva, un particolare interesse rivela per questo tema l'area di Pietrasanta, una zona che è riuscita nel tempo a costituire un "ecosistema culturale" di grande interesse, modificandosi in relazione al mutare dei tempi e caratterizzandosi per la massiccia presenza di artisti e artigiani esperti della lavorazione del marmo¹ (Fig. 1).

L'esistenza nel distretto apuano di cave di marmo facilmente accessibili per il loro sfruttamento è senza dubbio il primo dato di lettura storico da considerare. Si tratta di un percorso lungo e ricco di snodi di interesse che costituisce un capitolo importante della storia socio-economica della Versilia: è noto che il commercio e la valorizzazione del marmo apuano ebbe inizio in età romana

1. Il tema della trasmissione dei saperi a Pietrasanta è stato oggetto di un lungo progetto realizzato in collaborazione tra la Scuola Normale e l'Università di Bergamo diretto da M. Ferretti e S. Maffei, cfr. S. Maffei, *Lessicografia artistica online: metodologie, possibilità e innovazioni*, in *Le risorse digitali per la storia dell'arte moderna in Italia. Progetti, ricerca scientifica e territorio*, F. Conte (a cura di), Roma, Ed. di Storia e letteratura, 2018, pp. 69-83; M. Collareta, M. Ferretti, S. Maffei, C. M. Sicca (a cura di), *Le parole del marmo: lessico diacronico della scultura e saperi tecnici tra passato e presente*, Atti del Convegno internazionale Scuola Normale Superiore, Università di Pisa (10-11 giugno 2016), Pisa, Edizioni della Normale, c.d.s.

in relazione con la fondazione della colonia di Luni, divenuta poi nel del I sec. a. C. una capitale dell'industria marmifera romana². La presenza di questo materiale nella zona incrementò, a partire dal XII secolo, la costruzione di architetture sacre in marmo nei centri del territorio, in un processo che giunse al suo culmine nelle imponenti fabbriche ecclesiastiche toscane dei secoli XV-XVI³. La disponibilità delle materie prime alimentò già nel Rinascimento il fiorire di commerci⁴ e di botteghe locali, alcune delle quali assunsero una fama extraterritoriale: basti pensare al prestigio di scultori, come Stagio Stagi, celebrato da Vasari come uno dei migliori ornatisti dell'epoca⁵. La presenza a Carrara e in Versilia di Michelangelo, attestata anche nel suo vivace carteggio⁶, è un'altra tappa importante dell'evoluzione culturale del territorio, che si lega ancor oggi al nome del grande artista con storie e leggende locali ancora vive e sfruttate dal turismo culturale⁷. Oltre le vicende seicentesche⁸, la creazione nel 1769 dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, voluta dalla duchessa di Massa e principessa di Carrara, Maria Teresa Cybo, è un'altra tappa essenziale di questo percorso, che si precisa in relazione alla

2. E. Paribeni Rovai, S. Segenni (a cura di), *Notae lapicidarum dalle cave di Carrara*, Pisa, Pisa University Press, 2015; E. Dolci, *Archeologia apuana: iscrizioni, lavorazioni, cave antiche a Carrara*, Carrara, Mori, 2003.

3. C. Klapisch-Zuber, *Les maîtres du marbre. Carrare 1300-1600*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1969; E. Castelnuovo (a cura di), *Niveo de marmore: l'uso artistico del marmo di Carrara dall' XI al XV secolo* (Catalogo della mostra, Sarzana, Cittadella, 1 marzo-3 maggio 1992), Genova, Colombo, 1992.

4. C. Rapetti, *Storie di marmo: sculture del Rinascimento fra Liguria e Toscana*, Milano, Electa, 1998.

5. Cfr. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, P. Barocchi, R. Bettarini (a cura di), 6 voll., Firenze, Sansoni-SPES, 1967-1987, vol. V, p. 144: "Stagio da Pietrasanta, intagliatore di marmi molto pratico e valente". S. Russo, *Le botteghe versiliesi. Contributo per lo studio della scultura decorativa tra i secoli XV e XVI*, in *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500*, R.P. Ciardi, S. Russo (a cura di), Firenze, Giunti, 1992, pp. 33-70, 167 nota 51.

6. L'esperienza michelangiolesca nelle cave (luglio 1515- novembre 1520), cfr. *Il carteggio di Michelangelo*, ed. postuma di G. Poggi, P. Barocchi, R. Ristori (a cura di), Firenze, Sansoni, 1967, Vol. I, p. 168 (lettera del 7 luglio 1515); Vol. II, p. 260 (lettera del 28 novembre 1520).

7. È il caso della Pieve di San Martino, ad Azzano legata al nome del Buonarroti. Sull'ipotesi di un intervento michelangiolesco per il progetto della scala del campanile del Duomo di Pietrasanta cfr. E. Venturini, *Il segreto del campanile di San Martino. A Pietrasanta la mano di un genio nell'innovativa scala dall'architettura rivoluzionaria?*, Pietrasanta, Petrartedizioni, 2013.

8. F. Federici, *Centri e periferie del barocco: circolazione di opere e artisti tra Massa, Carrara e Roma nel Seicento*, in «Annali Scuola Normale Superiore - Classe di lettere e filosofia», V, 1, 2009, pp. 19-46.

formazione artistica del settore. L'iniziativa fu seguita, a distanza di quasi cento anni, dalla Scuola di Belle Arti di Pietrasanta, nata sulla scia della formazione, nel 1821, del primo laboratorio di scultura della ditta Henraux, allora proprietaria di tutte le cave della zona di Seravezza⁹.

Nel dopoguerra la rete persistente di botteghe di scultori, originata dalla vicinanza ai luoghi estrattivi del marmo statuario, ha poi attirato da tutto il mondo importanti personalità artistiche, che, frequentando e abitando intensamente la cittadina e i centri limitrofi, si sono legati in una sorta di simbiosi creativa alle botteghe degli scultori locali. Gli studi sul contesto artistico di Pietrasanta segnalano come determinante per questo processo l'arrivo nel 1956 di Henry Moore presso la ditta Henraux di Querceta per la realizzazione di un'opera, *Reclining Figure*, destinata alla sede parigina dell'Unesco. La svolta impressa dall'artista inglese alla produzione scultorea in Versilia fu evidente con l'arrivo di altri importanti nomi quali, ad esempio, Hans Arp, Jaques Lipchitz, George Adam, André Bloc, Marino Marini, che affidarono la realizzazione dei loro bozzetti alle maestranze locali¹⁰. Questi nomi eccellenti intrecciarono con generazioni successive di artisti (ad esempio Giò Pomodoro e Pietro Cascella), l'esperienza della collaborazione con le botteghe pietrasantine, che ormai potevano vantare anche prestigiose fonderie. L'esperienza italiana dello scultore statunitense Harry Jackson può in questo senso esemplarmente rappresentare il potere di attrazione del ambiente versiliese sugli artisti interessati non solo alla scultura lapidea ma anche alla realizzazione di opere di fusione. Scoperta la vallata di Camaione, l'artista consolidò fecondissimi rapporti con la fonderia Tommasi & Vignali" di Pietrasanta, decidendo poi di acquistare un terreno a Monteggiori, sul quale, oltre all'abitazione, costruì uno studio che nel 1964 ampliò impiantandovi una fonderia per fondere i suoi modelli con il metodo SHELL (processo di fusione a cera persa con applicazione del metodo ceramico)¹¹.

9. V. Fogher, *La scultura in Versilia*, in *Museo dei Bozzetti "Pierluigi Gherardi" di Pietrasanta*, C. Celli, V. Fogher (a cura di), Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2011, p. 29.

10. A. V. Laghi, *Henraux di Querceta (1962-72) e i suoi scultori*, in *Da "Marmo" al marmo 1962- 1972*, A. Tosi, (a cura di), Seravezza, Comune di Seravezza, 2004, pp. 13-21.

11. H. Jackson, *Lost wax bronze casting: a photographic essay on this antique and venerable art*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1979. Il laboratorio LIMES dell'Università di Pisa sta realizzando il sito del nuovo museo dell'artista che si aprirà a breve a Capezzano Pianore.

È stata questa rete composta ed eterogenea di artisti a veicolare nel territorio incarichi e committenze spesso prestigiose, e ad animare, anche nel mercato d'arte non scultoreo, fitti scambi, cresciuti poi nelle numerose gallerie d'arte sorte nel cuore del borgo storico.

Di questo intreccio tra saperi tecnici e creazione artistica è molto difficile oggi delineare i confini, ed è interessante che musei e associazioni, sorti nel territorio per documentare l'unicità culturale del fenomeno, possano aiutare a sviluppare riflessioni in questo senso. Nelle loro specificità essi permettono all'osservatore attento di declinare il tema della creatività calandolo strettamente nella prassi concreta e nel suo vitale rapporto tra ideazione ed esecuzione.

Il network delle strutture del territorio dedicate alla filiera del marmo comprende realtà diverse, oltre al museo dei bozzetti Pietrasanta, e al MuSA, a vocazione più museale, sono coinvolte in un network locale anche il sistema archeominerario delle Alpi Apuane, e il parco del monte Corchia, oltre ad importanti associazioni come la fondazione Arkad, nata dal desiderio di alcuni artisti di condividere i propri spazi e le loro esperienze creative ed espositive.

Seguendo il filo rosso del rapporto tra creatività e territorio, analizzeremo alcune esperienze particolarmente significative e le loro strategie comunicative in un campo così ineffabile e difficile come quello dell'atto creativo.

