Accademia di Belle Arti di Bologna

Corso di
Didattica dell'Arte e Mediazione Culturale del Patrimonio Artistico
prof.ssa Silvia Spadoni

Tesi di laurea in
Comunicazione Espositiva

Nonna, voglio fare una mostra!
prontuario di progettazione espositiva

Tesi di
Martina Di Toro

Relatore
prof.ssa Sabrina Samorì

Sessione autunnale
Anno accademico 2017 | 2018

Indice

Introduzione	7
1 | L'evoluzione del sistema espositivo	9
2 | Come nasce una mostra	33
2.1 | La ricerca	36
2.2 | La pianificazione	37
3 | La scelta delle opere e i prestiti	41
4 | Il progetto di allestimento	47
5 | La comunicazione	56
5.1 | I canali istituzionali	57
5.2 | Internet	58
5.2.1 | I social network	59
5.3 |Inviti e dépliant	60
5.4 | Inserzioni pubblicitarie	61
5.5 | Comunicato e cartella stampa	62
6 | Il catalogo	64
6.1 | I contenuti	65
6.2 | La grafica e l'allestimento editoriale	66
6.3 | Editori, tirature e distribuzione	67
7 | I servizi aggiuntivi	69
7.1 | I servizi educativi	70
7.2 | Gli eventi collaterali	73
8 | Rosanna Chiessi. Pari&Dispari: com'è nata la mostra	75
8.1 | Project Room	76
8.2 | La realizzazione della mostra	79
9 | Chi era Rosanna Chiessi	93
9 .1 | "L'idea", i partigiani e le brigate nere. L'infanzia	94
9.2 | Diventare donna. Le sfilate di moda e il matrimonio	95
9.3 | L'ingresso nel mondo dell'arte. La galleria Il Portico	96
9.3.1 | Liberazione interiore e grande felicità. L'incontro con Beuys	96
9.4 | Un nuovo slancio. Le edizioni Pari&Dispari	97
9.5 | Nuovi incantesimi ed emozioni. Le fiere internazionali e il primo incontro con Fluxus	97
9.6 | Cosa succede in via Tornara? La casa di Cavriago	98
9.7 | La mia vita dipende dal mare. Casa Malaparte	99

9.8 | Nel giardino dei ciliegi. La scoperta del Gutai 100
9.9 | Fondo Rosanna Chiessi. Il lascito alla Biblioteca Panizzi 101

Conclusioni 110

Apparati 114

Bibliografia 141

Sitografia 143

Ringraziamenti 145

Introduzione

La realizzazione di una mostra è un processo estremamente complesso, che coinvolge molteplici professionisti, i quali mettono in campo le proprie competenze affinché tutto si svolga nel modo migliore. Una sorta di ingranaggio in cui tutte le componenti sono necessarie alla riuscita del progetto. Non a caso si parla di *sistema* espositivo, ma cosa significa questa parola?

> **sistèma**
> s. m. [dal lat. tardo *systema*, gr. σύστημα, propr. «riunione, complesso» (da cui varî sign. estens.), der. di συνίστημι «porre insieme, riunire»] (pl. -i).
> **1.** Nell'ambito scientifico, qualsiasi oggetto di studio che, pur essendo costituito da diversi elementi reciprocamente interconnessi e interagenti tra loro o con l'ambiente esterno, reagisce o evolve come un tutto, con proprie leggi generali: *un s. fisico, chimico, biologico, economico, ecc*.[1]

Un'esposizione è quindi un tutto che per diventare tale ha avuto di diverse parti che contribuiscono alla sua nascita.

L'elaborato descrive proprio questo processo, fase per fase. Esso infatti nasce dall'esigenza di analizzare e metabolizzare quanto appreso durante il tirocinio come assistente curatore della mostra *Rosanna Chiessi. Pari&Dispari*, a cura di Lorenzo Balbi presso il MAMbo, il Museo d'Arte Moderna di Bologna, in collaborazione con l'Archivio Pari&Dispari e la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.
Questa esperienza, durata più di 7 mesi, è stata una grandissima occasione di apprendimento sul campo e accrescimento professionale, oltre che personale; è stata un'opportunità per constatare quanto sia complessa la realizzazione di una mostra, ma anche la possibilità di seguire ogni aspetto della sua messa a punto: la ricerca, i contatti con i prestatori, la scelta delle opere, i rapporti con i partner con cui è stata realizzata l'esposizione, l'organizzazione della logistica (trasporti e assicurazione), la preparazione del comunicato stampa, la realizzazione del catalogo, l'allestimento, la conferenza stampa e l'inaugurazione.

Per questo motivo la tesi, suddivisa in 9 capitoli, ripercorre proprio i diversi passaggi necessari al fine di creare un progetto espositivo.
Il primo capitolo, dedicato all'evoluzione del sistema espositivo, è una necessaria premessa per affrontare una corretta analisi del fenomeno come si presenta oggi e ripercorre una breve storia delle esposizioni dall'Antica Grecia al presente; se per la prima parte, esse sono strettamente legate alle vicende del collezionismo, con l'affacciarsi del XIX secolo si passa a parlare di mostre che nella forma e nelle modalità diventano via via più simili a quelle che siamo abituati a visitare ora. Il secondo

[1] http://www.treccani.it/vocabolario/sistema/

capitolo entra invece nel vivo della materia e descrive i processi che portano alla nascita di un progetto espositivo, ovvero l'idea e la ricerca scientifica ad essa legate e la successiva fase di pianificazione, che comprende la definizione di tempi e spazi, ma anche del budget disponibile. Il capitolo successivo è dedicato al passaggio immediatamente seguente, che consiste nella scelta delle opere che andranno poi a formare il corpus del percorso, il cui progetto di allestimento viene affrontato nel quarto capitolo. Qui si analizzano le diverse possibilità in quanto a luci, colorazione degli spazi, basi, piedistalli e supporti in genere, ma anche strumenti fondamentali come didascalie e apparati didattici. Nella sezione successiva, la quinta, è la comunicazione ad essere protagonista: dall'attività dell'ufficio stampa fino alla promozione sui social network e in metropolitana. Nel sesto capitolo invece si parla del catalogo, strumento di studio molto importante ma anche unica traccia materiale di un evento così effimero come una mostra. Nel settimo capitolo, che conclude questa parte più tecnica, si parla invece dei servizi educativi che accompagnano ormai ogni esposizione, insieme alla possibilità di creare rassegne di eventi collaterali.
Infine, gli ultimi due capitoli sono dedicati al *case study* da cui è partito tutto il progetto, ovvero la mostra dedicata a Rosanna Chiessi: l'ottavo capitolo è quindi dedicato all'esposizione, alla sua gestazione e realizzazione, mentre il nono ed ultimo è più biografico e racconta le vicende della fondatrice di Pari&Dispari.
Il tutto viene accompagnato dagli apparati finali, che presentano degli utili modelli per redigere documenti fondamentali come la checklist, le schede di prestito, il condition report o il comunicato stampa.

Il titolo, ironico e un po' "alla Bonami" deriva dalla volontà di sdrammatizzare l'esponenziale pubblicazione di guide e manuali di qualsiasi tipo – basti pensare alla famosa collana *For Dummies* – che rivestono decine di metri cubi di scaffali nelle librerie, nei supermercati o negli autogrill. Oltre alle diete del momento o alle nuove discipline zen, imperversano anche manuali e saggi sulle mostre e sul sistema dell'arte, anche se è davvero difficile trovarne di completi, che diano un quadro a 360° sui processi necessari a realizzare progetti espositivi. Come fa notare Claudia Tasca[2], a prevalere nella letteratura specifica, è la descrizione di singoli progetti o di musei ad opera di *archistar*, mentre mancano degli approfondimenti museografici che prendano in considerazione i criteri organizzativi.
Da qui deriva l'ambizioso – e si spera almeno parzialmente riuscito – tentativo di dare una visione il più completa possibile in un panorama così frammentario, complesso e in continua evoluzione.

[2] *Cfr.* Claudia Tasca, *La concezione dello spazio nel museo contemporaneo: il rapporto tra opera e contesto*, in Roberto Zanon (a cura di), Il museo nell'epoca della sua indecifrabilità, Cleup, Padova, 2009, p. 72

1 | L'evoluzione del sistema espositivo

Per poter affrontare in modo approfondito l'analisi della realizzazione di una mostra in tutti i suoi aspetti, è prima necessario ripercorrere la storia dell'evoluzione del sistema espositivo e delle mostre, dalla loro nascita ai giorni nostri. Dai corredi funebri del Neolitico all'Antica Grecia, passando poi per le spoliazioni romane e le reliquie medievali, fino ad arrivare alle Wunderkammern, ai Salons, alle Grandi Esposizioni Universali e alla nascita della Biennale di Venezia; avvenimenti che hanno contribuito al raggiungimento della conformazione espositiva alla quale siamo oggi abituati.

Nonostante questo elaborato tratti la creazione di mostre di opere d'arte, le tipologie di oggetti esposti allo sguardo sono numerosissime e diversissime tra loro. Si potrebbero riempire centinaia di pagine ad elencare gli elementi che formano (e hanno formato) le collezioni pubbliche e private di tutto il mondo: oltre a dipinti e sculture, anche corni di unicorno (niente di più se non denti di narvalo), reliquie di santi, minerali e gemme preziose, libri antichi, prodezze della natura ma anche della creazione umana. I cosiddetti *naturalia et mirabilia*, insomma.
C'è qualcosa però che accomuna questi oggetti così disparati, ovvero il fatto di fare da tramite per l'unione del mondo visibile con quello invisibile. Infatti, nel momento in cui essi entrano a far parte di una collezione vengono decontestualizzati e perdono il loro valore d'uso abituale, acquistando però un nuovo significato e un notevole valore di scambio, pur non avendone più uno economico in senso stretto.
Questi reperti prendono il nome di *semiofori* – dal lat. *portatori di significato* – come teorizzato dal filosofo e storico polacco Krzysztof Pomian[3]. La loro unica funzione diventa quella di offrirsi allo sguardo, e non di ornare degli spazi come si potrebbe pensare a primo impatto. Per questo motivo vengono costantemente tutelati (dal furto, dagli effetti corrosivi, ecc…) come preziosi tesori.

> […] offrire straordinari o insoliti oggetti alla pubblica ammirazione per provocare stupore e rispetto nella popolazione o per esaltare la potenza di un dio, di un re o di una città, è stata una modalità politica impiegata frequentemente e con successo fin dall'antichità.[4]

Infatti, sono stati rinvenuti corredi di suppellettili funerarie esposti all'interno di tombe risalenti al Neolitico. Il caso più antico sembra essere in Anatolia, tra 6500 e 5700 a.C.[5], ma questa usanza si è protratta a lungo.

[3] Krzysztof Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Il Saggiatore, Milano, 2007, p. 41
[4] Federica Pirani, *Che cos'è una mostra d'arte*, Carocci Editore, Roma, 2010, p. 12
[5] Krzysztof Pomian, *op. cit.,* Il Saggiatore, Milano, 2007, p. 20

Il contenuto dei sepolcri si differenziava in base al sesso e alla condizione sociale del defunto, ma tra i vari ritrovamenti si possono contare attrezzi, armi, denaro o metalli preziosi, gioielli, strumenti musicali e tutto ciò che sarebbe potuto servire nell'aldilà. Data la loro importanza, venivano adottate misure di diverso tipo per proteggere le tombe dai ladri.

I musei devono il loro nome al *Mouseion*, il tempio dedicato alle Muse tipico dell'Antica Grecia. Tra tutti va ricordato quello di Alessandria, biblioteca, ritrovo di intellettuali, e non solo.
Altresì la cultura ellenistica, come quella neolitica, protegge i preziosi doni votivi esposti all'interno dei templi e dei luoghi di culto: statue, ori, avori, rarità, venivano offerti alle divinità e ammirati dai pellegrini che vi si recavano non solo per pregare, ma anche per ammirare codeste bellezze.
Queste però, a partire dalla presa di Siracusa nel 212 a.C., verranno portate a Roma come bottino di guerra. Si tratta di un vero e proprio saccheggio. Inizialmente esposte nei luoghi pubblici, diverranno poi personali cimeli dei condottieri latini, che ne faranno sfoggio nelle loro ville.

Durante il Medioevo sono soprattutto cattedrali, chiese e conventi a diventare le principali sedi espositive dell'epoca. Tra tutti, spiccano le reliquie dei santi contenute all'interno di veri e propri capolavori d'oreficeria (*fig. 1*), per le quali venivano organizzate delle proto-mostre itineranti in giro per l'Italia e l'Europa. Insieme ad esse sono presenti raffinati paramenti religiosi, ma soprattutto oggetti esotici, magici, rari, strani che "sono portatori di significati che trascendono la loro apparenza e denotano […] (una) lettura in senso morale e teologico del mondo"[6]. Tra gli esempi più curiosi, il coccodrillo imbalsamato conservato presso la Chiesa di Santa Maria delle Grazie a Mantova. Tutti questi materiali, facenti parti dei tre regni animale, vegetale e minerale, assumevano quindi una forte connotazione simbolica e apotropaica. Così ossi di balena o di altre bestie esotiche diventavano ammonimenti divini.
Collezioni di questo tipo sono possedute anche dai nobili e dai ricchi, anche se inaccessibili ai più.

Con l'Umanesimo si ha la nascita degli Studioli presso le corti europee. Si tratta di spazi dedicati al diletto intellettuale ed estetico, all'interno dei quali si trovano reperti antichi e moderni, che sono però accessibili soltanto a ristrette cerchie di amici ed intellettuali. Tra i più famosi, quello di Francesco I de' Medici (*fig. 2*) a Palazzo Vecchio (Firenze) e quello di Federico da Montefeltro (Urbino).
Nello stesso periodo prende vita anche il primo museo in senso moderno. Nel 1471 Papa Sisto IV dona al popolo romano alcune sculture che verranno poi collocate al Campidoglio, visitabile da tutti i cittadini. Come fa notare la Marini Clarelli[7], viene recuperato un principio di diritto romano per garantire proprio questa accessibilità diffusa.

[6] Maria Vittoria Marini Clarelli, *Che cos'è un museo*, Carocci, Roma, 2005, p. 35
[7] *Ivi*, p. 37

Dalla seconda metà del Cinquecento si diffondono, soprattutto nel Nord Europa, le Wunderkammern: queste "stanze delle meraviglie" che avevano proprio lo scopo di stupire e lasciare a bocca aperta i pochi e fortunati visitatori (*fig. 3 e 4*).
Al loro interno si poteva trovare qualsiasi tipo di oggetto: quelli legati alla ricerca scientifica, ma anche opere d'arte, naturalia e mirabilia, il tutto mescolato in un grande caos che rappresentava la concezione della realtà tra fine '500 ed inizio '600.
Proprio sul finire del XVI secolo "da spazio destinato al passeggio, la galleria diviene spazio espositivo"[8] e, in particolare, quella dei dipinti e delle sculture dei Medici, contenuta all'interno di due corridoi negli Uffizi, viene aperta al pubblico (1584) seppur con delle limitazioni.

Nello stesso periodo cominciano ad affermarsi anche le esposizioni temporanee di opere d'arte, organizzate da congregazioni di artisti e mercanti o case d'aste. Ad esempio, a Roma la Congregazione artistica dei Virtuosi al Pantheon, di cui facevano parte artisti del calibro di Caravaggio, Bernini e Velázquez, organizza una mostra periodica ogni 19 marzo, per festeggiare san Giuseppe, dall'inizio del '600 fino al 1764.
Bisognerà però aspettare il XIX secolo per assistere alla nascita di esposizioni organizzate in modo più sistematico e più vicino al nostro.