2. La filiera del marmo tra musei e fondazioni

2.1. Il Museo dei Bozzetti "Pierluigi Gherardi" di Pietrasanta

Uno dei luoghi che certamente può offrire un'esperienza concreta e profonda delle peculiarità del contesto artistico sviluppato nella zona versiliese è certamente il Museo dei Bozzetti "Pierluigi Gherardi" di Pietrasanta. Il progetto nacque nel 1984 grazie all'intuizione della fotografa e critica d'arte Jette Muhlendorph, compagna dell'artista danese Jorgen Haugen Sorensen, che aveva iniziato a studiare i lavori degli scultori attivi a Pietrasanta e soprattutto a collezionarne i modelli. La sua visione, che interpretava i bozzetti non solo come espressione dell'atto creativo degli artisti ma anche come fulcro del lavoro delle botteghe locali, fu alla base dell'ideazione del museo, fin da subito concepito come un luogo che narrasse l'attività artistica degli scultori mettendo in evidenza i loro rapporti con le maestranze della

zona. La raccolta, che oggi vanta oltre 700 opere, suggerisce al visitatore non solo l'importanza dell'atto creativo nel momento in cui esso si trasfonde nella materia ma anche la complessità tecnica delle varie fasi necessarie alla realizzazione una scultura. Mentre il modello riproduce l'opera nelle stesse dimensioni del suo stadio finale, il bozzetto è in scala ridotta rispetto all'opera finita e può avere dimensioni varie: bozzetti di pochi centimetri possono essere tradotti in sculture anche di svariati metri. Naturalmente fondamentale nell'intero processo è l'efficacia dell'incontro tra l'artista e gli artigiani esecutori del lavoro, che calano nella materia l'intuizione compositiva dell'artista. In questo che può apparire il punto più estremo della dicotomia tra ideazione e realizzazione artistica, non ci sono in realtà prassi prestabilite. Le modalità con cui avvengono le varie fasi di realizzazione di una scultura sono varie e dipendono dalle diverse sensibilità, abitudini e visioni dei singoli artisti: alcuni fanno smodellare l'opera e poi intervengono personalmente, altri controllano rigorosamente le varie fasi di lavoro, altri ancora lasciano libertà agli artigiani di scolpire, in un confronto dialettico che asseconda la loro esperienza sui materiali.

Dal dialogo con Valentina Fogher, che orchestra molte attività museali e artistiche dall'ufficio cultura del Comune di Pietrasanta, emergono dati interessanti.

Domanda 1. La zona di Pietrasanta può essere indicata come luogo esemplare del rapporto esistente tra territorio e creatività, cosa le suggerisce questa considerazione?

La caratteristica peculiare del territorio di Pietrasanta è la storica interrelazione tra artisti, artigiani, botteghe e lavoratori del settore della manifattura artistica. Si tratta di una filiera particolare, che si distingue per la presenza anche di fonderie e laboratori di mosaico e si caratterizza come un insieme che coinvolge l'intero percorso di creazione e realizzazione dell'opera d'arte, dal disegno, al bozzetto, alla fase di scultura o di fusione, alla rifinitura, all'incassatura ed imballaggio. La peculiarità del contesto è lo svilupparsi nel tempo di una sinergia tra artisti e artigiani, che ha sempre saputo rinnovarsi in rapporto ai tempi. Anche oggi sono in atto profonde trasformazioni: basti pensare all'uso delle nuove tecnologie anche nelle botteghe che hanno sempre usato metodi tradizionali. I nuovi sistemi, che consentono di ottenere prodotti scultorei pronti per la fase di rifinitura con tempi molto inferiori rispetto ai metodi tradizionali, rivisitano il rapporto artista-artigiano-esecutore in modo nuovo, e sarà interessante

osservare quali saranno gli esiti di questo processo, che è ancora in fieri, e di cui oggi non abbiamo una percezione ancora del tutto chiara. Inoltre, oltre alla lavorazione dei marmi e dei metalli, la creatività si è aperta a nuove forme, come l'arte del mosaico, non solo praticata a Pietrasanta da artigiani di altissimo livello, ma impiegata in vario modo anche dagli artisti – basti pensare alle opere di Antonio Trotta – ed ad altre varietà di strumenti e materiali, quali il metallo o la resina, legate a diverse botteghe specializzate. La vita artistica di Pietrasanta, oggi che i grandi “dinosauri” del passato sono scomparsi, si riflette in un panorama più ristretto, ma ancora stimolante. I giovani artisti, molto solidali tra loro, fanno tesoro delle esperienze in comune, condividendo spazi e atelier: un esempio interessante è stata l'associazione culturale “La Polveriera”, fondata da due scultrici argentine, Veronica Fonzo e Flavia Robalo, che fino a poco tempo fa operavano in un laboratorio storico condiviso, dove i vari studi si intrecciavano insieme a spazi espositivi di grande fascino (Fig. 2).

Domanda 2: Come si configura l'atelier d'artista in un sistema così interconnesso come quello di Pietrasanta?

Gli atelier degli artisti non sono riducibili a stereotipi. Gli artisti spesso si creano luoghi in cui potersi rispecchiare. Un esempio eccellente è certamente il Castello della Verrucola, scelto come dimora e studio dallo scultore Pietro Cascella e dalla moglie Cordelia von den Steinen nel 1977. A Pietrasanta sono presenti diversi atelier, talvolta anche usati dagli artisti come spazi condivisi: vi sono infatti scultori che amano lavorare condividendo sollecitazioni con colleghi; altri invece creano in assoluta solitudine, altri ancora, come lo scultore Girolamo Ciulla, grazie alla posizione centrale del proprio atelier, riescono a mediare tra le due posizioni. Helaine Blumenfeld, tra le più importanti scultrici attive a Pietrasanta, mi ha raccontato che, appena scesa dall'aereo, amava precipitarsi nel suo studio e creare per tutta la notte, ritrovando lì finalmente il luogo ideale per dar forma alle sue idee. Tra i tanti aneddoti che potrei raccontare il più significativo è quello che riguarda i vincitori del premio della “Royal British Society of Sculptors”, di cui mi sono occupata per otto anni. Il premio consentiva ad alcuni artisti di avere un soggiorno di lavoro e studio a Pietrasanta, esperienza che veniva vissuta con tale intensità ed energia da lasciare un segno duraturo su tutti i partecipanti, un vero e proprio cambio di rotta nella loro carriera artistica. Con questa borsa di studio, infatti, gli artisti avevano la possibilità di dedicarsi esclusivamente alla propria creatività e alla realizzazione delle proprie opere, senza doversi preoccupare d'altro. Si creava così un legame profondo con la città, le sue botteghe e il suo ambiente.

Domanda 3: Quali metodi avete sperimentato per comunicare il tema della creatività?

La forma di comunicazione di un messaggio artistico a mio avviso più efficace è quella dell'interazione. Da 15 anni Pietrasanta cerca di sviluppare interrelazioni tra le arti, promuovendo eventi particolari come la rassegna "DAP: Danza in Arte a Pietrasanta", per cui Danza e Musica si fondono con le Arti Visive, fuori dal tradizionale spazio scenico, con le "Invasioni" in luoghi spettacolari e suggestivi, quale il Parco Internazionale di Scultura Contemporanea di Pietrasanta, diffuso su tutto il territorio cittadino, dove opere di scultura contemporanea poste in spazi pubblici si interfacciano quotidianamente con gli abitanti e i visitatori all'interno del tessuto urbano. In alcune serate, inoltre, parte della rassegna del DAP aveva luogo all'interno della Chiesa di Sant'Agostino, dove i danzatori interagivano con le opere in mostra, con musiche create ad hoc, attivando con lo spettatore dialoghi originali ed inusitati. Senza dimenticare ulteriori importanti manifestazioni, quali "Pietrasanta in Concerto", "Libropolis" e "Sophia, la filosofia in festa", che costantemente propongono un artista quale "testimonial" e "focus" sull'Arte.

Fondamentale e storicamente visitato da migliaia di fruitori rimane però il Museo dei Bozzetti di Pietrasanta, pietra miliare della Scultura sul territorio nazionale e punto di riferimento internazionale per artisti di tutto il mondo, che qui si possono confrontare "de visu" con le opere e le idee tridimensionali dei grandi Maestri dell'Arte Contemporanea.

Oltre a ciò, ulteriore spazio dedicato alla creatività e alla comunicazione artistica a Pietrasanta è la Fondazione Centro Arti Visive, che gradualmente si sta proponendo soprattutto a livello extranazionale per approfondimenti sulla Scultura in particolare e le Arti Visive in generale.

2.2. MuSA, Museo Virtuale della Scultura e Architettura di Pietrasanta

Il MuSA si presenta come uno spazio plurifunzionale che è stato concepito sia come uno luogo espositivo reale sia come un'esperienza virtuale. Il Museo ha come scopo la promozione del territorio apuo-versiliese e delle sue eccellenze produttive, che comprendono tutti gli attori legati al comparto artistico, inclusi gli imprenditori, e ai vari protagonisti della filiera del marmo e di tutto il suo indotto. Oltre ad ospitare una sua collezione permanente il museo si caratterizza per la sua vocazione multimediale: una sala con attrezzature tecnologiche all'avanguardia consente al visitatore la fruizione immersiva di video, filmati, fotografie, visite virtuali su alcuni

grandi schermi, che possono contare su di un'acustica perfetta e differenziata. Interessante è anche il luogo che ospita il museo, frutto di un recupero architettonico importante per Pietrasanta: l'attuale allestimento si colloca in una struttura dei primi del Novecento dove era allestito uno dei più grandi laboratori di scultura della zona, una bottega con oltre cento dipendenti tra artigiani, scultori e scalpellini. Dopo un restauro finanziato dalla Camera di Commercio di Lucca e terminato nel 2010, due edifici del complesso hanno accolto il museo, che apre tradizionalmente i suoi spazi ad incontri, dibattiti, conferenze, mostre ed eventi culturali. Dal luglio 2016 la collezione permanente offre al visitatore un percorso esperienziale attraverso il mondo dell'impresa del marmo, tramite la proiezione su grandi schermi e in ambiente totalmente immersivo di un video dedicato non solo alla storia della lavorazione del marmo, ma anche alla "Marina", alla Versilia dei grandi artisti (scultori, decoratori, pittori) e dei grandi letterati che ne hanno interpretato l'anima più autentica. Una seconda sezione, *Capitani coraggiosi: scultura a Pietrasanta fra Ottocento e Novecento* è costituita da modelli in gesso e si inserisce nel progetto di museo diffuso, con il quale il Comune di Pietrasanta, cerca di rendere fruibile la sua imponente collezione, oltre gli spazi del Museo dei Bozzetti.

Marta Piacente coordina le attività del MuSa per conto della Camera di Commercio; il suo punto di osservazione è quindi in parte diverso da quello degli operatori culturali che operano negli enti locali.

Domanda 1. La zona di Pietrasanta può essere indicata come luogo esemplare del rapporto esistente tra territorio e creatività, cosa le suggerisce questa considerazione?

Pietrasanta è da molti anni un centro culturale, vivace, poliedrico, diventato sempre più animato e frequentato da artisti, in particolare scultori, che per lavorare e creare arrivano qui da ogni parte del mondo. La tradizione del territorio legata a Michelangelo ed al suo soggiorno durato 3 anni – dal 1518 al 1520 – ha sviluppato una filiera produttiva e creativa senza precedenti, conosciuta ed ammirata a livello internazionale. Molti scultori hanno scelto di trasferirsi e di vivere a Pietrasanta, luogo di mare e montagna al tempo stesso, nonché sede di importanti imprese, laboratori e fonderie, perché la piccola cittadina rappresenta l'atmosfera ideale per lavorare, creare e coltivare la propria professione, la propria arte, la propria passione.

Domanda 2: Come si configura l'atelier d'artista in un sistema così interconnesso come quello della zona di Pietrasanta?

L'atelier rappresenta un luogo magico, unico, in cui è possibile respirare la creatività, i gusti, lo stile, la vita dell'artista. Ognuno di questi splendidi luoghi di lavoro ha una propria particolarità, rispecchia la personalità dello scultore e lo rappresenta appieno, ma c'è un elemento che accomuna tutte le "botteghe": quella patina, quella polvere bianca, bianchissima, trasparente che aleggia nell'aria e si posa su bozzetti, gessi, opere compiute o in via di realizzazione, strumenti di lavoro, vecchi cataloghi e che rappresenta il frutto della lavorazione di quel prezioso materiale che si trova a pochi chilometri di distanza: il meraviglioso e bianchissimo marmo delle vicine cave del Monte Altissimo.

Domanda 3: Quali metodi avete sperimentato per comunicare il tema della creatività?

In un mondo così complesso, in cui la comunicazione corre sempre più veloce, comunicare l'arte e la creatività significa spesso adattarsi a questi ritmi. Fondamentale, in ogni caso, creare un rapporto con il pubblico, dialogare, far sentire la propria voce, raccontare la propria storia e creare empatia: solo in questo modo le piccole strutture, i piccoli musei possono avere la possibilità di emergere e farsi vedere, mostrando le proprie particolarità e la propria unicità. Un connubio possibile quello tra arte e comunicazione, arte e creatività, che non va lasciato al caso, va seguito con attenzione e professionalità, va coltivato sfruttando tutti i canali, sia tradizionali che di nuova generazione.

2.3. La fondazione Arkad

Il terzo caso campione che abbiamo scelto si colloca direttamente dentro gli studi d'artista, ed è un esempio della felice interazione tra attività artistica e territorio: la fondazione Arkad, nata nel 2002 e ospitata dallo Studio Artco degli scultori Cynthia Sah e Nicolas Bertoux. La fondazione ha sede in un complesso architettonico ricco di fascino: si tratta di una storica segheria del marmo, adiacente al Palazzo Mediceo di Seravezza, che, dopo un periodo di abbandono, è stata recuperata e ristrutturata come un ambiente polifunzionale. L'edificio, che costeggia il torrente Veza, fu costruito sopra le antiche peschiere per l'allevamento delle trote, ancora visibili in una delle lunette dipinte dal pittore Giusto Utens a partire dal 1598 per la Villa medicea di

Artimino. Adattato nel 1788 a ferriera, il complesso accolse nei primi decenni dell'800 i primi impianti meccanici per il taglio del marmo, trasformandosi in una delle segherie più importanti della zona, attiva per tutto il '900. Danneggiata dalla terribile alluvione del 1996, la struttura fu dismessa, fino al progetto di recupero, attuato da Artco, che ne ha permesso la riapertura. Lo studio di Artco si sviluppa in 4 gruppi di costruzioni, con spazi aperti attrezzati, tra cui un ampio piazzale dotato di gru per la movimentazione dei marmi. L'ampia sala della vecchia segheria è ora divenuta uno dei laboratori più grandi del comprensorio: la vastità delle sue dimensioni (750 m2 e 11 m di altezza), la rende non solo il luogo ideale per la realizzazione di opere monumentali, ma favorisce il lavoro collettivo e le esperienze creative condivise (Fig. 3). Al piano di sotto si trova invece l'affascinante galleria espositiva, collegata al laboratorio da un montacarichi che consente lo spostamento di sculture. Grazie alle idee lungimiranti di Cynthia Sah e Nicolas Bertoux la Fondazione Arkad ha creato uno spazio aperto agli incontri, a mostre, attività e eventi artistici in collaborazione con enti locali e con istituzioni, università e accademie. Inoltre il centro ospita artisti che vogliono realizzare opere d'arte, offrendo uno spazio attrezzato in cui è possibile utilizzare le tecniche tradizionali ma anche avvalersi di tecnologie all'avanguardia. L'intervista che riportiamo contiene interessanti considerazioni di Cynthia Sah e Nicolas Bertoux.

Domanda 1. La zona di Pietrasanta può essere indicata come luogo esemplare del rapporto esistente tra territorio e creatività, cosa le suggerisce questa considerazione?

C.S. Le ragioni che ci hanno spinto a venire e a rimanere a Pietrasanta sono diverse per me e per Nicolas. Io ho deciso di venire in Versilia dopo aver conseguito il Master of Art presso il Teachers College della Columbia University, espressamente per perfezionare la mia tecnica scultorea nelle botteghe degli artigiani su spinta del mio maestro di scultura a New York. A Taiwan, dove sono cresciuta, non avevo mai visto opere d'arte contemporanea, in America sono rimasta subito affascinata dalle linee di Arp e di Brancusi, e questa era l'arte che mi interessava, ed è in Italia che ho conosciuto l'opera di Noguchi. Al mio arrivo a Pietrasanta, nel 1978, fondamentale è stato per me l'incontro con Sem Ghelardini e l'ambiente della sua bottega, un luogo particolarissimo dove si poteva lavorare insieme agli artigiani e ad altri artisti in un'atmosfera umana e professionale stimolante ed appagante. Grazie a Sem ho scoperto le cave, ma

sono stati soprattutto altri fattori a risultare determinanti per il mio lavoro: la stretta interconnessione tra artisti e artigiani, la presenza di botteghe e di spazi attrezzati in cui lavorare, la disponibilità dei materiali. Per gli scultori Pietrasanta era un luogo ideale dove era possibile seguire la propria creatività affiancati da un sistema che permetteva di risolvere problemi altrove risolvibili con grandi difficoltà, specialmente per sculture di grandi dimensioni. La città era molto diversa da quella di oggi, sconosciuta ai turisti e ai galleristi, era unica, gremita com'era di botteghe di scultura; era facile vedere per strada la polvere di marmo, e anche nei piccoli negozi, per esempio nel bar Igea sotto la porta delle mura, era normale incontrare artisti, anche famosi, che condividevano con i giovani l'esperienza della scultura senza barriere o gerarchie. Ho deciso di rimanere in Italia e non tornare a New York perché qui era più semplice lavorare, avere collaboratori e assistenza nel mio lavoro, e questo era quello che mi interessava.