Nel frattempo tra Francia e Inghilterra si assiste alla nascita del museo come lo intendiamo oggi, o quasi. La cultura dei Lumi, infatti, fece sì che venisse dato un ordine razionale alle collezioni e che si diffondesse uno spirito educativo-pedagogico nei confronti delle masse.
Cronologicamente il primato è dell'Ashmolean Museum di Oxford, progenitore dei musei universitari, fondato nel 1683 grazie alla Royal Society. Restando sempre nel Regno Unito, si potrebbe definire il British Museum come primo museo moderno indipendente, "non fosse che quel titolo è invalidato dal fatto che nei primi cinquant'anni circa della sua esistenza […] era principalmente una collezione semipubblica di libri e di manoscritti."[9]
Così la vittoria spetta al Musée du Louvre, aperto al pubblico il 10 agosto 1793 – esattamente un anno dopo la caduta della Monarchia – per volere dei rivoluzionari. Il suo ruolo era quello di formare la società, utilizzando l'arte come mezzo per far comprendere la Rivoluzione e i suoi valori ed intenti.

Ma intorno alla metà dell'800 saranno due le tipologie di eventi ad influenzare il sistema espositivo: le Grandi Esposizioni Universali e le mostre indipendenti organizzate dagli artisti stessi.
Le prime sono la diretta conseguenza della nuova civiltà industriale: un momento di autocelebrazione in cui mostrare il frutto del progresso tecnico e scientifico, della produzione in serie, delle scoperte e anche delle conquiste coloniali.

[8] *Ivi,* p, 39
[9] Karsten Schubert, *Museo storia di un'idea. Dalla Rivoluzione francese a oggi*, Il Saggiatore, Milano, 2004, p. 20

La prima grande esposizione universale fu la Great Exhibition di Londra, nel 1851. Per ospitarla venne costruito il Crystal Palace, una specie di serra, realizzata con i materiali protagonisti della rivoluzione industriale, vetro, ferro e legno (*fig. 5 e 6*).
Gli oltre 14mila espositori proposero ai 6 milioni e passa di visitatori le merci più disparate, compreso un intero villaggio Maori. I ricavi della fiera permisero poi di fondare uno dei più famosi musei inglesi, il Victoria&Albert. Tra le altre edizioni da ricordare, sicuramente quella francese del 1889, il cui padiglione è oggi il simbolo dell'intero paese: la Tour Eiffel.

Le seconde, invece, nascono come risposta alla rigida impostazione del sistema dell'arte europeo nel XIX secolo (*fig. 7*).

> In Francia, ad esempio, l'Académie des Beaux Arts, attraverso l'École, sovraintendeva l'organizzazione delle esposizioni, i Salons […] a cadenza annuale, legittimando l'operato degli artisti, controllandone la formazione, orientando il mercato con le scelte per le acquisizioni delle opere nei musei.[10]

Così alcuni artisti cominciano ad organizzare mostre indipendenti dai circuiti ufficiali, nelle quali essere liberi di esporre le proprie opere – spesso rifiutate dai Salons perché non confacenti ai canoni imposti - con le modalità ritenute più adatte. Questi contributi sono stati fondamentali per lo sviluppo di esposizioni, allestimenti, e per il sistema dell'arte in genere.
Come ricordano Francesco Poli e Francesco Bernardelli nel loro testo sull'argomento:

> In definitiva sono sempre stati gli artisti a stimolare e determinare l'evoluzione anche profonda delle tipologie degli spazi espositivi. […] Sono gli artisti ad aver inaugurato forme di allestimento d'avanguardia, elaborato inediti display systems e imposto nel tempo trasformazioni degli spazi deputati (gallerie e musei) in funzione di nuove esigenze sperimentali.[11]

Primo tra tutti, nel 1855, Gustave Courbet con il Pavillon du Réalisme. Per il Salon di quell'anno egli presenta più di una decina di opere. Tra queste, soltanto una non viene accettata: *L'atelier del pittore*, opera fondamentale per la sua produzione dell'epoca. A causa di questo rifiuto Courbet decide di non esporvi nulla e di costruire un padiglione a sue spese, appena fuori dall'esposizione universale, in cui mostrare le sue tele al pubblico.
Otto anni più tardi, nel 1863, viene organizzato il Salon des Refusés come protesta per le quattromila opere rifiutate dall'istituzione. Alla manifestazione, autorizzata addirittura da Napoleone III, partecipano anche i futuri Impressionisti e viene esposta la celebre tela di Manet *Le déjeuner sur l'herbe* (*fig. 8*). A questa seguirono alcune mostre allestite dagli Impressionisti; la prima, la più famosa, quella del 1874 nell'atelier del fotografo Nadar, rivoluzionaria anche nell'allestimento. Quest'ultimo,

[10] Federica Pirani, *op. cit.*, Carocci Editore, Roma, 2010, p. 22
[11] Francesco Bernardelli, Francesco Poli, *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, Johan&Levi, Monza, 2016, p. 11

faticosamente progettato da Renoir, cercò di disporre le opere degli artisti partecipanti, molto diversi tra loro, in modo armonico e arioso, discostandosi dalla modalità allestitiva tipica del Salon.
Tra gli altri eventi degni di nota, nel 1884 la fondazione del Salon des Indépendants e nel 1903 del Salon d'Automne.

Merita un paragrafo a parte un altro avvenimento fondamentale degli ultimi anni del XIX secolo: la fondazione della Biennale di Venezia nel 1895. Essa nasce "come luogo dove i maggiori Paesi del mondo presentano i loro "prodotti artistici" più interessanti all'interno di specifici padiglioni."[12]
La sua struttura si è evoluta notevolmente fino ad arrivare alla conformazione che conosciamo oggi. Le edizioni fino al 1905 si svolgono soltanto nel Padiglione Centrale dei Giardini, con allestimenti affollatissimi che riprendevano i criteri dei Salons parigini, tappezzando le pareti con varie file sovrapposte. Dal 1907 si inizia la costruzione dei diversi padiglioni nazionali, che riprendono parzialmente l'impostazione delle Expo Universali, per arrivare poi ad un totale di 29 edifici permanenti. Fin da subito la Biennale si imporrà come un'ottima vetrina delle tendenze artistiche internazionali dell'epoca.

La vera rivoluzione del sistema espositivo inizia però sul volgere del secolo, quando gli artisti iniziano a preoccuparsi dell'allestimento migliore per la fruizione delle proprie opere e testano inediti ma efficacissimi display.
Prima di passare in rassegna i contributi più significativi dal '900 ad oggi, è doveroso citare Paul Durand-Ruel, gallerista parigino attivo dagli anni '80 dell'800 circa. Poli e Bernardelli[13] lo definiscono come il "prototipo del gallerista d'avanguardia" grazie alla sua innovativa display strategy, che riassumono in 6 punti. Innanzitutto decide di valorizzare un tipo di arte nuova, non ancora richiesta dal mercato; per assicurarsi il monopolio su di essa, accumula numerose opere nel suo magazzino e soprattutto introduce la stipulazione di contratti di esclusiva con gli artisti che trattava; apre filiali (es. New York 1886), creando così una rete internazionale; dal 1883 propone mostre personali, all'epoca una grandiosa novità; valorizza gli artisti con cataloghi delle mostre e articoli sulle riviste; infine, intrattiene rapporti – anche economici – con i musei.
Probabilmente però l'innovazione più significativa che Durand-Ruel mette in atto è per quel che riguarda il contesto allestitivo proposto dalla sua galleria. Entrando al numero 16 di rue Laffitte infatti, ci si trovava davanti a qualcosa di completamente nuovo: "l'allestimento espositivo cercava di presentare le opere in modo tale che i visitatori e soprattutto i possibili clienti potessero immaginarle ben inserite nelle stanze di un'abitazione privata"[14] Quindi, entrando, si potevano osservare quadri ben distanziati tra loro – a differenza di quanto avveniva nei Salon – tutti alla stessa altezza, con una particolare attenzione all'illuminazione e al rapporto con gli

[12] Vincenzo Trione, *La biennalizzazione dell'arte*, in Tomaso Montanari, Vincenzo Trione, *Contro le mostre*, Einaudi, Torino, 2017, p. 55
[13] Francesco Bernardelli, Francesco Poli, *op. cit.*, Johan&Levi, Monza, 2016, p. 105
[14] *Ivi*, p. 107

ambienti. Questi ultimi erano arredati con divani, poltrone, tavoli, tappezzerie e tende, come nelle migliori dimore borghesi. Le sculture invece venivano presentate su basi o piedistalli. Le cose stavano cambiando.

È con le Avanguardie che avviene però il cambiamento definitivo: cornice e piedistallo vengono superati, in favore di opere che coinvolgano il contesto che le circonda e che con esso dialoghino.

> Questo fondamentale processo di allargamento dell'azione creativa in rapporto al contesto reale messo in atto dagli artisti ha progressivamente influenzato anche il modo in cui i luoghi espositivi dell'arte (dagli spazi delle gallerie e dei musei a quelli interni ed esterni ad altre manifestazioni) si sono trasformati, e ha fatto emergere i nuovi criteri di allestimento e di messa in scena delle opere che sono alla base dell'odierna attività curatoriale.[15]

Tra i primi a superare i limiti della cornice in pittura, sicuramente Georges Seurat, che la ricopre con la sua pittura divisionista, e Piet Mondrian che invece la abolisce, sostituendola con una sorta di contenitore il cui bordo sottile e minimale è quasi invisibile.
Per quel che riguarda la scultura invece, il precursore dell'abbattimento del piedistallo è Rodin, che nel 1899 presenta al Salon la sua *Eva* direttamente appoggiata a terra (*fig. 9*). Ma sarà poi Constantin Brancusi, qualche decennio più tardi, a rivoluzionare il ruolo di piedistallo nelle sue opere rendendolo elemento estetico parte del lavoro stesso (*fig. 10*).

Parlando di allestimenti veri e propri, il primo da citare è sicuramente quello della mostra del 1915 a San Pietroburgo *0.10. L'ultima mostra di quadri futuristi*, presso la Galleria Dobychina (*fig. 11*). Qui Kazimir Malevič espone alcune delle sue opere suprematiste, tra le quali *Quadrato nero su fondo bianco*, il quale viene appeso come un'icona sacra russa, quindi in alto nell'angolo tra due pareti.
A questa segue, nel 1920 *Dada Messe*, mostra dadaista berlinese presso la Galleria di Otto Burchard. In questo caso l'allestimento è antiestetico, con oggetti, dipinti, collages, ecc, collocati ovunque nelle sale.

Sempre negli anni '20 si verificano due importanti operazioni artistiche ambientali.
La prima è *Ambiente Proun* di El Lissitzky (1923), realizzato per la grande Esposizione Internazionale d'Arte di Berlino, in cui le pareti, il pavimento e il soffitto non sono più un contenitore ma interagiscono con le opere esposte (*fig. 12*).
La seconda invece è di Kurt Schwitters ed è una Gesamtkunstwerk alla quale l'artista ha dedicato buona parte della sua vita. *Merzbau* prende vita nel 1923 e termina – in modo forzato - nel 1936, anno in cui il suo creatore è costretto a emigrare in Norvegia perché considerato artista degenerato dai nazisti. L'opera, realizzata nel suo studio-abitazione ad Hannover, è la testimonianza della sua convinzione per cui arte e vita debbano coincidere. L'idea era quella di collegare i dipinti e le sculture presenti in

[15] *Ivi*, p. 13

questo spazio. Schwitters inizia a farlo con cordini, che diventeranno poi fili di ferro sui quali costruirà delle strutture in legno. Purtroppo i bombardamenti del 1943 distruggeranno quest'opera ambientale (*fig. 13*).

È con i Surrealisti che l'allestimento diventa un elemento centrale. Questo si verifica in particolare con le due mostre curate da Marcel Duchamp, il quale crea delle vere e proprie opere ambientali. Inoltre si tratta dei primi casi di esibizioni curate da curatori-artisti, in cui l'allestimento diventa un'operazione artistica a sé.
Per la prima, *Exposition Nationale du Surréalisme*, tenutasi a Parigi nel 1938, egli ricopre il soffitto con 1200 sacchi di carbone così da creare un forte effetto di straniamento (*fig. 14*). Per la seconda invece, *First Papers of Surrealism*, inaugurate a New York nel 1942, Duchamp sceglie di attraversare lo spazio espositivo con un filo lungo 16 miglia che diventa il vero protagonista della mostra (*fig. 15*). Questa operazione venne letta anche come una metafora della difficoltà di lettura dell'arte contemporanea.

Durante il conflitto mondiale, il sistema dell'arte (e non solo) subisce una battuta d'arresto. Le avanguardie vengono definite degenerate dal Terzo Reich (che organizza infatti la celebre mostra *Entartete Kunst* a Monaco, nel 1937) e molti artisti scappano, chi in America chi altrove.
Ma proprio in risposta a ciò, nasce a Kassel – una delle città più colpite dalla guerra – nel 1955 Documenta (*fig. 16*),

> con un'esplicita intenzione riparatrice […] Al centro di Documenta è l'arte non figurativa, scelta che dimostra la volontà di "recuperare" quella cultura artistica a suo tempo definitiva dal nazismo "degenerata".[16]

La manifestazione nasce come una mostra quinquennale della durata di 100 giorni, con sede centrale al Museo Fridericianum ma diffusione in tutta la città.

Tra le mostre degne di nota tra anni '50 e '60, ci sono sicuramente quelle organizzate dalla Galerie Iris Clert a Parigi. In particolare due mostre realizzate a distanza di due anni l'una dall'altra sembrano intessere un dialogo tra loro. Si tratta di quella di Yves Klein del 1958 e quella di Arman nel 1960.
La prima, chiamata *Le Vide* o *La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, fa da apripista agli ambienti minimalisti e concettuali degli anni a venire. L'artista del Nouveau Réalisme decide infatti di lasciare vuota la galleria interamente dipinta di bianco, eccezion fatta per le vetrine esterne e i tendaggi dell'entrata realizzati in blu IKB. Lo scopo della mostra è quello di far percepire ai fruitori – che possono entrare uno per volta all'interno dello spazio – una sorta di essenza immateriale dell'arte (*fig. 17*).
In dialogo con questa esibizione, si pone *Le Plein* di Arman, inaugurata due anni più tardi. Il maestro dell'accumulazione decide di riempire l'ambiente della galleria con oggetti vecchi e da buttare di qualsiasi tipo. In questo caso il risultato è opposto: la

[16] *Ivi*, p. 158

saturazione dello spazio rende impossibile entrarvici, e così il pubblico si ritrova a poterlo osservare soltanto da fuori attraverso la vetrina (*fig. 18*).

Nel 1964 invece, sempre la Galerie Iris Clert, in occasione della Biennale di Venezia, decide di trasferire la propria sede su un battello, creando così una galleria galleggiante. La stessa iniziativa verrà riproposta sul Tevere dalla Galleria L'Attico di Roma, nel 1976.