N.B. A differenza di Cynthia il mio interesse per Pietrasanta è legato più strettamente alle cave e ai materiali, perché io amo lavorare il marmo, preferisco avere un rapporto diretto con la materia e scolpire e interagire direttamente con il pezzo, sono un *homo faber*. Oltre ai miei interessi legati all'architettura e al design, avevo cominciato a coltivare la scultura affiancando mio padre, ma era impossibile scolpire a Parigi e quindi su suggerimento di un altro scultore, Marino di Teana, mi spostai a Perigny, un paesino vicino a Parigi, dove era dislocato l'atelier di Robert Haligon, un artigiano che attirava molti artisti per la sua professionalità nella riproduzione e ingrandimento di modelli scultorei anche in vetroresina e altri materiali, noto anche come stretto collaboratore di Dubuffet per la produzione di grandi opere monumentali. Ma anche a Perigny produrre sculture di grandi dimensioni era molto difficile e così venivo spesso in Versilia per la realizzazione di progetti monumentali. A Pietrasanta ero venuto per la prima volta con mio padre, che aveva avuto una committenza per un bassorilievo di grandi dimensioni in marmo per l'ospedale di Parigi, per il quale aveva contattato la ditta Henraux. Dentro la Henraux era stato creato un piccolo villaggio con spazi appositi per scultori che collaboravano con la struttura, in una interazione che lasciava molta libertà all'artista. Per lavorare ho sempre cercato aziende piuttosto che studi, preferendo circondarmi di tecnici, ingegneri, architetti, perché l'ambiente industriale era più congeniale al mio modo di intendere il lavoro. A me piace inserire la scultura in un progetto complessivo sia architettonico che urbanistico, per creare spazi come avventure particolari, e dar vita a luoghi dove la scultura non sia un semplice ornamento ma un punto di trasformazione degli ambienti. La scultura deve avere un contesto pensato per la sua collocazione, come mostrano i casi eccellenti di Kan Yasuda nella piazza della stazione a Pietrasanta o di Pino Castagna a Marina di Massa. Durante i

miei soggiorni a Pietrasanta ogni volta mi sentivo completamente libero, era un piacere potersi dedicare solo alla scultura, evitando la burocrazia e le carte che avevo lasciato a Parigi.

Domanda 2: Come si configura l'atelier d'artista in un sistema così interconnesso come quello della zona di Pietrasanta?

N. B. L'atelier che abbiamo costruito con Cynthia è stato il frutto di un'avventura affascinante anche se rischiosa. Avevamo saputo che l'antica segheria che fiancheggiava il palazzo medico di Pietrasanta era stata chiusa dopo l'alluvione del 1996, l'altra segheria di Querceta era stata venduta per essere distrutta e sostituita da costruzioni residenziali, e l'edificio di Seravezza era ancora in vendita: venimmo così a vedere il complesso pensando di comprare solo un laboratorio di dimensioni adatte per il nostro studio, ma il destino dell'intera struttura era incerto, nulla impediva che potesse essere distrutto e così, prendendo coraggio, decidemmo di acquistare l'intero complesso. Il restauro è stato lungo e difficile e in realtà ancora non è terminato, stiamo ad esempio in questo momento lavorando alla piattaforma orizzontale del capannone per rendere il pavimento più stabile e sicuro. Speravamo di essere aiutati anche dagli enti pubblici per questo recupero ma non è stato così, abbiamo solo potuto usufruire nel 2000 di alcuni fondi europei per la creazione della galleria espositiva che attualmente utilizziamo per mostre ed eventi, ma niente di più. Noi siamo però molto felici di aver fatto questa scelta e speriamo che la fondazione Arkar possa diventare un vero punto di riferimento dell'arte contemporanea della zona e un terreno fecondo per scambi culturali.

Domanda 3: Quali metodi avete sperimentato per comunicare il tema della creatività?

N. B. Io e Cynthia abbiamo creato la fondazione per accogliere artisti, sperando di far diventare questo luogo un centro dove gli scultori possano venire a creare integralmente le loro opere. Ci auguriamo di poter attivare anche borse di studio e ampliare e aggiornare le attrezzature anche con nuove macchinari a controllo numerico e di nuova generazione. Sarebbe importante far venire qui artisti da altri paesi per far conoscere nuove esperienze artistiche: per questo stiamo progettando per quest'estate un progetto artistico, *Fusion*, che coinvolge Hong Kong e Pietrasanta promuovendo un'esperienza di collaborazione tra culture e materiali diversi. A Pietrasanta 5 scultori produrranno 5 statue di marmo e altrettanti artisti cinesi produrranno 5 sculture in legno e ogni opera

sarà alla fine il frutto di una reale fusione: esse verranno spedite e scambiate in modo che possano essere completate dagli artisti dell'altro continente. Pensiamo che l'esperimento possa dare risultati interessanti, aprendo la strada a nuove soluzioni creative, a inaspettate sollecitazioni e a ampie discussioni. Oltre ad aprirci all'esterno, altrettanto importante è far vedere cosa succede davvero dentro i laboratori: è nata così l'idea di creare un luogo, il "Purgatorio", per esporre temporaneamente le opere finite, prima che partano per la loro destinazione finale. La nostra speranza è che altri artisti possano aderire ad Arkad per aiutare anche le famiglie degli scultori defunti che spesso hanno problemi a gestire la loro eredità e sono costrette a disfarsi delle opere senza dare loro un'adeguata valorizzazione. Abbiamo grandi progetti e molto lavoro da fare e siamo impegnatissimi nella scultura, il tempo è sempre poco ma siamo convinti che solo dall'interazione nascano nuove energie per accrescere e trasformare la creatività, la nostra visione sull'arte e il nostro lavoro.



Fig. 1 - Pietrasanta, Laboratorio dello scultore Martin Foot. Foto copyright Stefano Baroni.



Fig. 2 - Pietrasanta, Laboratorio La Polveriera. Foto copyright Stefano Baroni.



Fig. 3 - Seravezza, Cynthia Sah e Nicolas Bertoux nel laboratorio Artco. Foto copyright Stefano Baroni.

Gli autori

Lindita Adalberti

Dal 2017 lavora per la Fondazione Istituto Dramma Popolare di San Miniato (PI) come Assistente di Produzione alla Festa del Teatro. Durante i primi anni di studi universitari condotti presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze, corso di Progettazione e Arti Applicate – Scenografia, ha avuto modo di approfondire le componenti della messinscena teatrale da un punto di vista artistico e tecnico-pratico. Nel febbraio 2019 ha conseguito la laurea magistrale in Storia e Forme delle Arti Visive, dello Spettacolo e dei Nuovi Media all'Università di Pisa, con una tesi dal titolo *Il Teatro dello spirito del Dramma Popolare di San Miniato. Con una testimonianza di Daniele Spisa, macchinista e ideatore*. L'interesse per l'arte teatrale le ha permesso di proseguire gli studi nel campo delle discipline storico-spettacolari con un approccio critico e storiografico, consolidato nell'ateneo pisano con la borsa di ricerca per il progetto *Documenti d'artista. Mappatura digitale dei processi creativi tra arti figurative e performative*.

Andreina Di Brino

È storica dei media e lavora dal 1998 nei settori dell'Arte contemporanea e del Cinema indipendente. Si occupa, nello specifico, di estetiche del multimediale, con particolare riferimento alle relazioni tra media tradizionali e media elettronici e alle problematiche di archiviazione, conservazione e valorizzazione dei materiali videoartistici e delle immagini in movimento. È formatrice ufficiale del Piano nazionale di educazione all'immagine per le scuole, promosso dal Ministero dell'Istruzione e dal Ministero della Cultura, e all'Università di Pisa – Dipartimento di Civiltà e Forme del sapere – è docente di “Analisi dell'immagine” e co-docente del corso “Arte, Media ed Educazione all'immagine”.

Ester Lucchesi

Ha conseguito la laurea magistrale in Storia e Forme delle Arti Visive, dello Spettacolo e dei Nuovi Media all'Università di Pisa nel febbraio 2020, con una tesi dal titolo *Oltre il limite. L'opera, la tecnica, la poetica di Sandro Martini*. Inizialmente orientata verso studi ottocenteschi, sanciti dalla laurea triennale in Scienze dei Beni culturali (con una tesi dal titolo *Esperimenti, echi e suggestioni del clima culturale della fine del XIX secolo nell'opera di Federico Zandomeneghi*), la sua ricerca si orienta verso la contemporaneità, di cui sonda i metodi operativi, la progettazione creativa e le tecniche, interessi maturati grazie all'opportunità di indagare i processi creativi di alcuni artisti toscani. Lucchesi è stata borsista del progetto *Documenti d'artista. Mappatura digitale dei processi creativi tra arti figurative e performative*. È attualmente docente di Storia dell'arte presso il Liceo Artistico Multimediale I.S.I. Carlo Piaggia di Viareggio.

Marzia Maestri

È formatrice nell'ambito delle arti visive e della crossmedialità dei linguaggi presso diversi istituti, collabora con la Città del Teatro di Cascina nel settore Grafica e Comunicazione, ed è membro della Società Italiana dei Viaggiatori per la quale organizza il Festival del Viaggio a Firenze, Palermo e Viareggio e gli allestimenti delle mostre fotografiche. I suoi interessi di studio sono legati allo sviluppo della lingua nell'ambito artistico/storiografico e alle modalità di trasposizione dei codici nelle diverse discipline artistiche.

Sonia Maffei

È professoressa associata di Storia della critica d'arte presso l'Università di Pisa dove attualmente è responsabile del Laboratorio LIMES (Laboratorio di Metodologie Informatiche per la Storia dell'Arte). I suoi interessi di studio sono legati alla letteratura artistica (con particolare attenzione al lessico delle arti, alle fonti del linguaggio figurativo allegorico e simbolico, all'iconografia) e alle metodologie informatiche per i beni culturali (in particolare banche dati storico-artistiche e iconografiche e archivi informatici di lessicografia artistica). Tra le pubblicazioni recenti si segnalano il Millennio Einaudi dedicato all'*Iconologia* di Cesare Ripa (2012) e la monografia *La ri-*

scoperta dell'esotismo nel Seicento. Le «Imagini de gli dei indiani» di Lorenzo Pignoria, edita dalle Edizioni della Normale nel 2020.

Biancalucia Maglione

È attualmente dottoranda in Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università di Firenze (dottorato regionale "Pegaso") e cultrice della materia all'Università di Pisa, presso cui ha conseguito la laurea triennale in Scienze dei Beni Culturali – con una tesi sul lavoro di Loris Cecchini, pubblicata come monografia – e magistrale in Storia dell'Arte. Per l'Ateneo pisano è stata borsista su progetti relativi alle collezioni civiche livornesi e alla documentazione del processo creativo di artisti attivi in Toscana. Ha condotto un periodo di ricerca presso il Centre Pompidou di Parigi e collaborato con varie istituzioni (come il Museo Pecci di Prato e la Collezione Gori di Pistoia). Ha partecipato a convegni, tenuto seminari e pubblicato contributi specialmente sulla scultura contemporanea e sull'arte italiana tra le due guerre, suoi prioritari campi d'interesse.

Chiara Mannari

Si occupa di progettazione e sviluppo web nell'ambito delle *digital humanities*. Nel biennio 2020-2022 è assegnista di ricerca all'Università di Pisa nel progetto *Public History Remix*, che studia soluzioni per la valorizzazione e la rivitalizzazione di archivi audiovisivi. Collabora da anni con il Laboratorio di Cultura Digitale e con i dipartimenti di Civiltà e Forme del Sapere e di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa, oltre che con il Laboratorio di Documentazione Storico Artistica della Scuola Normale Superiore, la Società Storica Pisana e la Fondazione Memofonte di Firenze. È esperta della piattaforma WordPress, che ha utilizzato per la realizzazione di numerosi progetti e che insegna da diversi anni nell'ambito di corsi e workshop dell'Università di Pisa.

Elena Marcheschi

È ricercatrice all'Università di Pisa. I suoi studi, sui quali ha scritto libri, articoli e saggi in volumi, riguardano la videoarte, il cinema sperimentale e le forme installative del video, con particolare attenzione verso l'analisi del mondo contemporaneo, i linguaggi femminili e l'autorappresentazione. Fa

parte dell'*editorial staff* di «Cinéma&CIE. International Film Studies Journal». Dal 2005 è consulente artistica di INVIDEO, Mostra internazionale di video e cinema oltre (Milano). Oltre alle monografie *Videoestetiche dell'emergenza. L'immagine della crisi nella sperimentazione audiovisiva* (Kaplan, Torino 2015), *Sguardi eccentrici. Il fantastico nelle arti elettroniche* (Pisa, ETS, 2012), tra le recenti pubblicazioni ha recentemente co-curato, con Lucia Cardone e Giulia Simi, l'e-book *Le sperimentali. Cinema, videoarte e nuovi media nella prospettiva internazionale dagli anni Venti a oggi*, Pisa, ETS, 2021.

Eva Marinai

È professoressa associata in Discipline dello Spettacolo presso il Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa, dove insegna "Storia del teatro" e "Drammaturgia e spettacolo". Responsabile scientifica, con l'Université Paris VIII, del progetto europeo *La "famiglia" nel teatro contemporaneo: stili aggregativi, processi identitari e dinamiche di relazione*. La sua produzione monografica comprende studi su teatro antico e antropologia storica (es. *Il comico nel teatro delle origini*, Titivillus, 2003), sul comico contemporaneo (es. *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci, immagini di scena: 1951-1967*, Pisa, ETS, 2007), sull'attore e la recitazione (es. *Teorie sull'attore. Percorsi critici per capire le fonti*, Felici, 2010), sulle riscritture dei miti (es. *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, Pisa, ETS, 2014).

Gianluca Paoletti Barsotti

Ha conseguito nel 2008 un dottorato di ricerca in Storia delle Arti Visive e dello Spettacolo presso l'Università di Pisa. Dal 2019 è assegnista di ricerca presso lo stesso ateneo, nell'ambito del progetto *Documenti d'artista*. È docente a contratto per il corso di "Documentario sull'arte e sullo spettacolo" per il corso magistrale in Storia e Forme delle Arti Visive, dello Spettacolo e dei Nuovi Media dell'Università di Pisa (negli anni accademici 2015/16, 2016/17, 2017/18, 2018/19; co-docente negli anni accademici 2019/20 e 2020/21). Come videomaker si occupa, in particolare, di documentario sull'arte; ha collaborato, tra gli altri, con il CCC Strozzi (Firenze), il Museo Giorgio Kienerk (Fauglia, Pisa) e il Museo Multimediale Rocche e Fortificazioni della Valle del Serchio (Barga, Lucca).

Fabrizio Paperini

Laureato in Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università di Pisa, nel 2005 entra nel team di Galleria Continua, in un primo tempo come responsabile della logistica e della produzione opere. Ora riveste la carica di *artist liaison* e *sale manager*. Parallelamente condivide la sua esperienza e i know-how acquisiti in tanti anni di lavoro nell'arte contemporanea collaborando con l'Istituto Europeo del Design e l'Università di Pisa.

Mattia Patti

È professore associato di Storia dell'Arte Contemporanea dell'Università di Pisa, ove è Presidente del corso magistrale in Storia e Forme delle Arti Visive, dello Spettacolo e dei Nuovi Media. Coordinatore del progetto *FUTURAHMA. Dal Futurismo al ritorno al classico (1910-1922). Tecniche pittoriche, critica delle varianti e problemi conservativi* (MIUR, 2013-2016), Patti collabora dal 2008 con l'Opificio delle Pietre Dure e con l'Istituto Nazionale di Ottica del CNR di Firenze, occupandosi di diagnostica applicata ai beni culturali e di tecniche e conservazione dell'arte moderna e contemporanea. Patti si è occupato a più riprese di avanguardie storiche, di cultura artistica italiana fra le due guerre e del rinnovamento artistico del secondo dopoguerra.

Anna Peyron

Laureata in lettere moderne all'Università degli Studi di Torino con una tesi in Filologia italiana nell'ottobre 1993, consegue il diploma di bibliotecario nel 1993. Assunta dal Teatro Stabile di Torino nel 1996, ha rifiuto radicalmente il catalogo della Biblioteca del Centro Studi con spogli analitici e specifici per le ricerche di teatro. Da allora si occupa della Biblioteca e degli annessi archivi documentari. Da giugno 2014 a maggio 2015 è stata *Project manager* del progetto di Digitalizzazione dell'archivio degli spettacoli dei 60 anni del Teatro Stabile di Torino e della digitalizzazione della Rivista il Dramma 1925-1983. Da giugno 2017 è responsabile del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale.

Egle Prati

È laureata in Materie Letterarie con indirizzo storico-artistico all'Università di Parma e specializzata in Storia dell'Arte e delle arti minori all'Universi-

tà di Bologna; dal 1995 è pubblicista. È assistente tecnico-scientifico presso l'Università di Parma. Ha conseguito un Master in Nuove professioni digitali presso Il Sole 24 Ore a Milano. Prati è autrice di www.talkingart.it, video interviste agli artisti italiani nei loro studi, una comunicazione indipendente che restituisce centralità al pensiero degli artisti.

Viviana V.F. Raciti

È dottoressa di ricerca in Beni Culturali e Territorio presso l'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata". La sua ricerca si è concentrata sull'archivio del drammaturgo Franco Scaldati, iniziata con la laurea magistrale presso l'Università La Sapienza di Roma, proseguita con il dottorato e con una borsa di studio presso la Fondazione Giorgio Cini. Dal 2020 è parte del comitato scientifico, nonché già curatrice di alcuni percorsi documentali dedicati al Nuovo Teatro in Italia all'interno del progetto www.nuovoteatromadeinitaly.com. Dal 2012 è redattrice della testata online «Teatro e Critica» scrivendo di teatro, danza e curando laboratori di formazione all'interno di progetti in collaborazione con festival italiani e Università. Ha collaborato con diverse istituzioni teatrali nazionali al fine di creare interviste, ricerca e produzione di materiali documentali.

Matteo Tamborrino

È dottorando in Storia delle Arti e dello Spettacolo presso le Università di Firenze, Pisa e Siena, con un progetto di ricerca sui secondi anni romani (1977-1983) dell'attività teatrale di Leo de Berardinis e Perla Peragallo. Ha condotto i propri studi in Lettere all'Università di Torino, rivolgendo particolare attenzione al Nuovo Teatro italiano, all'arte dell'attore yiddish e ai rapporti fra lingua e scena. È membro della Segreteria di redazione della rivista «Mimesis Journal» e cultore della materia per il s.s.d. L-ART/05 presso gli atenei di Pisa e di Torino. In ambito extra-accademico collabora con la testata «Krapp's Last Post» e con la Fondazione Piemonte dal Vivo. Ha svolto un tirocinio semestrale presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino.

Carlo Titomanlio

Si occupa di storia della scenografia e dell'architettura teatrale. La sua produzione saggistica verte in particolare sulle intersezioni contemporanee tra

teatro e arti figurative, e comprende i volumi *Dalla parola all'azione. Forme della didascalia drammaturgica (1900-1930)* (Pisa, ETS, 2013) e *Sul palco. Storia della scenografia e dell'architettura teatrale* (Firenze, La casa Usher, 2019). Ha curato l'edizione italiana del volume di Marvin Carlson, *Luoghi per lo spettacolo. Semiotica dell'architettura teatrale* (Firenze, La casa Usher, 2021).

Veronica Tronnolone

È direttore della sede di San Gimignano e responsabile marketing per tutto il brand Continua. Collabora con Galleria Continua dal 2009 e si è occupata negli anni di gestione dei contenuti digitali (archivio fotografico, grafica, contenuti sito web e social media). Laureata in Filosofia presso l'Università di Firenze, ha partecipato al Master in "Programmazione e Valutazione" organizzato dalla Regione Toscana. Successivamente ha collaborato a processi di partecipazione pubblica finanziati dalla Regione Toscana attraverso la Legge Regionale 69/2007. È stata Facilitatore d'area al Town Meeting sul testamento biologico organizzato da Regione Toscana, Comune di Firenze e Comune di Torino.