Pensando agli anni '60 è inevitabile non pensare allo spazio espositivo come White Cube, teorizzato da Brian O'Doherty in una serie di saggi, e ancora diffuso oggi. Questa tipologia di ambiente così asettica va a braccetto con le poetiche minimaliste che si sviluppano negli stessi anni.
Il critico lo definiva con queste parole:

> Il mondo esterno deve restare fuori, in genere le finestre sono sigillate; i muri sono dipinti di bianco; il soffitto diventa fonte di luce. Il pavimento di legno è così tirato a lucido che si avverte distintamente il rumore dei passi. […] Questo spazio senza ombre, bianco, pulito, artificiale, è dedicato alla tecnologia dell'estetica […] l'arte esiste in una specie di eternità dell'esposizione.[17]

Sul finire del decennio si sviluppano anche le poetiche legate alla Land Art, con le quali si esce dagli ambienti espositivi tradizionali. Gli artisti in questione, infatti, si immergono nella natura, dove creano ed espongono le loro opere. Tra le più famose ricordiamo la *Spiral Jetty* (1970) di Robert Smithson (*fig. 19*).
La natura – e più in particolare il mondo animale – viene coinvolta ancora una volta, con due eventi.
Il primo, del 1969, è la mostra di Jannis Kounellis presso la Galleria L'Attico di Roma, durante la quale trasforma lo spazio in una scuderia, in cui colloca 12 cavalli vivi che diventano sculture viventi.
La seconda invece, è la performance eseguita da Joseph Beuys nel 1974: *I like America and America Likes Me (Coyote)*, durante la quale l'artista vive per un mese all'interno della galleria di René Block insieme ad un coyote, dal quale si protegge soltanto con un bastone e del feltro. Nonostante l'iniziale aggressività dell'animale, alla fine riuscirà ad instaurare un rapporto di fiducia.

Il 1969 è un anno cruciale anche per la creazione di un altro evento espositivo: *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* presso la Kunsthalle di Berna, diretta da Harald Szeeman che la curò (*fig. 20*). L'importanza di questa mostra sta proprio nel nuovo ruolo assunto dal curatore, non più di critico bensì di facilitatore nei confronti dei nuovi e molteplici approcci artistici. Qui gli artisti partecipanti vennero lasciati liberi di intervenire sullo spazio e sull'architettura come meglio preferivano.

[17] Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan&Levi, Monza, 2012, pp. 22-23

La mostra fu così importante, da essere ripresa anche da Germano Celant presso la sede veneziana della Fondazione Prada nel 2013.

Nel 1970 invece inaugura la prima edizione di Art Basel, oggi celeberrima fiera d'arte internazionale, per volere di tre galleristi di Basilea appunto. L'attuale taglio dato alla fiera è molto curatoriale, in seguito ad alcuni cambiamenti avvenuti negli anni 2000, come l'inserimento di nuovi padiglioni dedicati ad artisti emergenti under 35 o a progetti mastodontici supportati dalle più grandi gallerie mondiali. Inoltre l'enorme successo del suo format ha fatto sì che la fiera si ampliasse con l'edizione di Miami dal 2002 e quella di Hong Kong dal 2013.

Lo stesso anno si dà il via ad uno degli avvenimenti cruciali per l'arte contemporanea parigina: l'allora presidente Georges Pompidou indice il concorso per il progetto di un nuovo museo, dedicato appunto all'arte contemporanea, nel quartiere centrale - ma degradato – di Les Halles. È uno dei primi casi in cui si utilizza l'edificazione di un'istituzione culturale per riqualificare una zona cittadina, come già era stato fatto con l'Anacostia Museum di Washington DC, fondato nel 1967 in uno dei quartieri più malfamati della città, e come sarebbe poi stato fatto nel 2007 con il Guggenheim di Bilbao. Il progetto era così importante da avere un'agenzia governativa ad esso riservato.
La proposta architettonica vincente è quella di Renzo Piano e Richard Rogers, ancora oggi tra le strutture museali più famose nel mondo (*fig. 21*).

> Le innovazioni architettoniche di Piano e Rogers furono potenziate dalle scelte altrettanto rivoluzionarie dei curatori. Nei primi dieci anni di vita, il Centre Pompidou, diretto da Pontus Hulten, organizzò una serie di esposizioni d'importanza epocale […] dando grande rilievo al dialogo paneuropeo e ai processi incrociati di "fecondazione" interdisciplinare.[18]

Tra le grandi mostre organizzate dal Beaubourg, va citata anche *Magiciens de la Terre* del 1989, uno dei primi e più importanti eventi espositivi dedicati alle culture altre.
Proprio queste ultime sono in qualche modo al centro della scena dagli anni '80, con il boom delle biennali d'arte che giunge in terre "lontane ed esotiche". Inaugurano, tra le tante, le biennali di L'Avana (1984), Istanbul (1987), Johannesburg (1995), Seoul (2000).

Dagli anni '90 in poi si verifica un incremento esponenziale degli eventi espositivi: impossibile contarli tutti. Citiamo però la XLV Biennale di Venezia (1993), curata da Achille Bonito Oliva, alla quale vengono invitati per la prima volta anche artisti asiatici. Adesso la loro presenza ci sembra scontata, ma non è sempre stato così.
Tre anni più tardi, nel 1996, nasce Manifesta, "the European Nomadic Biennal" come viene definita sul suo sito web[19]. Si tratta di una biennale con sede amministrativa ad Amsterdam, ma che si svolge ogni volta in una città europea differente. Con la

[18] Karsten Schubert, *op. cit.*, Il Saggiatore, Milano, 2004, p. 71
[19] http://manifesta.org/

costante, però, che sia un luogo non centrale per il sistema dell'arte. Ad esempio, la prima edizione fu a Rotterdam, la seconda nel Lussemburgo (1998), la terza a Ljubljana (2000) e la dodicesima, tuttora in corso, a Palermo.

In Italia, insieme a questa intensificazione espositiva, dagli anni 2000 si manifesta anche l'acuirsi di un'altra patologia, se così si può definire, che Stefania Zuliani[20] chiama "mostrismo", ma che più comunemente si identifica con le mostre blockbuster. Queste ultime sembrano tutte uguali, senza contenuti e senza progettazione. Ruotano attorno ad un unico (a volte presunto) capolavoro, sul quale si ricamano allestimenti costituiti da opere minori e pressoché sconosciute. Così queste tele vengono sottoposte a continui viaggi, dannosissimi per la loro conservazione che viene completamente dimenticata. Ben più importanti diventano i numeri del botteghino, al quale bisogna pagare costosi biglietti d'ingresso e al cui costo bisogna aggiungere l'acquisto di souvenir e gadget brandizzati, indispensabili per serbare memoria della visita.
Del fenomeno traccia un ottimo – e molto triste – identikit Vincenzo Trione, nel testo scritto con Tomaso Montanari proprio contro questa epidemia dilagante che sta appiattendo la proposta culturale del nostro paese:

> La ricetta: organizzare mostre non elitarie, rivolte a un pubblico di famiglie, dedicate ad alcune tra le star dell'arte moderna e a movimenti iperpop (gli impressionisti, in primo luogo); concentrarsi su tematiche facili (l'acqua, l'oro, l'azzurro, la neve); presentare opere di non eccelso livello prelevate da importanti musei internazionali, in cambio di *fees* elevati. […] mostre preparate in fretta, spesso per celebrare anniversari, con quadri di non elevata qualità, radunati senza nessuna attenzione critico-filologica. Con un'unica ossessione: superare le 200000, le 300000, le 400000 presenze. […] mostre occasionali e semplici: capaci, cioè, di assecondare un desiderio esteso di intrattenimento pseudocolto. Poco conta se aggiungano qualcosa alla conoscenza di un pittore o di uno scultore. Devono essere come un lunapark. Territori di svago: chi li frequenta può avere l'illusione di sapere qualcosa di più sull'arte senza nessuno sforzo. […] Non viene assegnata nessuna centralità al metodo adoperato dai curatori, ai criteri storiografici adottati, agli sforzi interpretativi o attributivi, alla sapienza impiegata per disegnare le scritture espositive.[21]

I musei appaiono quindi come le nuove cattedrali del XXI secolo: luoghi di culto verso i quali direzionare i propri pellegrinaggi, occasioni in cui mettersi in mostra. Ma questa novità non è poi così grande: già D'Annunzio infatti, nelle sue recensioni di

[20] Stefania Zuliani, *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano, 2012, p. 28
[21] Vincenzo Trione, *Business Art*, in Tomaso Montanari, Vincenzo Trione, *op. cit.*, Einaudi, Torino, 2017, pp. 4-6

esposizioni, aveva capito che queste altro non erano se non eventi di vita mondana, in cui farsi vedere era molto più importante che osservare le opere presenti.[22]

In questa tragica situazione però non mancano anche gli esempi virtuosi.
In particolare, è con l'avvento degli anni 2000 che nascono le fondazioni per l'arte contemporanea promosse da brand di lusso o di moda. Sicuramente per le aziende si tratta in primo luogo di un ritorno di immagine, ma ci sono una buona percentuale anche di passione per l'arte e di mecenatesimo.
Prima tra queste, la Fondation Pinault, che nel 2005 acquista a Venezia Palazzo Grassi e lo fa rinnovare dall'archistar giapponese Tadao Ando. Dopo due anni arriva la convenzione con il comune della Serenissima per la gestione di Punta della Dogana per 33 anni. Anche qui la ristrutturazione viene affidata allo stesso progettista. Tra le loro ultime proposte, va ricordata la mostra dell'artista inglese Damien Hirst *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, un'operazione artistica mai vista prima: 10 anni per realizzare il tutto, ma soprattutto 65 milioni di dollari per produrre le opere - i finti tesori sommersi esposti nelle due sedi della laguna – impresa poi raccontata in un documentario visibile su Netflix (*fig. 22*).
La Fondazione Prada, invece, inizia la sua attività già nel 1993 con il nome di Prada Milano Arte. "Sotto la direzione artistica di Germano Celant vengono organizzate […] esposizioni di grande livello internazionale, soprattutto di scultori, tra cui […] Anish Kapoor, […] Louise Bourgeois […] e Carsten Höller."[23] (*fig. 23*) Lo spazio attuale, però, viene inaugurato soltanto nel 2001. Si tratta di un ex fabbricato industriale riprogettato da Rem Koolhaas, di cui la torre dorata è divenuta il simbolo. Oggi la Fondazione comprende anche altre due sedi: quella di Venezia a Ca' Corner (dal 2010) e l'altra, Osservatorio Fotografia (dal 2016) sempre a Milano ma in Galleria Vittorio Emanuele II, interamente dedicata alla fotografia.
Ma Milano ha dato i natali anche ad altre due importanti realtà: la Fondazione Trussardi, legata all'omonima casa di moda e guidata dal direttore artistico Massimiliano Gioni, che ha la peculiarità di non avere una sede espositiva e di preferire quindi luoghi storici cittadini, come per l'installazione del 2003 *Short Cut*, del duo artistico Elmgreen & Dragset, allestita nel bel mezzo della Galleria (*fig. 24*); l'altra realtà è quella della Fondazione HangarBicocca, nata nel 2004 e sostenuta dalla Pirelli, con sede nell'omonimo spazio ricavato in un ex stabilimento industriale della Breda. Il modello adottato è simile a quello della Kunsthalle, con mostre temporanee dedicate all'arte più contemporanea e sperimentale e per lo più costituite da progetti site-specific, senza però una parte dedicata alla collezione permanente, eccezion fatta per l'installazione di Anselm Kiefer de *I sette palazzi celesti* qui dal 2004 (*fig. 25*).

Altra tendenza degli ultimi due decenni è quella della delocalizzazione e moltiplicazione dei principali musei mondiali.

[22] Per approfondire, vedi: Maria Pia Pagani, *Dall'exhibit alla performance: tracce di sinergie creative dannunziane*, in AA.VV., *Ricerche di S/Confine. Le mostre storie e significati delle pratiche espositive*, vol. VI n°1, Università di Parma, Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società, Parma, 2015
[23] Francesco Bernardelli, Francesco Poli, *op. cit.*, Johan&Levi, Monza, 2016, p. 137

Primo fra tutti il Guggenheim Museum, che secondo gli allora progetti di Thomas Krens sarebbe diventato una sorta di franchising presente in tutti i continenti. Se alcune sedi non sono mai nate e altre non sono state di certo un successone, non si può dire lo stesso di quella nata a Bilbao - zona scelta per essere riqualificata e revitalizzata dalla nascita della nuova istituzione – nel 2007 con l'ormai famosissimo capolavoro dell'archistar Frank Gehry (*fig. 26*). Questo è uno dei casi in cui il contenitore prevale sul contenuto, al punto che si parla di Effetto Bilbao: le opere esposte passano completamente in secondo piano, rispetto al luogo che le ospita e la cui silhouette viene ormai identificata con l'intera città.

Caso ancor più recente è quello del Louvre Abu Dhabi, inaugurato nel novembre 2017 ma nato da un accordo tra Emirati Arabi e Francia risalente a dieci anni prima. I termini economici dell'accordo non sono stati dichiarati, nonostante i numerosi pettegolezzi, ma si tratta sicuramente di una cifra considerevole, dato che prevede: l'utilizzo del nome Louvre per 30 anni; il prestito continuo di opere direttamente dai 13 musei parigini più prestigiosi, tra cui Louvre, D'Orsay, Orangerie, Musée de Cluny, Versailles, Centre Pompidou, gestiti dall'Agence France-Museums; curatori, conservatori ed esperti vari; la formazione del personale; l'organizzazione di 4 mostre l'anno per 15 anni; la creazione di una collezione permanente. Il tutto finalizzato all'indipendenza completa del museo in due decenni circa. Il museo, progettato dall'archistar Jean Nouvel, nasce come museo mondiale e sorge su un'isola artificiale destinata a diventare un nuovo polo culturale universale (*fig. 27*).

Riassumere migliaia di anni di storia delle esposizioni – nel senso più ampio possibile, come si è visto – non è così immediato, quindi può essere che in questa arbitraria carrellata ci siano delle mancanze, nonostante si sia cercato di dare un quadro il più completo possibile. Non ci resta allora che stare a guardare quali saranno gli sviluppi futuri, quali innovazioni introdurranno artisti e curatori nel loro lavoro.