Nel 2019 ha conseguito il Master in Management - Economics, Leadership and digital skills, de Il Sole 24 ORE Business School & IUL Italian University Line (Indire - & University of Florence).

Indice dei nomi*

- Abbate Adalberto 175, 177
Accademia degli Artefatti 102n
Adalberti Lindita 6, 10, 209
Adam George 195
Adéagbo Georges 89 e n
Ai Weiwei 183
Alighieri Dante 25, 136
Althusser Louis 41n
Amaducci Alessandro 39n
Ambrosini Maurizio 38 e n, 39n
Anagor 102n
Andreassi Raffaele 58
Anelli Marco 20n
Angelosanto Paolo 177
Antonioni Michelangelo 58
Appel Karel 60, 61, 62, 63
Arienti Stefano 177
Arp Hans 195
Artaud Antonin 41
Aspesi Lucia 95n, 96n
Attia Kader 183
Attisani Antonio 120n
Aubenas Sylvie 20n
Auslander Philip 97n
Avveduti Sergia 177
Babilonia Teatri 102n
Bacci Daniele 177
Bacigalupo Massimo 90n, 94n
Bacon Francis 16 e n
Baliani Marco 24, 30, 32 e n, 33
Baltzer Bruno 177
Balzola Andrea 97n
Banchelli Francesca 177
Banfo Maura 176, 178
Barberio Corsetti Giorgio 102n
Bargellini Piero 94n
Barocchi Paola 194n
Barsanti Paolina 30
Barsotti Anna 28n, 100n
Barthes Roland 129n
Bartolucci Giuseppe 120 e n
Baruchello Gianfranco 93, 94
Batsry Irit 89
Bax Marty 16n
Bazin André 64 e n
Bazzichelli Tatiana 40, 97n
Bazzini Marco 147n, 148n, 150n

* I nomi in corsivo si riferiscono a collettivi di artisti o a compagnie teatrali

- Beccaria Marcella 92n
Beecroft Vanessa 41n, 145n
Beil Ralf 190n
Bellandi Simona 65n
Bellini Rolando 145n
Belluomini Pucci Alessandra 27n
Bene Carmelo 102n, 103, 104, 105
Benvenuti Paolo 6, 49n
Bergman Ingmar 138n
Berio Luciano 102n
Bernard Héloïse 15n
Bernardi Ilaria 91n
Berners-Lee Tim 99 e n
Bertin Barbara 107n
Bertocchi Davide 177
Bertolo Luca 176
Bertoux Nicolas 12, 49n, 201, 202, 207
Bertozzi Marco 58 e n
Bettarini Rosanna 194n
Bettazzi Chiara 178
Bevione Laura 107 e n
Bianco Valente 177
Bianconi Fulvio 110
Bindi Luca 149n
Bisagno Leonora 177
Bismuth Léa 63 e n, 65 e n
Bizjak Primoz 177
Blanc Jan 15n
Blanco Giovanni 177
Blandi Alberto 110
Bloc André 195
Blumenfeld Helaine 198
Boccalini Stefano 178
Boero Renata 177
Boltanski Christian 64, 89
Bonito Oliva Achille 96n
Bonnet Alain 145n
Bono Elena 138n
Bordin Gabriella 24
Bordon Furio 113
Borelli Maia Giacobbe 97n
Borgioli Maura 125n
Bosetti Giulio 137
Bourriaud Nicolas 41 e n
Bradbury Ray 114
Branciaroli Franco 113
Brancusi Constantin 15
Brecht Bertolt 41
Breviario Sergio 177
Broggini Vittoria 95n
Brunetta (Bruna Mateldi Brunetti) 110
Brunetti Giovanni Brunetto 149n
Buero Vallejo Antonio 136
Buonaiuto Maria Rosa 108n
Buonarroti Michelangelo 194 e n, 200
Buren Daniel 183, 185, 186
Burnham Helen 15n
Bussotti Sylvano 102
Buzzetti Ronco Lidia 110
Cabiati Vincenzo 177
Caccia Eleonora 89n
Caccioni Luca 177
Caetani Gabriele 127n
Calanchi Alessandra 27n
Calignano Pierluigi 176
Calvino Italo 25

- Camaldo Albarosa 107n
Cambellotti Duilio 121
Camoni Chiara 176
Campi Tiziano 177
Campins Alejandro 183
Canedicoda (Nico Vascellari) 177
Canesi Mirko 177
Cannella Claudia 135n, 136n, 138n
Canosa Michele 110n
Capitta Gianfranco 113
Capogrosso Pietro 176
Caporossi Riccardo 102n
Cappock Margarita 16n
Cardinali Sauro 177
Cardone Lucia 90n, 91n
Carella Simone 102n
Carlotto Roberta 112n
Carone Francesco 169, 176, 177
Caronia Antonio 39 e n
Carrozzone-Magazzini criminali-Compagnia Lombardi Tiezzi 102n
Cartesio [René Descartes] 73n
Cascella Pietro 195, 198
Casini David 177
Cassarò Giuseppe 6, 65n
Castagna Pino 203
Castello Roberto 102n
Castelnuovo Enrico 194n
Catelani Antonio 176
Cattaneo Alice 177
Cattelan Maurizio 41n, 81
Cavaglieri Livia 24n
Cavosi Roberto 138n
Cecchi Carlo 102n
Cecchini Loris 6, 11, 143n, 144 e n, 145 e n, 147 e n, 148 e n, 149 e n, 150 e n, 151 e n, 152, 153, 176, 178, 188
Cei Alessandro 28n, 30n
Celant Germano 126n
Celestini Ascanio 30
Celli Chiara 195n
Ceramelli Matteo 28
Ceroli Mario 126n
Cerviviño Elizabet 183
Chapple Freda 97n
Chen Zhen 183, 185 e n
Chericoni Elda 6, 65n
Chiarini Luigi 93
Chimenti Tommaso 25n
Chung T-Yong 177
Cianciotta Marco 176
Ciardi Roberto Paolo 194n
Cinelli Barbara 20n
Città di Ebla 102n
Ciulla Girolamo 198
Ciulla Salvatore 138n, 139 e n
Clouzot Henri-Georges 59
Codeghini Gianluca 177
Codognato Mario 185n
Cohn Danièle 16n
Cole Michael 15n
Collareta Marco 193n
Collettivo Cinetico 102n
Compagnia della Fortezza 102n
Compagnia Piccola Ribalta 109
Consani Michelangelo 176, 177
Consiglio Mario 176
Conte Floriana 193n
Contin Andrea 177

- Copeau Jacques 136n
Corneli Fabrizio 177
Corsini Vittorio 176
Cosimi Enzo 102n
Costa Mattia 178
Costa Orazio 136 e n, 141
Courbet Gustave 20
Cozzi Cinzia 176
Cresci Fabio 177
Crispoliti Enrico 155 e n
Cristiani Mario 181, 185 e n, 192
Cristini Ermanno 178
Crivellaro Pietro 110 e n, 114
Crivelli Antonio 125
Cruciani Fabrizio 120 e n
Cunsolo Gaetano 177
Cuoghi Roberto 145n
Curino Laura 24, 30
Cuticchio Mimmo 102n
Cybo Maria Teresa 194
- D'Amico Silvio 134
D'Angelo Laura 20n
D'Annunzio Gabriele 109 e n, 120
d'Ayala Valva Margherita 16n
D'Osimo Sergio 137
Damerini Gino 110
Damiani Luciano 134, 140
Danco Eleonora 24
Dantini Michele 177
Davidson Susan 89n
Davidts Wouter 17n
De Berardinis Leo 102n
De Bosio Gianfranco 113
De Filippo Eduardo 105, 109n
de Font-Réaulx Dominique 15n
De Francovich Massimo 114n
de Girolamo Alessio 174, 177, 178
De Grandi Francesco 177
de Jong Cees W. 16n
De Lazzari Giovanni 177
De Lorenzo Daniela 176
de Lubicz Milosz Oscar Vladislav
136, 141
De Marco Flavio 177
De Marinis Marco 119
de Missolz Jérôme 63
De Monticelli Roberto 105
De Seta Vittorio 58
De Silvestris Epreman Pia 9, 90, 92,
93 e n
De Vajay Sigismond 190n
De' Medici Giuliano 74
Deflorian/Tagliarini 102n
Degli Esposti Piera 113
Delany Max 16n
Deleuze Gilles 41n
Dell'Angelo Marta 177
Della Latta Alessandro 19n
Della Valle Martina 177
Dellavedova Mario 177
Desveaux Delphine 20n
Deval Rolando 177
di Bello Paola 177
Di Brino Andreina 6n, 9, 36n, 37n,
85, 209
Di Lenarda Giulia 177
Di Maggio Elisabetta 177
Di Piazza Valeria 24n
Di Vaia Raffaele 177