Fig. 1 – Reliquia di San Catello, Concattedrale di Castellammare di Stabia (NA)

Fig. 2 – Interno dello Studiolo di Francesco I de' Medici, Palazzo Vecchio, Firenze

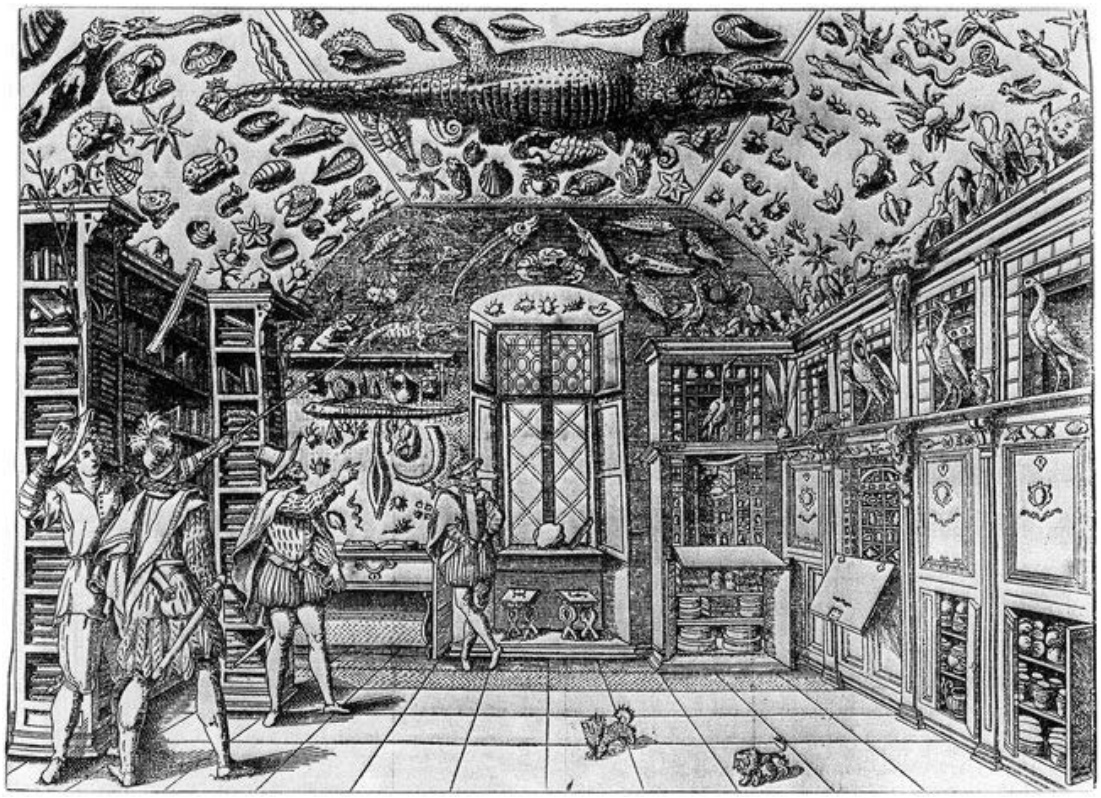


Fig. 3 – Ferrante Imperato, *Ritratto del Museo di Ferrante Imperato*, 1599, xilografia

Fig. 4 – Willem van Haecht, *The Gallery of Cornelis van der Geest*, 1628, olio su tavola, 100x130 cm, Rubenshuis, Antwerp

Fig. 5 – Illustrazione della Great Exhibition del 1851 a Londra

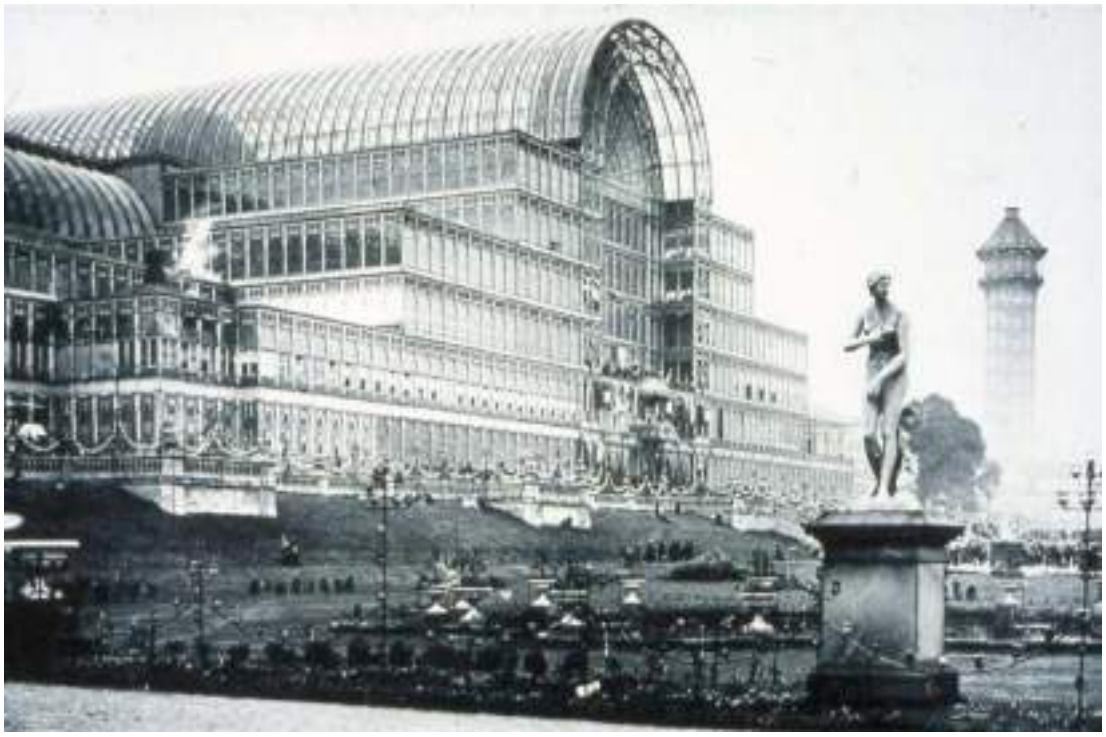


Fig. 6 – Il Crystal Palace, realizzato in occasione della Great Exhibition del 1851 a Londra, inizialmente collocato ad Hyde Park per l'expo e poi ricollocato a South Kensington

Fig. 7 – Édouard Dantan, *Un coin du Salon*, 1880, olio su tela, 97x130 cm, collezione privata

Fig. 8 – Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1862, olio su tela, 208x264 cm, Musée d'Orsay, Parigi

Fig. 9 – Auguste Rodin, *Eve*, 1881, bronzo, 172x58x64 cm, Musée Rodin, Parigi

Fig. 10 – Constantin Brancusi, Base in quercia, 1920, legno di quercia, 97x47x47 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Fig. 11 – Kasimir Malevič, *Quadrato nero su fondo bianco* (installation view durante *0.10 l'ultima mostra di quadri futuristi*), 1915, olio su tela, 80x80 cm, Galleria Tret'jakov, Mosca

Fig. 12 – El Lissitzky, *Ambient Proun* (ricostruzione), 1923, Esposizione Internazionale d'Arte di Berlino

Fig. 13 – Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1923-1936, Hannover. L'opera ambientale venne distrutta dai bombardamenti nazisti nel 1943.

Fig. 14 – Marcel Duchamp, *1200 sacchi di carbone sospesi sul soffitto* (installation view durante *Exposition Internationale du Surréalisme*), 1942, sacchi di carbone, Parigi

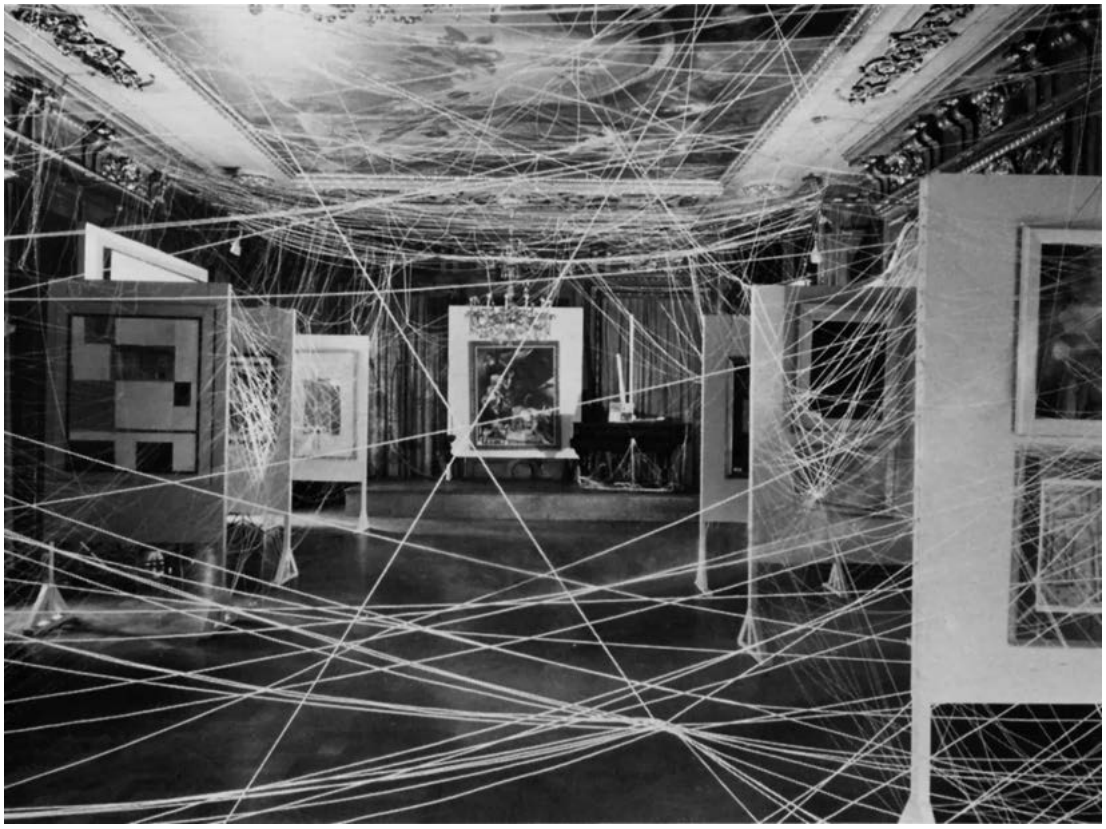


Fig. 15 – Marcel Duchamp, *Le fil (16 miglia di filo)* (installation view durante *First Papers of Surrealism*), 1942, filo, New York

Fig. 16 – Museum Fridericianum in occasione della prima edizione di *Documenta*, Kassel, 1955

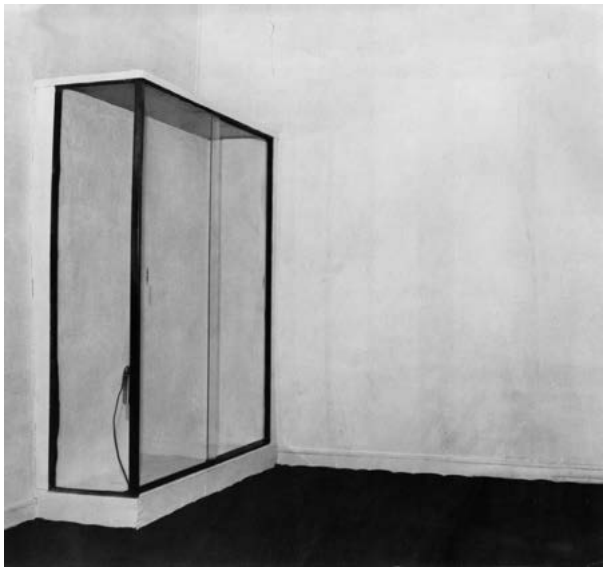


Fig. 17 – Yves Klein, *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée o Le Vide* (dettaglio), 1958, Galerie Iris Clert, Parigi

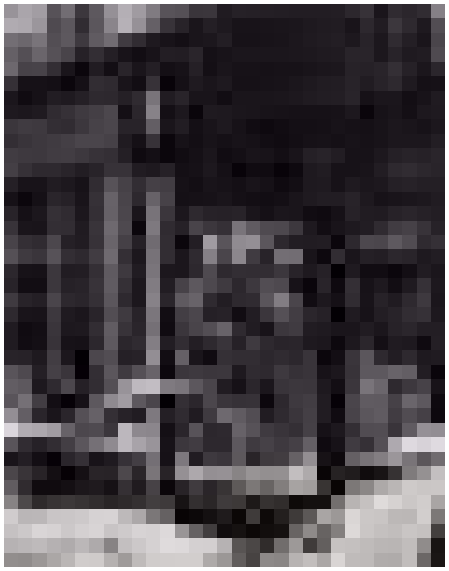


Fig. 18 – Arman, *Le Plein* (dettaglio), 1960, Galerie Iris Clert, Parigi

Fig. 19 – Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, Great Salt Lake, Utah

Fig. 20 – When Attitudes become Form (installation view), a cura di Harald Szeemann, 1969, Kunsthalle, Berna

Fig. 21 – Centre Pompidou inaugurato nel 1977, dopo la realizzazione del progetto architettonico di Richard Rogers e Renzo Piano

Fig. 22 – Damien Hirst, *Demon with bowl* (installation view), 2017, mixed media, Fondation François Pinault, Palazzo Grassi, Venezia

Fig. 23 – Carsten Höller, *Upside Down Mushroom Room* (installation view), 2000, mixed media, Fondazione Prada, Milano

Fig. 24 – Michael Elmgreen & Ingar Dragset, *Short Cut* (installation view), 2003, mixed media, Galleria Vittorio Emanuele, Fondazione Trussardi, Milano

Fig. 25 – Anselm Kiefer, *I sette palazzi celesti* (installation view), 2004, mixed media, Hangar Bicocca, Milano

Fig. 26 – Guggenheim Museum Bilbao inaugurato nel 2007, dopo la realizzazione del progetto architettonico di Frank Gehry

Fig. 27 – Louvre Abu Dhabi inaugurato nel 2017, dopo la realizzazione del progetto architettonico di Jean Nouvel

2 | Come nasce una mostra

> Una mostra è molto di più della mis-en-place di queste o quelle opere d'arte ai fini dell'intrattenimento o, in taluni casi, della vendita e del mercato. L'effimero lasso di tempo in cui le opere restano a disposizione del pubblico, rappresenta solo la piccola punta di un iceberg spesso ignorato o dato per scontato. È al di sotto della superficie scintillante dell'evento che si snoda tutta la vicenda complessa e delicata della macchina espositiva.[24]

Quando un fruitore si reca a visitare una mostra, non sempre si rende conto del processo che ha portato alla creazione di quello che sta vedendo. I pochi mesi in cui l'esposizione è accessibile al pubblico, altro non sono che una minima parte di tutto ciò che c'è dietro: per tre mesi di apertura, potrebbero essercene il doppio, se non il quadruplo, di lavoro. Questo dipende, certamente, dalle dimensioni della mostra e del luogo in cui si svolge.
Lo stesso vale per la quantità di figure professionali coinvolte: più lo spazio espositivo è piccolo – come per esempio una galleria d'arte – più il lavoro sarà concentrato nelle mani di poche persone, dei "tuttofare" con competenze più ampie e variegate; più è grande – un museo o un'importante fondazione – e più si tratterà di un lavoro collettivo, in cui svariati professionisti collaborano per mettere insieme ogni tassello necessario. Così, se in un museo il concept della mostra, la comunicazione e la movimentazione delle opere verranno messi a punto da figure differenti, in una galleria potrebbe non verificarsi lo stesso.

I principali ruoli nella realizzazione di un programma espositivo – che verranno approfonditi nel corso dei successivi capitoli – sono:
il curatore ed eventuali assistenti;
il registrar o colui che si occupa del coordinamento dell'evento;
l'addetto dell'ufficio stampa;
il grafico e l'ufficio editoriale;
l'addetto all'allestimento;
il responsabile dei servizi educativi.

A meno che non si tratti di una itinerante, ogni mostra è unica.
Questa unicità è dovuta alla combinazione di alcuni fattori, ovvero la presenza di quelle determinate opere esposte in quel preciso spazio e in quel preciso momento, grazie all'organizzazione di una data formazione dello staff del museo/galleria/fondazione.

[24] Martina Mariani, *Arte Import/Export. Il caso della Galleria Niccoli e l'attività espositiva del Centro per l'Arte Contemporanea Italia Giappone*, in AA.VV, *op. cit.*, Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società, Università degli Studi di Parma, Parma, 2015, pp. 120-21

Ed è proprio questa caratteristica ad aver contribuito all'immenso successo delle mostre temporanee negli ultimi decenni, che per il loro essere effimere attraggono una vastità di pubblico di gran lunga maggiore rispetto alle collezioni permanenti della maggior parte dei musei. Ecco spiegato l'esponenziale moltiplicarsi di questi eventi, all'esterno dei quali è possibile ammirare code lunghissime di persone in religioso silenzio. Si tratta di un vero e proprio pellegrinaggio, di cui l'arte è la nuova religione e le opere le reliquie, di cui ci si può portar via un pezzettino, acquistando i costosi e numerosi souvenir[25].
Nonostante questo però, ci sono delle regole e dei procedimenti comuni attraverso i quali ogni esibizione deve necessariamente passare per giungere al suo compimento. Saranno proprio questi passaggi ad essere analizzati nelle pagine seguenti.