- Diers Michael 15n
Dj Skizo 177
Dolci Enrico 194n
Donizetti Mario 110
Doplicher Fabio 110
Dorfles Gillo 96n
Druet Daniel 81n
Du Pasquier Nathalie 177
Dubuffet Jean 203
Duchamp Marcel 62n, 63, 69, 148n
Duse Eleonora 110, 120, 121
- Edgar David 138n, 139, 141
Einstein Albert 73
El Asmar Elena 168, 175, 176
Eliot Thomas Stearns 115, 133, 134, 135, 138n, 140
Emmer Luciano 59
Enia Davide 30
Eremita Michela 168
Esner Rachel 15n
Esposito Bruna 177
Esposito Diego 146n
Eugeni Ruggero 35n
- Fabbri Diego 138n
Fabbris Mariella 24
Fabiani Paolo 176, 177
Fabro Luciano 25
Fadini Edoardo 110
Fagone Vittorio 159n, 160n, 162n, 164n
Fanny & Alexander 102n
Faro Emilia 177
Fato Matteo 178
- Fazi Riccardo 106n
Federici Fabrizio 194n
Federici Francesco 89n
Fei Carlo 177
Fergonzi Flavio 20n
Ferrero Mario 94n
Ferretti Massimo 193n
Ferri Anton Maria 136
Fiaschi Lorenzo 181, 185 e n, 192
Filippelli Sara 91n
Fineo Orietta 177
Fineschi Serena 170, 173, 177
Fiore Vittorio 131 e n
Fiorini Carlo 139
Fioroni Giosetta 91
Fiumi Enrico 127n
Flaiano Ennio 105
Flanagan Barry 81
Fleischer Alain 63, 64
Fo Dario 102n
Fogher Valentina 197
Fonzo Veronica 198
Foschi Rosa 91
Foucault Michel 88
Freitas Joao 177
Frøysaker Tine 19n
Fry Christopher 136
Fuga Irene 177
Fusi Federico 176, 177
- Gaggiotti Paola 177
Gaglianò Pietro 169 e n
Galansino Arturo 186n
Gallego Cuesta Susana 20n
Galliano Daniele 177

- Gallo Francesca 92n
Gallo Giulia 6
Garaicoa Carlos 184
Gargallo Mario Tommaso 121
Gassman Paola 138
Gazzano Marco Maria 36 e n
Geils Oliver 177
Ghelardini Sem 202
Ghéon Henry 132
Gherardi Davide 110n
Gherardi Pierluigi 196
Ghezzi Arturo 170, 173
Ghezzi Mariolina 170
Giametta Sossio 128n
Gianikian Yervant 91
Giannelli Ida 92n
Giannoni Lucilla 24
Giannotti Stefano 177
Giorgi Bernardo 176
Giovanetti Martina 132n
Giovannoni Gustavo 122, 123
Giuranna Paolo 136
Gormley Antony 183, 185 e n, 186,
187, 188 e n, 189, 192
Grabner Michelle 143n
Grande Maurizio 120
Grassi Giorgio 123, 124n
Grassi Paolo 110, 133
Grazioli Cristina 100n, 101n
Grazioli Elio 62n, 89n, 147n, 148n,
188n
Green Julien 138n
Gregoretti Ugo 138n
Gruppo della Rocca 110
Gruppo nanou 102n
Gualdani Annalisa 131n
Guardamagna Dante 137
Guarneri Riccardo 6, 49n
Guarnieri Annamaria 114
Guattari Pierre-Félix 41n
Guccini Gerardo 24n, 29n, 120n
Guercio Maria Rosaria 99n
Guerrieri Giovanni 6
Guerrieri Osvaldo 110
Guerriero Giordana 38
Guicciardini Roberto 138n
Guidetti Massimo 78n
Guidi Chiara 102n
Guido Michele 177
Guo-Qiang Cai 182n
Guttuso Renato 96n
Hägerstrand Torsten 76 e n
Haligon Robert 203
Hanrou Hou 188n
Hanssen-Bauer Françoise 19n
Harvey David 75n
Hirst Damien 21
Hockney David 21
Hopper Edward 66
Hopps Walter 89n
Huyghe Pierre 41n
Ichinashi Yuki 177
Idziak Slavomir 138
Isgrò Giovanni 121n
Jabalé Nathalie 107n
Jackson Harry 195 e n
Jacob Mary Jane 143n

- Jaillet Florence 15n
 James Henry 114
 Jandelli Cristina 91n
 Jenik Adriene 97n
 Jenkins Henry 38n
 Jones Caroline 16n
 JR (Jean Renè) 184, 186
- Kabakov Emilia 187
 Kabakov Ilya 187
 Kapoor Anish 21, 183, 185, 186, 187, 188
 Kattenbelt Chiel 97n
 Kazemier Harke 20n
 Kiefer Anselm 16
Kinkaleri 102n, 177
 Kisters Sandra 15n
 Klapisch-Zuber Christiane 194n
 KO Sophie 178
 Kounellis Jannis 187
 Krauss Karl 112
 Krauss Rosalind 35n, 88, 89n
 Kumazawa Hanako 177
 Kurczab Aleksandra 137
 Kutzke Hartmut 19n
- La compagnia del Teatro Musicale di Roma* 102n
La Gaia Scienza 102n
 La Rocca Ketty 92
Laboratorio Teatro Settimo 24, 110
 Lacchini Giulio 177
 Laforgue Jules 104
 Laghi Anna Vittoria 195n
 Lajolo Anna 9, 90, 92, 93, 94 e n
- Latini Roberto 102n
 Lauretta Francesco 173, 177
 Lavie Juliette 145n
 Lehmann Ann-Sophie 15n
 Leonardi Alfredo 91, 94 e n
 Leonardi Filippo 177, 178
 Leonardi Silvana 94n
 Lessing Gotthold Ephraim 80
 Leyva Novo Reynier 184
 Licciardello Annamaria 91n
 Lim Hooi Hwa, 177
 Lipchitz Jacques 195
 Lischi Sandra 36n, 80n, 87n, 90n
 Liverani Maurizio 108n
 Livio Gigi 105
 Löhr Christiane 176, 177
 Lombardelli Michele 177
 Lombardi Guido 91, 94 e n
 Longhi Roberto 59
 Longo Loredana 170, 173, 177, 178, 179
 Losi Claudia 177
 Lotti Dilvo 132 e n
 Lucchesi Ester 6, 11, 155, 210
 Luconi Massimo 138n
 Lunardi Marcantonio 6, 9, 49n, 50, 66, 70, 71, 73, 75, 80 e n, 83, 84
 Luperini Ilario 133n
- Maccari Claudio 168, 176
 Maccarrone Francesca 38, 40 e n, 42n
 Macellari Elisa 177
 Maestri Marzia 6, 9, 73, 210
 Maffei Sonia 5, 12, 193, 193n, 210

- Maggi Daniele 31n
Maglione Biancalucia 6, 11, 143, 144n, 145, 147, 149, 150n, 188n
Magni Marco Andrea 177
Maina Giovanna 38 e n, 39n, 40n, 91n
Malosti Valter 114
Maluta Francesco 177
Malvezzi Jennifer 6n
Manca Eleonora 6, 49n
Mancinelli Lydia 104
Mancini Andrea 134n
Manfredini Danio 102n
Mango Lorenzo 120n
Manicardi Marinella 24
Mannari Chiara 6, 9, 25n, 47, 211
Manzari Pino 138n
Marcacci Sonia 177
Marcheschi Elena 5, 8, 35, 38, 39, 40, 45, 90n, 211
Marchetti Pietro 30
Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa 102n
Marelli Michela 24n
Marescalchi Andrea 174, 176, 177, 180
Marey Étienne-Jules 60
Mari Febo 110
Marinai Eva 5, 8, 23, 28n, 212
Marini Marino 195
Marino di Teana (Francesco) 203
Markopoulos Gregory J. 94n
Marotti Ferruccio 105
Martegani Amedeo 174, 176
Martelliano Vito 126n
Martinelli Mauro 139n
Martini Sandro 6, 11, 22, 50, 51, 56, 66, 70, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166
Martone Mario 102n
Marucci Luciano 96n
Massari Walter 33
Mastrella Flavia 102n
Mauceri Enrico 121n
Mazzetti Jacopo 177
Mazzocchi Federica 107n
Mazzoni Riccardo 27n
McBreen Ellen 15n
Mei Silvia 107n
Mencarelli Aldo 138
Mencarelli Alessandro 177
Menicagli Franco 177
Menna Filiberto 96n
Merz Mario 187
Merz Marisa 187
Messina Maria Grazia 20n
Messina Nuccio 108
Michaud Philippe Alain 59 e n
Micheli Francesco 114
Miglioli Giovanni 136
Miliani Costanza 149n
Miliani Jacopo 173, 177
Mini Vincenzo 132n
Mirzoeff Nicholas 85n
Miscuglio Annabella 91
Mismuth Léa 15n
Mk 102n
Modica Concetta 177
Mondrian Piet 15
Montagnani Andrea 176
Monteverdi Anna Maria 37 e n, 40 e n, 97n, 99n