I motivi per cui nasce una mostra – e le modalità con cui questo si verifica – possono essere moltissimi. Sicuramente alla base c'è la volontà di condividere determinati contenuti con il pubblico, che comprende sia la comunità scientifica sia i normali visitatori.
Una mostra, per esempio, può essere organizzata per celebrare un anniversario, una ricorrenza speciale, un particolare evento in città o nell'istituzione in questione, oppure in seguito a nuove scoperte su un artista, un'opera, una corrente o altro, ma anche grazie alla sinergia tra più enti che collaborano tra loro e decidono di concretizzare questo lavoro corale. Purtroppo però, ci sono anche ragioni meno virtuose che riguardano il puro interesse economico. La differenza sta proprio in questo: le ragioni per cui prende vita un progetto espositivo sono alla base del suo valore scientifico-culturale. Questo fenomeno viene ampliamente discusso da Tomaso Montanari e Vincenzo Trione nel loro ultimo testo, dal titolo decisamente evocativo: *Contro le mostre*[26].

> Si tratta di istituzioni pubbliche e private che – per soldi – accettano di praticare un sistematico e spietato "espianto" di opere. È, questa, una consuetudine diffusa a livello internazionale. Ad esempio, la Galerie Belvedere di Vienna, l'Hermitage di San Pietroburgo e le Fondazioni Picasso e Dalì hanno fissato un preciso tariffario per concedere in prestito i propri gioielli.
> […] Il loro principale obiettivo: arricchirsi. Guadagnare il più possibile. In molti casi, esse speculano sul "noleggio" delle opere, incuranti della loro conservazione. […] Sempre più spesso si confonde l'arte con l'economia e con il marketing.[27]

In queste mostre blockbuster l'aspetto culturale, di arricchimento artistico, scientifico e personale, viene completamente tralasciato. Diventa completamente irrilevante, di fronte agli incassi stellari previsti la cui asticella viene alzata ogni volta di più.

---

[25] *Cfr.* Charles Jencks, Tom Wolfe, *Musei. Le nuove cattedrali*, Medusa, Milano, 2016
[26] Tomaso Montanari, Vincenzo Trione, *Contro le mostre*, Einaudi, Torino, 2017
[27] Vincenzo Trione, *op. cit.*, in Tomaso Montanari, Vincenzo Trione, *op. cit.*, Einaudi, Torino, 2017, pp. 12-17

Trione, nell'analizzare questa tendenza, individua tre tipologie di esposizioni "di cassetta". Le prime sono quelle organizzate intorno ad un unico capolavoro, senza però fornire nessuna informazione sul contesto in cui questo è nato e che Umberto Eco, nel 2011, chiamava *Museo del Terzo Millennio*. Seguono poi quelle in cui vengono ricostruiti angoli a tema, delle sorte di *period rooms* degli anni 2000, in cui potersi fare dei selfie da condividere sui social il prima possibile, con tanto di hashtag dedicato. Ne sono un esempio quelle di Arthemisia nel bolognese Palazzo Albergati, come la sala a tema Dalì nella mostra *Duchamp, Magritte, Dalì. I Rivoluzionari del '900*. Infine, le mostre senza opere. Le famose experience ormai imperversano ovunque: riproduzioni immersive di opere famosissime (Van Gogh, Dalì, Klimt) che dovrebbero far vivere allo spettatore un'esperienza sensoriale attraverso complessi apparati multimediali, ma che non forniscono alcuna conoscenza e il cui unico pregio è quello di non sottoporre gli originali a dannosi spostamenti.

Fortunatamente però ci sono anche situazioni positive, in cui le mostre hanno un grande valore di ricerca artistica, storica, culturale e scientifica. Si tratta di mostre che magari nascono dopo anni di studio di un determinato artista, o addirittura di una singola opera, per cui l'esposizione è il naturale compimento, la naturale forma di condivisione di quanto scoperto. Questo "può essere e deve essere un momento per la produzione e l'affermazione di contenuti; un'opportunità di arricchimento culturale; un'occasione, per il pubblico, di aprirsi all'altro, al diverso, di conoscerlo."[28] Proprio per questo motivo "bisogna ricominciare a scommettere su mostre importanti, solide e di qualità"[29]. Secondo Tomaso Montanari, sarebbe necessario una sorta di codice etico per gli storici dell'arte, che verrebbero così guidati nella realizzazione delle mostre. L'autore propone una sorta di decalogo da seguire per la realizzazione di esposizioni virtuose.

> 1. La mostra dev'essere concepita come un mezzo per l'avanzamento della ricerca, e non come un fine in sé. In altre parole, non si deve prima decidere di fare una mostra su un certo argomento per poi mettersi a studiarlo, ma deve accadere esattamente il contrario. Una mostra scientifica ha senso solo se è progettata e guidata da coloro che da anni, e con profitto, si occupano dell'argomento. […]
> 2. Deve essere davvero necessaria, cioè non sostituibile con un articolo o un libro, e quindi deve essere costruita e allestita mirando a un'eloquenza figurativa e formale che parli di per sé sia al pubblico erudito sia a quello generale.
> 3. Deve presentare un'idea, una scoperta, un'acquisizione, una visione storiografica, o anche la ricostruzione di un nodo storico o stilistico […]
> 4.Se si allestisce in un museo, non deve danneggiarlo, svilirlo o disturbarlo in alcun modo.

[28] Martina Mariani, *op. cit.*, in AA.VV, *op. cit.*, Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società, Università degli Studi di Parma, Parma, 2015, pp. 120-21
[29] Vincenzo Trione, *op. cit.*, in Tomaso Montanari, Vincenzo Trione, *op. cit.*, Einaudi, Torino, 2017, p. 28

> 5. Se alcune delle opere vengono sottoposte a restauro […] la mostra deve impegnarsi a documentare tutto ciò scrupolosamente.
> 6. Si deve decidere di fare davvero la mostra solo dopo aver ottenuto tutti i prestiti, senza indulgere a sostituzioni al ribasso dell'ultima ora […]
> 7. La mostra deve impegnarsi formalmente a non ricorrere ad alcun tipo di pressione politica, amministrativa, economica, o comunque extraintellettuale sui direttori dei musei renitenti al prestito.
> 8. Deve essere dotata di un allestimento e di un apparato didattico a cui dedicare almeno lo stesso tempo, le stesse energie e la stessa autorevolezza spesi per la progettazione della mostra stessa […]
> 9. Il curatore deve conquistarsi l'autorevolezza necessaria […] non deve accettare neanche il più blando condizionamento dell'espressione della libera opinione scientifica degli autori.
> 10. La mostra deve prevedere le condizioni più agevoli per la visita privata e collettiva degli studiosi e degli studenti, e per ospitare, facilitare e promuovere il dibattito critico più libero ed esteso. Deve infine scoraggiare, o non ammettere, le forme di fruizione più passive e inerti, e invece il curatore deve mettersi in ogni modo al servizio del più vasto pubblico.[30]

La mostra può nascere per iniziativa di un singolo curatore, storico o critico dell'arte, che decidono di occuparsi del tal artista o argomento, oppure su richiesta di un museo, o ancora dalla collaborazione di diverse istituzioni che scelgono di lavorare insieme (come è accaduto per la mostra *Rosanna Chiessi. Pari&Dispari*, nata dalla collaborazione tra MAMbo, Comune di Reggio Emilia - Biblioteca Panizzi e Archivio Storico Pari&Dispari – Rosanna Chiessi).

2.1 | La ricerca

In ogni caso, il primo passo da fare riguarda la ricerca artistico-scientifica, che dovrebbe teoricamente precedere l'idea di realizzare una mostra. Questa fase è sicuramente la più importante, perché costituisce ciò su cui si fondano la qualità e il valore del progetto espositivo. Per questo motivo va condotta con attenzione, pazienza, cura ed estrema meticolosità.
Ma soprattutto va condotta sul campo: infatti, nulla darà gli stessi risultati che consultare archivi, biblioteche, depositi, musei, collezioni private e quant'altro, dal vivo. Questo consentirà anche di parlare con persone che possono aiutarci, dandoci informazioni sconosciute, fornendoci spunti, punti di vista o collegamenti che fino a quel momento non erano stati presi in considerazione. Sicuramente internet può essere un ottimo strumento, soprattutto per una fase preliminare, come per la localizzazione di tutto quello che serve e che si può studiare in prima persona, magari attraverso siti di fondazioni ufficiali o enti accreditati per non rischiare di incappare in indicazioni sbagliate. È sempre meglio verificare quanto trovato online proprio per

[30] Tomaso Montanari, *Rompere la gabbia*, in Tomaso Montanari, Vincenzo Trione, *op. cit.*, Einaudi, Torino, 2017, pp. 41-43

questo motivo. Ma, quando possibile, è caldamente consigliato recarsi direttamente nei luoghi che conservano tracce, storie e materiali preziosi per lo studio che si sta conducendo.
Azione fondamentale è il prendere nota di tutti i dati che possono tornare utili: riferimenti bibliografici, collocazioni, fotografie di opere, documenti e quant'altro. Questo renderà molto più agevole la stesura di pannelli e apparati in mostra, ma anche dei testi per il catalogo. Quest'ultimo infatti, sarà la pubblicazione che accompagnerà la mostra e, al suo termine, sarà l'unica testimonianza concreta del lavoro di ricerca svolto. Se redatto accuratamente, una vera e propria pubblicazione che potrebbe essere utile alla comunità scientifica per studi futuri.
Al processo di indagine segue una ricerca preliminare delle opere che si vorrebbero includere nell'esposizione, per farsi un'idea della mole di materiale disponibile, delle diverse collocazioni e degli eventuali prestatori.

Dalla ricerca svolta e dall'idea alla base dell'esposizione, dipende poi il taglio che le si darà: le differenti tipologie di mostre, fondamentalmente, corrispondono ai modi di catalogare gli oggetti. Quindi si potrà optare per esposizioni monografiche con opere appartenenti tutte allo stesso autore (es. opere soltanto di Giorgio Morandi), o anche a un unico movimento (es. opere dei Divisionisti o della Transavanguardia); oppure con lavori della stessa dimensione e/o tipologia (es. opere ambientali di grandi dimensioni, fisicamente percorribili dallo spettatore come quelle attualmente esposte nella mostra *Installation Art* presso il Museoin di Bolzano); un altro criterio può essere quello puramente estetico del colore, della forma o del materiale (es. tutte le tele gialle, oppure tutte le tavole rotonde, o tutte le ceramiche smaltate); quadri, installazioni o sculture collegate tra loro da un tema comune (es. le mostre tematiche tenutesi alla Tate Modern di Londra); o ancora, tutte le opere prodotte in un determinato arco temporale (es. la produzione artistica del 1971, oppure della seconda metà del XVI secolo); ma anche la collezione di un unico proprietario (es. il ciclo di mostre tenutosi a Palazzo Fortuny (Ve) con le opere di Axel Vervoordt).

2.2 | La pianificazione

Dopo aver definito l'idea alla base della mostra, si passa all'organizzazione pratica vera e propria. La prima fase di questo processo è la pianificazione, nella quale vengono definiti alcuni dettagli fondamentali per poter dare avvio ai lavori.
In particolare, si tratta della definizione di: tempi d'esecuzione e durata della mostra; scelta degli spazi e verifica della loro disponibilità; budget, che dovrà coprire tutte le spese previste (e impreviste) per la realizzazione del progetto espositivo.
La buona riuscita del progetto dipenderà da un corretto scambio dialettico tra registrar e curatore, ovvero tra la produzione dell'evento e la regia di questo. Affinché tutte le fasi si sviluppino al meglio, bisognerà che non ci sia una sproporzione tra i due ruoli, che anzi dovranno collaborare nel modo più paritario possibile.

Per quel che riguarda le tempistiche, bisogna innanzitutto stabilire il tempo necessario per la realizzazione della mostra in tutti i suoi aspetti: dal progetto all'allestimento, dalla realizzazione del catalogo agli eventi collaterali. Questo dipende molto dalla tipologia di esposizione, dalle sue dimensioni, dal luogo in cui viene realizzata, ma fondamentalmente, più sarà grande, maggiore sarà il tempo necessario per il suo sviluppo. Sicuramente servirà un lasso di tempo non inferiore ai 6-9 mesi per poter coordinare il tutto nel migliore dei modi ed eventualmente affrontare gli imprevisti con un buon margine. Inoltre, nel caso in cui si debbano richiedere in prestito opere provenienti da importanti musei mondiali, sarà bene inoltrare la richiesta almeno 12 mesi prima; questo per due motivi principali, ovvero la pianificazione annuale (in alcuni casi addirittura biennale) prevista da queste grandi istituzioni, e l'espletamento delle pratiche doganali insieme all'autorizzazione della Soprintendenza, necessarie affinché l'opera in questione sia idonea al prestito.
La durata della mostra – solitamente compresa tra i tre e i nove mesi – può invece variare in base a vari fattori, come la disponibilità degli spazi (es. un'ala del museo per le esposizioni temporanee, che però ha già una programmazione per i mesi successivi) oppure la durata del prestito concesso per le opere. Inoltre, influirà anche il budget fruibile, poiché, nonostante non sia un pensiero immediato, le spese non terminano con il vernissage: ci sono infatti dei costi fissi riguardanti l'apertura dell'esposizione da mettere in conto, come il personale di guardiania e i consumi energetici.

Per gli spazi invece, bisogna assicurarsi che quelli desiderati siano disponibili, o viceversa che quelli disponibili siano adeguati al progetto da realizzare. Strumento fondamentale per questo aspetto è la planimetria, che successivamente consentirà di modellare il progetto di allestimento nei minimi dettagli, studiando le soluzioni migliori per ogni tipologia di opera: spazi ampi per tele di grandi dimensioni, piedistalli adatti al tipo di scultura, eventuali tavoli teche e anche monitor, proiettori o ambienti video. Ma questo verrà approfondito successivamente.
In più, bisognerà verificare che la disponibilità non coincida soltanto con le date di apertura al pubblico, ma anche con quelle di allestimento e disallestimento dei locali. Questo andrà previsto e specificato nei tempi di esecuzione della mostra.

Passando alle questioni economiche, invece, il budget è l'elemento centrale della progettazione, perché la influenzerà in tutti i minimi particolari.
Al suo interno dovranno infatti rientrare tutti gli aspetti, che Federica Pirani nel suo saggio[31] divide nelle seguenti categorie:

- Costi inerenti alla progettazione scientifica dell'esposizione:
  ideazione del progetto scientifico; compensi curatori della mostra: compensa curatela del catalogo; assistenti alla ricerca; studi e ricerche, documentazione; ospitalità, rimborsi spese viaggi e varie.

[31] Federica Pirani, *op. cit.*, Carocci Editore, Roma, 2010, pp. 97-98

- Assicurazioni:
  vincolate; opere; per danni a cose o persone.

- Trasporti imballaggi corrieri:
  trasporto opere, costruzione imballaggi, operazioni di imballaggio carico e scarico opere, facchinaggio; operazioni Belle Arti e operazioni doganali; scorta armata; viaggi, ospitalità e diarie degli accompagnatori delle opere.

- Allestimenti:
  progettazione dell'allestimento; consulenze e aiuti alla progettazione dell'allestimento; progettazione e realizzazione della grafica; realizzazione dell'allestimento; affitto vetrine e pannellature; progettazione e realizzazione di impianti di controllo delle condizioni termoigrometriche; progettazione e realizzazione degli impianti illuminotecnici.

- Gestione:
  personale servizi di mostra; personale di accoglienza; personale di custodia straordinario; attivazione bookshop.

- Editoria:
  ricerca iconografica, campagna fotografica e diritti di riproduzione; saggi; schede; traduzioni; progettazione grafica; stampa del catalogo; acquisto copie del catalogo.

- Promozione:
  attività di ufficio stampa; progettazione e realizzazione materiale promozionale; stampa e spedizione degli inviti; distribuzione dépliant; organizzazione evento inaugurale; sito internet; pubblicità dinamica (autobus fianco e retro, locandine vetture metropolitana e autobus); affissioni (spazi protetti e metropolitana); pubblicità radiofonica e televisiva; pubblicità sui mensili, periodici e quotidiani; visite guidate per partner istituzionali e sponsor.[32]

Inoltre, nel caso in cui si tratti di una mostra prodotta insieme ad altre istituzioni e/o società, bisognerà redigere il protocollo di intesa. Infatti

> La chiarezza del rapporto, l'assenza di […] zone d'ombra nella relazione che si istituisce tra due o più enti sono, infatti, alla base della buona riuscita del progetto.
> […] un'esposizione coprodotta è un'ottima occasione di crescita professionale per il personale coinvolto e può diventare anche un vero e proprio laboratorio scientifico, ponendo in stretta relazione curatori di diversi paesi, seppur di simili competenze, analoghe strutture e pubblici

[32] *Cfr.* Federica Pirani, *op. cit.*, Carocci Editore, Roma, 2010, pp. 97-98

> potenziali differenti. […] una buona comunicazione e la chiarezza contrattuale sono, quindi, alla base della riuscita dell'iniziativa.
> Per evitare possibili incomprensioni il rapporto tra i partner deve essere, infatti, il più possibile paritario, impegnando reciprocamente le istituzioni coinvolte a garantire un uguale livello qualitativo e scientifico.[33]

Infine, andrà individuato anche il target di riferimento per l'esposizione. La sua definizione è fondamentale soprattutto per le modalità di fruizione; in particolare, sulla base di questi dati si modelleranno i materiali informativi, i pannelli, le didascalie e gli apparati presenti in sala, ma specialmente i servizi educativi, come visite guidate, mediazione culturale ed eventuali attività per bambini e ragazzi. È molto difficile che una mostra si rivolga ad una sola fascia di target, quindi saranno molteplici categorie a costituire il pubblico. Sicuramente bisognerà includere l'utenza libera generica, e poi a seconda della tipologia di esposizione: scuole; comunità scientifica; turisti; famiglie; ecc.
I contenuti della mostra non risentiranno di questa scelta, che ricadrà invece sul modo in cui verranno comunicati.

[33] *Ivi,* pp. 74-75

3 | La scelta delle opere

In seguito alla definizione dell'idea alla base della mostra e ai primi dettagli logistico-organizzativi, si passa alla scelta delle opere da esporre. Si tratta di uno dei momenti più decisivi nella nascita di un'esposizione, poiché sarà proprio questa selezione a costituire il nucleo centrale di tutto l'evento.

> "L'esporre è quindi rappresentato da una serie di scelte: raccogliere e selezionare un insieme di opere d'arte per collocarle in un determinato spazio, per un periodo di tempo a seconda del messaggio da comunicare."[34]

La scelta delle opere da proporre al pubblico avviene solitamente dopo aver definito il criterio ordinatore da utilizzare, e quindi il tema attorno al quale si costruirà la mostra. A volte, alcune nascono proprio a partire da un singolo capolavoro intorno al quale far ruotare tutto il resto. Altre volte invece si sceglie una collezione intera, e allora si tratterà di scremare tra tutte le possibilità (a meno che non si abbiano spazi davvero immensi, o la collezione sia piuttosto ridotta). Ancora, per i progetti espositivi dedicati a delle scuole artistiche o a dei momenti storici, bisognerà sceglierne gli artisti più importanti, dei quali, a loro volta, si potranno preferire le opere più famose, o al contrario quelle meno conosciute, quelle più intense, o altro. Insomma, il ventaglio di opzioni è davvero ampio: il consiglio però è quello di recarsi sempre a visionare le opere dal vivo, per essere pienamente consapevoli del lavoro che si è scelto, della sua effettiva resa, di eventuali danni o dettagli non colti attraverso le riproduzioni. Quante volte, infatti, capita di trovarsi di fronte ad un capolavoro che "su carta" si conosce da anni, e di restare delusi perché ce lo si immaginava diverso, più grande, più intenso? O anche viceversa, sorpresi perché lo si pensava più piccolo, meno significativo.

In seguito ad una prima selezione "ideale", la più affine all'estro e al progetto del curatore, ci sono alcuni criteri applicabili a prescindere.
Innanzitutto l'accessibilità delle opere: nel caso in cui si debba ricorrere a dei prestiti – ed è estremamente probabile – questi devono essere fattibili. Prima di progettare un allestimento con i migliori capolavori sparsi in tutto il mondo, bisognerà assicurarsi che i prestatori siano disposti a cedere temporaneamente le proprie opere, altrimenti si dovrà ricominciare da capo con tutta la pianificazione.
Definita questa prima parte, si dovrà poi considerare il rapporto che queste opere avranno con lo spazio, che "[…] è un elemento indispensabile per il godimento delle opere d'arte e queste senza lo spazio non esisterebbero, poiché esse si esplicitano solamente durante la fruizione"[35]. Si dovrà, perciò, prestare molta attenzione alle

[34] Francesca Cavazzana, *L'interpretazione museografica dell'opera d'arte contemporanea*, in Roberto Zanon (a cura di), *Il museo nell'epoca della sua indecifrabilità*, Cleup, Padova, 2009, pp. 46-48
[35] Ivi, p. 41

proporzioni degli ambienti a disposizione, rispetto a quelle delle opere selezionate. Ad esempio, sarebbe caldamente sconsigliata la realizzazione di una mostra di opere di Pollock in una sede con delle sale minuscole e soffitti bassi: non ci sarebbe nemmeno lo spazio per consentire al visitatore di fruire correttamente di quanto ha davanti. Lo stesso vale per locali molto ampi e alti, con opere invece di piccole dimensioni, a meno che non si voglia creare un effetto wunderkammer, con una moltitudine di opere a tappezzare l'intera superficie disponibile.
Infine, il budget a disposizione, che non è una questione da poco. Di fatto al suo interno dovranno rientrare i costi di imballaggio e trasporto delle opere (che aumentano con il numero di prestatori), la loro copertura assicurativa, ma anche eventuali *loan fees*, ovvero la tariffa che alcune istituzioni richiedono per il prestito di un'opera. Come ricorda Vincenzo Trione[36], alcuni musei hanno veri e propri tariffari per i loro lavori, per cui per questi enti, la temporanea cessione di parti delle loro collezioni diventa qualcosa su cui lucrare e attraverso la quale arricchirsi.

Una volta scelte le opere, si passerà alla realizzazione della checklist, uno strumento utilissimo e fondamentale in tutte le fasi organizzative, fino all'ultimo giorno di disallestimento dell'esposizione.
La checklist è l'elenco di tutte le opere facenti parte della mostra, sulla quale vengono riportati tutti i dati relativi all'opera (autore, titolo dell'opera, anno, dimensioni, valore assicurativo, nome e recapiti del prestatore, modalità di imballaggio, luogo di ritiro e riconsegna). Essa sarà utile a tutti coloro che in un modo o nell'altro lavoreranno al progetto espositivo: permetterà infatti di identificare le opere e le principali informazioni per ognuna di esse. Il curatore si occuperà proprio della selezione di lavori che verranno qui elencati, il registrar – o la figura che si occupa dei prestiti – la utilizzerà per redigere le schede di prestito, le assicurazioni e organizzare i trasporti, l'ufficio stampa ne estrarrà le didascalie per il comunicato stampa, che serviranno poi all'ufficio grafico-editoriale per il catalogo e per gli apparati didattici in sala, infine sarà utile anche durante allestimento e disallestimento per riconoscere i lavori presenti.
Nello specifico, si tratta di una tabella con i seguenti dati:

- Numerazione
- Fotografia dell'opera
- Autore
- Titolo dell'opera
- Anno di realizzazione
- Materiale/tecnica
- Dimensioni
- Collocazione e/o prestatore (nome e recapito)
- Eventuale numero di inventario
- Valore assicurativo

[36] Vincenzo Trione, *op. cit.*, in Tomaso Montanari, Vincenzo Trione, *op. cit.*, Einaudi, Torino, 2017, p. 11

- Modalità di imballaggio
- Luogo di ritiro e riconsegna
- Eventuali note

Inoltre alcuni dati potrebbero essere aggiunti o modificati in base a chi la dovrà utilizzare, come appunto i valori assicurativi, oppure la tipologia di trasporto, la collocazione all'interno dell'allestimento, o altro a seconda del caso. Si tratta di un documento estremamente riservato, contenente dati sensibili, che non andrà diffuso in nessuno modo e per nessun motivo, ma solo utilizzato internamente.

Dopo la compilazione della checklist, si passa alla fase dei prestiti e a tutto ciò che la concerne: rapporti con i prestatori, schede di prestito, assicurazioni e trasporti. Questa parte organizzativa va seguita nei minimi dettagli, poiché di rilevanza fondamentale per la riuscita dell'esposizione e la salvaguardia del patrimonio coinvolto; solo così si potranno evitare gravi imprevisti come mancanza di opere o prestiti che non coincidono con le date di apertura della mostra.
Data l'importanza dell'argomento, la comunità internazionale dei direttori dei musei ha pubblicato nel 1995, a Londra, un documento contenente delle linee guida per regolamentare le pratiche di prestito: *General principles of the administration of loans and exchange of works of art between institutions*[37], ovvero *Principi generali per l'amministrazione di prestiti e scambi di opere d'arte tra istituzioni*, rivisto nel 2002 e oggi facilmente reperibile online. Federica Pirani spiega come

> Pur non avendo un carattere impositivo, il testo rappresenta un importante strumento di autoregolamentazione che si prefigge quattro obiettivi: "Promuovere standard di alto livello per la movimentazione e salvaguardia delle opere d'arte; promuovere un codice di comportamento fra musei coinvolti nell'organizzazione di grandi mostre; confermare l'equilibrio generalmente accettato di diritti, doveri e consuetudini fra prestatori e organizzatori; impedire che organizzatori e prestatori siano gravati di oneri non necessari e ingiusti.[38]

Nel documento vengono quindi riportate una serie di direttive riguardanti i prestiti, al centro delle quali resta sempre e comunque la salvaguardia delle opere, oltre che la tutela di prestatori e istituzioni che richiedono il prestito, in modo tale che quest'ultimo non arrechi mai danni ingiustificati a nessuna delle parti coinvolte.
Nel primo capitolo, riguardante il prestito in generale, si dice che le mostre temporanee dipendono dalla volontà di enti sia pubblici che privati nel prestare le proprie opere, in nome di intrattenimento ed educazione di massa. Colui che prende in prestito, deve invece garantire condizioni soddisfacenti per quel che riguarda il trasporto, l'assicurazione e l'esposizione. Si raccomanda, in più, cautela nel prestare opere all'estero, valutando la validità scientifica dei progetti espositivi e

[37] http://www.lending-for europe.eu/fileadmin/CM/public/documents/references/Bizot_Admin_of_loans.pdf
[38] Federica Pirani, *op. cit.*, Carocci Editore, Roma, 2010, p. 77

l'imprescindibilità del lavoro richiesto, ma anche valutare i luoghi della messa in mostra di opere d'arte, che devono rispettare determinati standard qualitativi imprescindibili. Al fine di poter verificare questi elementi, si potrà utilizzare un strumento che gli organizzatori della mostra allegano alla richiesta di prestito e al progetto scientifico, ovvero il *facility report*, un documento sui sistemi di sicurezza e sulle condizioni della sede espositiva.
Si consiglia inoltre di inoltrare la richiesta di prestito almeno un anno prima, o un anno e mezzo se possibile, rispetto alla data di inaugurazione; questo va a vantaggio sia del prestatore che di colui che richiede l'opera: per il primo, in modo tale da poter verificare la disponibilità dell'oggetto in base alla programmazione annuale, mentre per il secondo in modo tale da poter ripiegare su qualcos'altro in caso di rifiuto. Bisogna poi garantire condizioni climatiche, di illuminazione e conservazione adatte, oltre che un trasporto affidato a ditte specializzate nella movimentazione di opere d'arte, e un'assicurazione che copra effettivamente il valore dell'opera.
Nei capitoli successivi, invece, vengono stabilite le linee guida per chi, eventualmente, si occuperà di accompagnare l'opera in questione. Il registrar, o chi per lui, avrà diritto al viaggio, a vitto e alloggio e ad un rimborso spese giornaliero detto "diaria". A seguire ci sono indicazioni per i diritti di riproduzione fotografica delle opere, per i trasporti, gli sponsor ed infine la redazione del contratto di prestito.

Sulla base dell'elenco completo delle opere, la prima cosa da fare è inoltrare le richieste di prestito ai vari prestatori (musei pubblici o privati, fondazioni, gallerie, collezionisti privati, ecc…), alle quali andranno allegati:

- Il progetto scientifico della mostra;
- Il *facility report* della sede espositiva, ovvero il documento "[…] trasmesso al prestatore per permettergli di conoscere le caratteristiche della sede, le forme di gestione della stessa, le dotazioni per la sicurezza e la conservazione delle opere esposte."[39];
- La scheda di prestito (*loan form*).

Nel caso in cui non venga stilato un vero e proprio contratto, la scheda di prestito diventa a tutti gli effetti un accordo formale, basta che venga firmato da entrambe le parti coinvolte.

Dopo la raccolta di tutte le schede di prestito compilate dai prestatori, si procede con l'analisi delle informazioni ottenute: dati dell'opera, stato di conservazione, valore assicurativo, note per il trasporto e il successivo allestimento.
L'assicurazione va stipulata per ognuna delle opere presenti in mostra. Questo compito spetta all'ente che produce la mostra, sia per le sue opere – nel caso in cui si tratti di un museo che per un'esposizione temporanea include anche pezzi della propria collezione permanente – sia per quelle che chiede in prestito. Una volta in

[39] *Ivi*, p. 76

possesso di tutte le informazioni sulle opere dovrà contattare un'assicurazione[40], che si occuperà appunto di questo. Non si tratta di rivolgersi ad una assicurazione qualsiasi, ma a una di quelle specializzate nel campo delle opere d'arte, all'interno del cui organico sono presenti anche storici dell'arte e restauratori, che possono valutare correttamente le opere da tutelare. Ognuna avrà un valore assicurativo secondo i valori di mercato del momento, che servirà a coprire eventuali danni subiti, dal furto al danneggiamento accidentale durante il trasporto o a causa di un visitatore, con restauri o altri interventi necessari.