- Moore Henry 195
Mordeglià Mari Misa 110
Moretti Giovanni 108n
Morganti Maria 177
Morteo Gian Renzo 109
Moscardini Margherita 6, 49n
Moscati Italo 112n
Moscato Enzo 102n
Motus 102n
Mugnaini Dina 24 e n
Muhlendorph Jette 196
Munch Edvard 19n
Musolino Isabella 168, 169
Muta Imago 102n
Muybridge Eadweard 60
- Namuth Hans 59
Nannucci Massimo 177
Nannucci Maurizio 177
Nasuti Wood Adriano 177
Natalini Arabella 186n
Negri Antonello 20n
Neri Marco 177
Nero 177
Nicosia Francesco 126n
Nietzsche Friedrich Wilhelm 128 e n
Noguchi Isamu 202
Noirot Julie 145n
Nono Luigi 102n
Nora Pierre 86, 88
- O'Doherty Brian 144n
Ogden Perry 16n
Olmi Ermanno 58
Ong Walter Jackson 27n
Onorato Umberto 110
- Op De Beeck Hans 189, 190 e n
Orecchia Donatella 101n, 103
Osthoff Simone 86 e n, 88
Ottai Antonella 100n
Ozzola Giovanni 6, 176
- Paci Dalò Roberto 98n
Padovani Gianfranco 136
Pagano Pierpaolo 176
Paice Kim 17n
Paik Nam June 87
Palandri Cristiana 177
Palazzi Renato 138n
Palmer Marta 108n
Pamuk Orhan 89
Pancini Cristina 177
Pancrazzi Luca 167 e n, 168, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180
Panici Maurizio 138n, 139, 141
Paoletti Barsotti Gianluca 6, 9, 21n, 25n, 57, 212
Paolini Marco 24, 30
Paperini Fabrizio 6n, 12, 181, 213
Pardo Wayne 15n
Paribeni Rovai Emanuela 194n
Parisi Paolo 177
Parreno Philippe 41n
Pathosformel 102n
Patti Mattia 5, 8, 11, 15, 149n, 213
Pedersoli Alessandra 124n
Pedroni Nicola 177
Peragallo Perla 102n
Perilli Achille 102n
Perlini Memè 102n
Perna Raffaella 92n

- Peterle Davide 109, 117
Pethes Nicolas 86n
Petrini Armando 107n
Petroleum Oh 177
Pettena Robert 177
Peyron Anna 6n, 10, 107, 213
Pezzato Stefano 147n, 148n, 150n
Piacente Marta 200
Piavoli Franco 58
Picchi Cristina 6, 49n
Piccolo Steve 176
Pierotti Piero 79n
Pilar Susana 184
Pirelli Marinella 95 e n, 96
Pistoi Luciano 187n
Pistoletto Michelangelo 93, 183, 186, 187
Pivano Fernanda 96n
Pivi Leonardo 178
Pivi Paola 145n
Pizzo Antonio 97n
Poesio Paolo Emilio 136n
Poggesi Gabriella 126n
Poggi Giovanni 194n
Poliziano Angelo 74 e n
Pomodoro Giorgio 195
Pompei Mario 110
Ponte di Pino Oliviero 112n
Pozzi Luca 176
Pratelli Benedetta 127n, 132n
Prati Egle 6, 11, 167, 179, 180, 213, 214, 218
Pravda Vera 177
Presicce Luigi 173, 177
Prevedello Fabrizio 177
Procino Maria 109n
Prosperi Giorgio 137n
Pucci Francesco 169, 176
Pucci Luca 177
Puntari Anja 177
Puozzo Bruno 121
Pusole Pierluigi 177
Quadri Franco 105
Quartucci Carlo 102n
Rabazzana Rosanna 24
Raciti Viviana 9, 97, 101, 214
Radice Raul 135n
Ragghianti Carlo Ludovico 87 e n, 88
Ragghianti Licia 87n
Raparelli Marco 177
Rapetti Caterina 194n
Ratti Iolanda 95n, 96n
Ratto Gianni 134
Rauschenberg Robert 88, 89 e n
Rebora Roberto 134n
Remondi Claudio 102n
Rendich Franco 27n
Resnais Alain 59
Reynaud Françoise 20n
Rezza Antonio 102n
Ricci Giacomo 176, 177
Ricci Lucchi Angela 91
Ricci Mario 102n
Ridenti Lucio [alias Ernesto Scialpi] 107 e n, 108, 109 e n, 110, 121n
Rifici Carmelo 138n
Righi Andrea 104n

- Rigillo Maurizio 181, 185, 192
Rinuy Paul-Louis 145n
Ripa di Meana Carlo 155n
Risaliti Sergio 143n, 186n
Ristori Renzo 194n
Rivalta Davide 177
Riz A Porta Pedro 176
Rizzo Cristina 177
Robalo Flavia 198
Roberto Franco 109
Romagnoli Ettore 121
Ronconi Luca 10, 102n, 112 e n, 113, 114, 117
Roncucci Filippo 173
Ronfani Ugo 135n
Rosa Agathe 177
Ross David 92 e n
Rossella Valeria 110
Rossi Armando 109
Rossi Locci Mario 139n
Rüchatz Jens 86n
Ruggeri Ruggero 109
Rusconi Paolo 20n
Russoli Franco 160
- Saba Cosetta 91n
Sacchi di Sabbia 6, 49n
Sah Cynthia 6, 12, 49n, 201, 202, 203, 204, 207
Salas Redondo Laura 183n
Salussoglia Eugenio 109
Salvatori Elisabetta 6, 8, 24, 25 e n, 27, 29, 30 e n, 31 e n, 32, 33, 34, 49n
Salvini Gustavo 121
Sans Jérôme 183n
Sansone Luigi 161n
Santasangre 102n
Sassolino Arcangelo 188
Sassu Aligi 110
Sato Gak 176
Savarese Nicola 97n
Sbardella Americo 91n
Scabia Giuliano 102n
Scaglia Franco 138
Scaldati Franco 102n, 214
Scandiffo Sarah 151n
Scarabelli Luca 177
Scarnati Paola 94n
Scena Verticale 102n
Schlögel Karl 80n
Schmidt Eike 186n
Schneider Reinhold 138n
Schum Gerry 92
Schwerfel Heinz Peter 63 e n
Sciarroni Alessandro 99n, 102n
Scipioni Stefano 9, 97n, 100 e n, 101n
Segenni Simonetta 194n
Segre Dino [alias Pitigrilli] 107n
Seidel Max 186n
Serse 177
Sgamellotti Antonio 149n
Sgherri Gianluca 177
Shakespeare William 104, 108n
Shepherd Elizabeth Jane 122n
Shiner Eric C. 16n
Sicca Cinzia Maria 193n
Sieni Virgilio 6, 102n
Silvestri Giuseppina 26, 30
Simeti Francesco 177

- Simi Giulia 212
Simoni Paolo 6n
Simoni Renato 108
Smaldone Andrew 177
Societas Raffaello Sanzio 102n
Sorensen Jorgen Haugen 196
Soriani Simone 30n
Sosta Palmizi 102n
Spadoni Claudio 91n
Spisa Daniele 6, 11, 49n, 50, 66, 71, 113, 138 e n, 141
Spranzi Alessandra 178
Squarzina Luigi 134, 140
Stagi Stagio 194
Stahl Paul H. 78n
Stampone Giuseppe 177
Streeton Noelle 19n
Strehler Giorgio 133, 134
Stremmel Kerstin 20n
Studio ++ 177
Studio Azzurro 97n, 102n
Sudano Mario 102n
Surace Pantani 177
- Tabart Marielle 15n
Tam Teatromusica 102n
Tamborrino Matteo 10, 107, 111, 214
Tandardini Massimo 147n
Tang Keno 177
Tarasco Roberto 114
Tassi Maria Francesca 177
Tatò Carla 102n
Tayou Pascale Marthine 183, 188, 191
- Teatrino Clandestino* 102n
Teatro delle Albe 102n
Teatro Dioniso 102n
Teatro Gioco Vita 102n
Teatro Valdoca 102n
Teatropersona 102n
Tenti Giovanni Maria 138n
Termini Giovanni 178
Testa Elena 93n
Timpano Daniele 102n
Titomanlio Carlo 5, 10, 119 e n., 126n, 214
Tofano Sergio 110
Tognolotti Chiara 91n
Tonelli Marco 146n
Topalova-Casadiago Biljana 19n
Tosi Alessandro 195n
Townsend Joyce H. 16n
Trabucco Nicola 6, 25n, 65n
Trini Tommaso 96n
Trio Carbone 177
Trionfo Aldo 108
Tronolone Veronica 6n, 12, 181, 215
Trotta Antonio 198
Truppi Carlo 131
Turner Victor 31n
- Ungari Enzo 94n
Usunier Sophie 177
Utens Giusto 201
- Vacis Gabriele 24, 114
Valenti Cristina 24n
Valentini Valentina 6n, 91n, 97n, 100 e n, 101n

-
- Valli Romolo 134n
Vancini Florestano 58
Vanni Eugenia 169, 177
Varda Agnès 89
Vasari Giorgio 194 e n
Vasile Turi 132n
Vassallo Silvana 36n, 37n, 40n
Venturini Enrico 194n
Verde Giacomo 8, 35 e n, 36 e n, 37 e n, 39 e n, 40 e n, 41, 43, 45, 98n, 102n
Verdi Giuseppe 121
Verger Émile 145n
Vernizzi Nathalie 159n, 160n, 162n, 164n
Vestrucci Serena 177
Vezi Enrico 177
Viale Lorena 178
Vilar Jean 133
Villa Paolo 59n, 60, 68 e n
Viola Bill 97n
Visconti Luchino 108n
Vlietstra Tayou 176
Volpato Elena 91n
Von Den Steinen Cordelia 198
Vostell Wolf 87
Vrijman Jan 60, 61, 62, 63
- Wagner Monika 15n
Warhol Andy 16
Wenders Wim 144n
Wheat Regan 177
Wojtyła Karol 137
Yaque José 184
Yasuda Kan 203
- Zambrano Maria 138n
Zanetti Virginia 177
Zanussi Krysztof 137
Zocchi Chiara 177
Zocco Stefania 177
Zuliani Stefania 15n, 143n, 144n
Zurlini Valerio 58

Finito di stampare nel mese di luglio 2021
da Tipografia Monteserra Srl – Vicopisano (PI)
per conto di Pisa University Press