Passando invece al trasporto, anche in questo caso bisogna rivolgersi a ditte specializzate nella movimentazione di opere d'arte, con personale formato per la loro movimentazione. Queste aziende del settore si occupano di tutti gli aspetti che riguardano appunto lo spostamento delle opere, a partire dall'imballaggio, che viene realizzato su misura per ogni opera. A seconda delle esigenze di quest'ultima poi, ce ne sono vari tipi: possono esserci imballaggi morbidi, fatti con carta velina o da pacchi ed eventualmente pluribol, oppure rigidi per oggetti più delicati. In questo caso si realizzano delle casse, che a seconda dei casi, possono essere o meno climatizzate, dotate di gps per poterle rintracciare, rivestite di materiale ignifugo, o fatte a doppio strato. Successivamente, si occupano del trasporto, via terra, via mare o aereo, in base ai luoghi di partenza e arrivo, e delle pratiche doganali legate a questi spostamenti. Una volta consegnate le opere, gli addetti si occuperanno anche di disimballare le opere.

Tutte queste indicazioni vengono riassunte nel *condition report*, un importantissimo documento che diventa fondamentale soprattutto in fase di allestimento e disallestimento.
Quando possibile, viene compilato prima della partenza dell'opera – anche se la maggior parte delle opere viaggia senza, e allora lo si redige ex-novo all'arrivo nel luogo in cui si farà la mostra – poi in sede espositiva: all'apertura dell'imballo viene verificato che le condizioni iniziali non siano variate durante il trasporto. Lo stesso viene fatto al termine della mostra prima che l'opera venga nuovamente imballata e rispedita al prestatore.
Le informazioni in esso riportate riguardano[41]:

- la mostra temporanea, ovvero: titolo, città, sede espositiva, periodo di apertura della mostra al pubblico;

- l'opera: autore, titolo, materia e tecnica, dimensioni, eventuale numero di inventario e valore assicurativo;

- il trasporto, in cui indicare: lo spedizioniere, il corriere, il mezzo di trasporto, luogo di partenza e arrivo, data di imballaggio e di disimballaggio, il n° della

[40] Nel caso in cui si tratti di un museo, o comunque di un ente, pubblico allora verrà indetto un bando d'appalto, così come per qualsiasi altro servizio esterno da affidare ad altre aziende.
[41] *Cfr.* Federica Pirani, *op. cit.*, Carocci Editore, Roma, 2010, pp. 100-101

cassa. Inoltre, per l'imballaggio bisogna indicare se morbido o rigido, se in cassa, in doppia cassa o in climabox, oltre a tutti i materiali da utilizzare (carta da pacchi, carta velina, pluribol, nastro adesivo, ecc…);

- il montaggio, con le istruzioni per l'allestimento, nel caso in cui l'opera non venga accompagnata da un registrar che se ne occupi in prima persona;

- lo stato conservativo dell'opera, per cui vengono segnalate le condizioni in cui essa verte.

Definiti quindi tutti gli aspetti del prestito, assicurazione e trasporto compresi, si può passare alla realizzazione concreta della mostra: l'allestimento. Questo verrà fatto secondo il progetto studiato dal curatore e dall'architetto/allestitore, ove presente.

4 | Il progetto d'allestimento

> Allestire è sempre interpretare e questo significa scegliere tra tante opzioni quella più pertinente al messaggio che si vuole trasmettere. […] Creare una mostra significa realizzare un'interpretazione. È il curatore e l'allestitore […] che creano questa esegesi degli oggetti da esporre, attuando uno spazio altro nel quale vanno inseriti. L'allestimento […] diviene oltre che interpretativo anche processo comunicativo di un insieme di opere messe accanto le une alle altre con motivazioni molte volte non fondanti le opere stesse. È tramite tra visitatore ed opere e deve riuscire a creare un potente elemento di suggestione.[42]

Come ci ricorda Francesca Cavazzana nel testo sopracitato, la progettazione dell'allestimento è sempre un atto interpretativo che il curatore si trova a compiere in seguito alla selezione delle opere. Questo atto – che a volte sfocia nella creazione artistica, per cui alcuni curatori finiscono per creare a loro volta opere d'arte con quelle realizzate dagli artisti – è volto alla trasmissione del messaggio insito nel concept alla base della mostra stessa. Per farlo, si passa attraverso una sorta di ordinamento concettuale, che porta alla creazione di un percorso all'interno dell'esposizione. Questo percorso, che influenzerà e dirigerà la fruizione degli spettatori, ricorda un itinerario, un viaggio.

> Predisporre uno spazio adeguato a ospitare l'arte e a ricevere i visitatori, mettere in mostra, insomma, significa garantire il dispiegarsi verso il pubblico della potenza comunicativa di cui l'opera d'arte è portatrice. Questo potenziale, come sappiamo, riguarda l'innescarsi di un rapporto tra l'artista e gli altri uomini attraverso l'opera stessa, ma nell'arte contemporanea include un aspetto esperienziale individuale.[43]

Le variabili all'interno di questo itinerario sono infinite: con le stesse opere, la stessa sede espositiva, ma con curatori diversi, potrebbero venire fuori innumerevoli alternative, dovute all'interpretazione personale.
Sicuramente, proprio la conoscenza dello spazio è fondamentale per iniziare la progettazione dell'allestimento. Senza averlo studiato prima è impossibile aver chiaro ciò che ci si può aspettare e ciò che si può fare, sfruttando le caratteristiche dello spazio. Bisogna quindi recarsi sul luogo, effettuare numerosi sopralluoghi durante i quali esaminare ogni minimo dettaglio: avere ben presenti le fonti di luce, sia quelle sulle quali si può intervenire sia quelle fisse, conoscere la posizione delle prese elettriche nel caso in cui si debbano inserire proiezioni, monitor o altro, ma anche la lunghezza delle pareti a disposizione oppure l'altezza dei soffitti.

---

[42] Francesca Cavazzana, *L'interpretazione museografica dell'opera d'arte contemporanea*, in Roberto Zanon (a cura di), *op. cit.*, Cleup, Padova, 2009, p. 43
[43] Maddalena D'Alfonso, *Come lo spazio trasforma l'arte. Come l'arte trasforma lo spazio*, Silvana Editoriale, Milano, 2016, p. 18

Una volta fatto ciò, si passa allo sketchup, da realizzare con la checklist completa delle opere scelte. Bisogna studiare un percorso nel quale trovi spazio ciascuna delle opere selezionate, che abbia poi un riscontro nella sua collocazione fisica: a volte ad ogni macrotema corrisponde una sala (o una sezione intera) della mostra; altre volte invece non c'è un itinerario prestabilito, se non per l'entrata e l'uscita. Scorrendo l'elenco delle opere, si pensano i primi accostamenti, i criteri coi quali farli, se per assonanza o contrasto, ecc. In base alla dimensione dei lavori, bisogna cercare di posizionarli nel modo più equilibrato possibile: opere museali (quelle di grandi dimensioni, oppure l'opera che rappresenta l'immagine guida, o opere di rilievo storico) necessiteranno di pareti molto ariose e non potranno essere ammassate in spazi piccoli; viceversa, quelle "da salotto" avranno sicuramente un allestimento differente.
La riuscita dell'esposizione dipende quindi dall'abilità del curatore (e da quella dell'eventuale allestitore) nel trovare la soluzione migliore per il suo progetto, ovvero per trasmettere il messaggio centrale della mostra, modulandolo anche in base al target di riferimento, per dare il giusto risalto alle opere esposte, che devono trovare un equilibrio con l'ambiente che le circonda. Questi fattori dipendono inoltre dal contenuto che viene esposto, ma anche dal suo contenitore che appunto ne influenza notevolmente la fruizione.

Maddalena D'Alfonso teorizza le tre relazioni principali che vanno studiate nel rapporto visitatore/opera, che sono:

> la posizione del visitatore in relazione all'oggetto (punto di vista), il luogo dove avviene la comunicazione o il momento dell'interfaccia (luogo della comunicazione), il tempo necessario affinché sia completa la comunicazione (tempo di fruizione).[44]

Quindi, in base alla tipologia di opera esposta, ci sono una posizione, una distanza, una percezione e una durata ideale. In più i tre principi sopracitati creano delle combinazioni differenti utilizzate per stabilire le migliori condizioni di fruizione delle opere. La D'Alfonso ne individua sette, ovvero:

Arte Contemplativa:
di natura classica, incentrata sul saper vedere, come pittura o scultura. La posizione è frontale e la fruizione meditativa.

Arte Cinetica:

> le loro opere, tra cui le più note sono quelle di Gianni Colombo, erano progettate perché avvenisse una trasformazione all'interno della forma, determinando un tempo in cui essa poteva considerarsi attiva. L'opera così muovendosi innesca un rapporto ludico, di scoperta negli spettatori, i quali attendono il compiersi del suo ciclo di vita artificiale.[45]

[44] Maddalena D'Alfonso, *op. cit.*, Silvana Editoriale, Milano, 2016, p. 48
[45] *Ivi*, p. 50

Qui il senso coinvolto è ancora quello della vista, anche se accompagnato dall'equilibrio. La posizione del fruitore è mutabile, poiché dipende dalla tipologia di opera. La fruizione è di tipo interrogativo, mentre la sua durata – già integrata nel meccanismo dell'opera – non coincide con il tempo di fruizione, che è soggettivo.

Arte Dinamica:
qui il fruitore deve seguire un percorso stabilito dall'opera. Ancora una volta la durata della fruizione è soggettiva, mentre oltre alla vista viene coinvolto un altro senso, quello dell'udito.

Arte Semimmersiva:
ad esempio la videoart, per cui la posizione corporea è frontale e statica, ma mentalmente avviene un transfer che porta all'immedesimazione con ciò che si vede. Questo avviene grazie a vista e udito, o nei casi di ambienti sonori anche senza la visione. Il tempo di fruizione può non coincidere con la durata.

Arte Immersiva:

> l'arte immersiva è quel tipo di arte che lavora integralmente con lo spazio e coinvolge tutti i sensi, o meglio manipola tutti i sensi, lavora sul principio dell'estraniamento, combinando senso visivo e senso stereognosico, per la costruzione di una figurazione dello spazio personale basata sulla sintesi di tutte le sensazioni visive, tattili, olfattive, sonore, percepite durante l'immersione fisica e la permanenza del corpo nello spazio.[46]

Qui la posizione del fruitore è interna all'opera e fruizione e durata coincidono.

Arte Transitiva:
qui il fruitore è parte integrante dell'opera perché deve interagire con essa. Durata e tempo di fruizione non coincidono.

Arte Performativa:
è fondamentale la presenza dell'artista, che è appunto il performer. Lo spettatore è interno all'opera, anche se può agire soltanto passivamente. Così come passivo è il tempo della fruizione, che dipende dalla durata della performance. Inoltre il coinvolgimento dei sensi varia, in base all'opera in corso.

Secondo queste considerazioni, quindi, sarà compito del curatore e dell'allestitore trovare la formula ottimale per valorizzare contemporaneamente l'opera e il luogo, senza trascurare il visitatore. "Il risultato della progettazione dei suoi spazi è sempre il frutto di una scelta tra molte soluzioni possibili, alcune delle quali ugualmente legittime."[47]

[46] Maddalena D'Alfonso, *op. cit.*, Silvana Editoriale, Milano, 2016, p. 52
[47] Domitilla Musella, *Lo spazio percettivo all'interno del museo*, in Roberto Zanon (a cura di), *op. cit.*, Cleup, Padova, 2009, pp. 97-98

Questi principi andranno poi tradotti spazialmente, attraverso la planimetria (ovvero lo sviluppo in orizzontale), le pareti e gli eventuali setti divisori (ovvero lo sviluppo verticale), l'illuminazione, sia dell'ambiente nel suo complesso, sia dei singoli oggetti esposti, il colore delle pareti, le tipologie di supporti (cornici, basi, piedistalli) e la protezione delle opere più delicate (con vetrine o teche, oppure distanziatori). Gli elementi appena elencati si possono considerare come una sorta di unità allestitiva di base, ovvero i fondamenti imprescindibili per la realizzazione di un allestimento.
Inoltre, un altro fattore di cui si deve sempre tener conto è la sua durata limitata: questa provvisorietà e reversibilità "lo rendono strumento adatto a sperimentare nuovi linguaggi e nuovi materiali: in definitiva un luogo ideale di nuove figurazioni"[48] in cui curatori, architetti o allestitori possono dare vita a soluzioni ardite e innovative.

Attraverso la planimetria dello spazio – che costituisce un punto di partenza sulla quale modellare il progetto espositivo – si formano sia lo sviluppo orizzontale sia quello verticale.
I due infatti sono strettamente interdipendenti. Il primo riguarda proprio la configurazione planimetrica dello spazio, mentre il secondo riguarda la divisione degli ambienti, attraverso pareti (reali, o in cartongesso) oppure pannelli divisori. In base al concept della mostra, e al suo criterio ordinatorio, essa verrà conseguentemente suddivisa in sale o sezioni proprio secondo questi criteri: sale tematiche, monografiche dedicate a singoli artisti, o anche per periodi temporali.
Quindi, per quel che riguarda una delle prime unità allestitive, ovvero il pannello, esso:

> è una porzione di superficie che può articolare e suddividere lo spazio assumendo il significato di limite, cesura o quinta, ma più spesso è un piano, provvisto di spessore e qualità materiche particolari, dal colore alle diverse textures, che offre agli oggetti […] uno sfondo su cui stagliare le proprie forme.[49]

Può quindi fungere da semplice divisorio, ma anche diventare una parete sulla quale collocare le opere.

Altro elemento fondamentale di cui tener conto è l'illuminazione. Essa rappresenta forse lo strumento principale a disposizione di curatori e architetti per dare forma alla narrazione che devono mettere in piedi. Permette infatti di drammatizzare o enfatizzare alcuni elementi, di stabilire una sorta di gerarchia tra le opere esposte, illuminandone una a discapito di un'altra, ma anche di suggerire al visitatore il percorso da seguire. Questo aspetto negli anni ha assunto un'importanza crescente, non solo in ambito espositivo, al punto che oggi esistono veri e propri light designer che si occupano soltanto del setting delle luci. Nel progettare un allestimento bisogna tener conto delle fonti di luce preesistenti, per poi poter stabilire quello che si vuole creare. Nello spazio espositivo ci sono fonti di luce naturali o artificiali? Si possono

[48] Giorgio Di Giorgio, *Introduzione all'allestimento*, Aracne Editrice, Roma, 2006, p. 11
[49] Federica Pirani, *op. cit.*, Carocci Editore, Roma, 2010, p. 55

schermare o modificare, oppure no? Gli effetti dati da queste due tipologie sono molto diversi tra loro: fonti luminose come finestre o abbaini danno un risultato più caldo e accogliente, ma non possono essere controllate in nessun modo. La luce all'interno dello spazio espositivo cambia durante la giornata, attraverso le stagioni, ma anche in base alle condizioni atmosferiche del momento. C'è moltissima differenza tra una giornata di sole primaverile e una di pioggia e nebbia autunnale. Di questo si dovrà sicuramente tener conto, nel caso in cui si scelga questa opzione. Un setting artificiale invece può essere progettato e controllato completamente, a seconda delle esigenze. Si crea così uno spazio ideale, come quello del White Cube teorizzato da Brian O' Doherty, in cui

> il mondo esterno deve restare fuori, in genere le finestre sono sigillate; i muri sono dipinti di bianco; il soffitto diventa fonte di luce […] questo spazio senza ombre, bianco, pulito, artificiale, è dedicato alla tecnologia dell'estetica […] l'arte esiste in una specie di eternità dell'esposizione.[50]

Secondo Ellen Cancian, "la luce ha un ruolo determinante nella configurazione delle immagini e dello spazio"[51]. Essa infatti, dando luce oppure ombra ad una determinata opera d'arte, può mettere in risalto le sue caratteristiche fisiche, dando rilievo alla consistenza, alla superficie, oppure a dettagli nascosti, parti non finite.
Inoltre, l'illuminotecnica, insieme al controllo dell'umidità, viene influenzata anche dalla conservazione. Esistono, difatti, opere più o meno sensibili, magari perché più antiche, oppure danneggiate o realizzate con materiali più delicati. Bisogna essere molto cauti con l'illuminazione di queste ultime, poiché l'esposizione alla luce può causare dei danni. L'intensità luminosa viene misurata attraverso degli appositi strumenti, chiamati luxometri, così che si predispongano corpi luminanti adeguati e si resti entro i limiti consentiti per la corretta conservazione delle opere esposte.

Dopo l'illuminazione, anche i colori scelti per le pareti sono molto importanti, poiché possono a loro volta influenzare la fruizione di quanto messo in mostra.
Restando legati al tema della conservazione e della riduzione di intensità luminosa, ad esempio, dipingendo i muri con colori scuri si può assorbire la luce e ridurre quindi gli eventuali danni. Sempre tinte scure possono creare un ambiente più raccolto e intimo, che avvolga il visitatore; al contrario invece, quelle chiare – prima tra tutte il bianco, caratteristico dell'omonimo white cube – danno maggiore ampiezza e respiro, facendo risultare l'ambiente più grande, e suscitando una sensazione di maggior distacco. Si possono scegliere anche altre tonalità dello spettro visibile, oltre al bianco e nero, in base alle esigenze e alle opere presenti. Si possono scegliere colori che esaltino un determinato lavoro, oppure che per contrasto lo facciano risaltare. Ancora, le tinte delle pareti possono essere molto utili nell'accostare opere apparentemente lontane tra loro, che così invece vengono avvicinate. Inoltre, la scelta di colori differenti può dare indicazioni segnaletiche del percorso da seguire,

[50] Brian O' Doherty, *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo,* Johan&Levi, Monza, 2012, pp. 22-23
[51] Ellen Cancian, *La videoproiezione e l'interpretazione dello spazio: interazione tra le opere e il luogo della visione*, in Roberto Zanon (a cura di), *op. cit.,* Cleup, Padova, 2009, p. 23

oppure del cambiamento di tema, sezione, artista, periodo, all'interno dell'esposizione, rendendo più facile l'orientamento all'interno dell'esposizione. Non sempre infatti i numeri delle sale sono facilmente leggibili o individuabili. Uno degli esempi più celebri è sicuramente la National Gallery di Londra, all'interno della quale ogni periodo storico si può riconoscere in base al colore delle sue pareti: azzurro carta da zucchero per i dipinti realizzati tra XIII e la fine del XV secolo, vinaccia per quelli del XVI, ocra per il XVII secolo, verde salvia per i dipinti dal '700 al 1930, viola per le gallerie del piano terra e rosa per le mostre temporanee.

Un altro elemento che l'architetto (o chi si occuperà di definire i dettagli del progetto di allestimento) dovrà valutare è quello della linea mediana, o di mezzeria. Si tratta della linea all'altezza dello sguardo sulla base della quale stabilire l'altezza per appendere le opere. Non c'è una misura fissa, ma dipende molto dai casi. Innanzitutto varia da paese a paese: in Italia è approssimativamente 155 cm, mentre in Olanda, dove la popolazione è mediamente più alta, si aggira intorno ai 165 cm.

Passando invece all'allestimento delle singole opere, si parla dei supporti con i quali queste vengono esposte, valorizzate e tutelate.
Per quel che riguarda dipinti, disegni, stampe, fotografie o comunque elaborati bidimensionali, si tratta della cornice. Essa costituisce un elemento di confine, che delimita lo spazio dell'opera e la separa dall'ambiente circostante. Ci sono anche casi, però, in cui questa non viene utilizzata e si preferisce appendere le opere "nude". Si tratta per lo più di opere riproducibili, come foto o stampe, che non essendo pezzi unici, possono essere bucate dai chiodini utilizzati per appenderle. L'effetto è molto più minimale e non c'è una vera e propria linea di confine rispetto allo spazio espositivo. Alcune tele invece vengono appese direttamente col telaio, ma senza cornice, restando anch'esse nude.

Diversa è la faccenda per la scultura, che essendo un oggetto tridimensionale si rapporta diversamente con l'ambiente. Le possibilità sono molteplici: si possono usare basi e piedistalli per elevare lavori di dimensioni contenute, che altrimenti non sarebbero all'altezza dello sguardo e porterebbero lo spettatore a chinarsi; per opere più grandi invece, un basamento può essere utilizzato per elevare maggiormente la scultura e darle ancor più importanza. Nel caso in cui gli oggetti esposti siano particolarmente delicati, si può predisporre una teca sopra al piedistallo, per tutelarli da eventuali danni accidentali. L'utilizzo di questi supporti non è però obbligatorio, e già Rodin nel 1899 esponeva al Salon un'opera appoggiata direttamente al pavimento. Quello che cambia è il rapporto con il visitatore e la distanza o vicinanza che si crea con esso.
Per quel che riguarda invece gli oggetti più piccoli, più fragili e preziosi, si usano solitamente delle vetrine, delle teche o dei tavoli teca, in modo tale che il rapporto con il visitatore venga limitato e non si corrano rischi di furti. Un altro modo per delimitare lo spazio dell'opera, nel caso in cui questa non possa essere racchiusa sotto una teca di vetro (rigorosamente infrangibile) o plexiglas, può essere l'utilizzo di distanziatori, che indicano quindi la distanza minima da tenere nell'osservare il

dato lavoro. Ci sono diversi tipi di distanziatori, che si possono osservare: semplici linee a terra, cordoni, barre in metallo che magari riprendono altri elementi d'arredo nella stanza, oppure sensori che, se attivati, fanno partire un impulso sonoro che disincentiva lo spettatore ad avvicinarsi ancora. Complementari a questi dissuasori possono essere dei cartellini che invitino i visitatori a non avvicinarsi e a non toccare l'opera.

Queste misure di sicurezza servono a tutelare la corretta conservazione di quanto esposto, che potrebbe essere danneggiato da tocchi non troppo delicati, urti accidentali o fruitori distratti e poco curanti, o addirittura rubato. Il tutto viene integrato dalla presenza di uno o più guardiasala, in base agli spazi, che si occupano di sorvegliare il comportamento dei presenti, in modo tale che tutti osservino le norme imposte dalla sede espositiva (anche se a volte basterebbe il buon senso e la civiltà). Inoltre, questi provvedimenti precauzionali tutelano anche gli spettatori dagli infortuni che potrebbero verificarsi per la caduta o la rottura di un'opera d'arte, o di qualsiasi altro oggetto esposto.
La sicurezza poi non riguarda soltanto le opere in mostra, ma in generale la frequentazione di sedi espositive – e luoghi pubblici in generale. Per questo motivo esistono moltissime norme in merito, che regolamentano l'utilizzo di determinati materiali e ne escludono altri magari troppo infiammabili, la presenza di estintori, il posizionamento delle uscite di sicurezza e della relativa segnaletica, oppure una capienza massima che consente un'eventuale evacuazione in tempi utili. Si tratta insomma di disciplinare ogni possibile aspetto. La materia in merito è così ampia che per poterla approfondire completamente ci vorrebbe un elaborato dedicato. Per questo si rimanda a pubblicazione specifiche[52].

L'apparato della comunicazione è un altro elemento basilare che accompagna le opere nell'allestimento. Esso comprende i pannelli informativi, le didascalie e la segnaletica ed è fondamentale affinché il pubblico possa avere una più ampia comprensione del progetto espositivo.

La segnaletica ha la funzione di guidare il visitatore nel suo percorso e deve, perciò, indicargli – oltre ad entrata e uscita, uscite di emergenza, estintori, toilettes, e altre informazioni di servizio – la direzione da seguire all'interno della mostra (se presente), il numero o il nome della sala in cui si trova, eventualmente anche una mappa. Deve essere chiara e ben visibile, affinché tutti possano vederla e interpretarla facilmente.

I pannelli informativi, invece, non sono sempre obbligatori e dipendono dal tipo di mostra che ci si trova a realizzare, dal curatore e dalla volontà dello staff in generale. In ogni caso, possono essere numerosi e di diverso tipo: solitamente all'inizio del percorso è comune trovare un pannello che riassuma il concept della mostra, seguito

52 Per approfondimenti, vedi Decreto del Ministero dei Beni Culturali del 30 giugno 2016, relativo ai *Criteri per l'apertura al pubblico, la vigilanza e la sicurezza dei musei e dei luoghi della cultura statali*, pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale n°247 del 21.10.2016.

da quello con il colophon che riporta i nomi di coloro che hanno partecipato alla sua realizzazione. Inoltre, nel caso in cui si tratti di una mostra dedicata ad un solo artista, può essere presente anche una scheda biografica, una cronologia a lui dedicata, oppure una introduzione al progetto espositivo. Lo stesso può avvenire anche per un movimento artistico, come ad esempio il riassunto per anni dei maggiori eventi legati all'avanguardia futurista. Nel caso in cui un'esposizione si sviluppi seguendo un determinato periodo storico, si possono trovare riferimenti anche agli avvenimenti dell'epoca, a volte corredati da immagini tratte da archivi fotografici.
Qualsiasi siano le informazioni contenute nei pannelli, ci sono alcuni accorgimenti molto importanti per la loro stesura. Innanzitutto bisogna tenere conto del target di riferimento: se la mostra si rivolge principalmente ad un pubblico di ragazzi, allora si dovrà usare un linguaggio adatto. Al contrario, invece, se ci si rivolge alla comunità scientifica si potrà usare un linguaggio più forbito, approfondendo di più gli argomenti e dando per scontate le basi di quello di cui si sta parlando.
In ogni caso non dobbiamo dimenticarci che, come ci spiega Alberto Angela nel suo testo dedicato a mostre e musei[53], il cervello umano ha dei limiti nella quantità di informazioni che può assimilare coscientemente. Per questo motivo bisogna redigere dei testi sintetici, ben strutturati e facili da leggere, favorire sempre font chiari (magari senza grazie) con dimensioni abbastanza grandi così che tutti possano leggere agevolmente. Nelle linee guida per la comunicazione nei musei[54], promulgate dal MiBACT, viene consigliato di tener conto di alcuni fattori riguardanti la leggibilità di segnaletica e altri testi informativi:

- Spaziatura tra le lettere;
- Spaziatura tra le parole;
- Interlinea;
- Utilizzo delle minuscole, limitando le maiuscole solo alle prime lettere;
- Brevità (non più di 12/15 lettere per riga spazi inclusi, quindi 2/3 parole);
- Illuminazione adatta;
- Altezza media del segnale compresa tra 1,40 e 1,70m;
- Altezza segnali sospesi non superiore a 2,40m;
- Utilizzo di supporti opachi e non riflettenti.

Infine, le didascalie: strumento fondamentale per orientarsi tra le opere esposte, di cui costituiscono una sorta di carta d'identità. Esse infatti contengono tutte le informazioni relative all'oggetto esposto e la loro stesura va fatta con grande attenzione, poiché le sviste sono frequenti. Quante volte è capitato di leggere una didascalia in qualche mostra e notare errori di battitura, oppure titoli errati, attribuzioni scorrette?

[53] Alberto Angela, *Musei (e mostre) a misura d'uomo. Come comunicare attraverso gli oggetti*, Armando Editore, Roma, 1988, p. 121
[54] Cristina Da Milano, Erminia Sciacchitano, *Linee guida per la comunicazione nei musei: segnaletica interna, didascalie e pannelli*, MiBACT, Roma, 2015 p. 69

Per la loro realizzazione ci sono diverse modalità, a seconda delle quali vengono inseriti o meno alcuni dati. I principali, in ogni caso, sono: autore; titolo dell'opera; data di realizzazione; tecnica; dimensioni; courtesy e/o provenienza.
Esistono poi, le didascalie interpretative, decisamente più lunghe di quelle "classiche", dette tecniche. Queste contengono maggiori informazioni sull'opera e l'artista, a volte una chiave di lettura, altre volte aneddoti o citazioni che la riguardano.
Di tutti gli apparati, poi, è possibile realizzare una versione soltanto in italiano (o comunque nella lingua madre del paese in cui viene fatta la mostra) oppure bilingue con la traduzione in inglese. Questo sarebbe preferibile, così che anche i turisti stranieri possano comprendere e apprezzare al meglio ciò che stanno visitando.
Un altro utile strumento per orientarsi tra le opere esposte è il foglio di sala, anche se la sua progettazione non è obbligatoria e per questo non sempre lo si trova nelle mostre. Esso può essere di due tipi: descrittivo, e allora si tratta di un testo che riporta il concept della mostra ed eventualmente i nomi degli artisti presenti, oppure "a mappa", con la planimetria dello spazio espositivo e dei numeri (o lettere) ad indicare posizioni dei lavori presenti, riportati sotto (o dietro a seconda della sua impostazione grafica) con le stesse informazioni contenute nella didascalia tecnica. Questa seconda tipologia è utile soprattutto per avvicinare lo spettatore alle opere, per fargli comprendere che cosa ha davanti e quindi permettergli di muoversi più agevolmente nello spazio.

Per concludere citando le parole di Federica Pirani:

> Progettare un allestimento di una mostra è quindi un'operazione complessa che richiede una vasta preparazione in grado di sintetizzare insieme alla conoscenza delle tecniche architettoniche, le competenze storiche e le capacità di comunicazione.[55]

[55] Federica Pirani, *op. cit*, Carocci, Roma, 2010, p. 50

5 | La comunicazione

Il piano di comunicazione e promozione di una mostra va pianificato e studiato molto attentamente, affinché restituisca un'immagine realistica dell'evento espositivo e raggiunga un bacino di utenti il più ampio possibile secondo il target di riferimento, precedentemente individuato. Da questo dipenderà anche il grado di soddisfazione del pubblico:

> Lo scostamento tra quello che ci si aspetta di trovare e ciò che si percepisce realmente può costituire, a volte, una sorpresa, in altre, una delusione: in entrambi i casi, però, si tratta sempre di un piccolo o grande fallimento, un gap di consonanza che spesso si traduce in un costo in termini di pubblico e di successo. Nella prima circostanza non si è riusciti a comunicare il reale valore al pubblico di riferimento, nell'altro si è forse enfatizzato il contenuto creando aspettative poi disattese e risultati negativi sulla fidelizzazione del visitatore.[56]

In particolare poi, sempre Federica Pirani[57], fa notare come in Italia l'aspetto della comunicazione venga spesso sottovalutato, e quindi le mostre blockbuster – alle cui spalle ci sono istituzioni private con una maggiore disponibilità economica – hanno grandi piani di promozione con siti creati ad hoc, mentre le iniziative di qualità promosse dai musei non hanno budget adeguati e a risentirne è proprio la comunicazione.

La prima cosa da definire è l'immagine guida dell'evento, per la quale vanno selezionate un'opera di riferimento – o anche più di una, come capita di vedere ultimamente per alcuni progetti espositivi, i quali hanno più versioni della stessa cartolina-invito, con differenti immagini di lavori presenti in mostra – oltre ad una gamma cromatica da abbinarvi e una grafica chiara che possa essere declinata su più supporti.
Per quanto riguarda l'opera di riferimento, la sua scelta è un momento molto delicato, poiché questa deve trasmettere l'intero contenuto della mostra, senza creare aspettative falsate. Ad esempio, usare la *Gioconda* per una mostra su artisti che si sono ispirati a Leonardo, senza indicare questo dato, sarebbe decisamente fuorviante per il pubblico. Oppure scegliere l'unico capolavoro presente in mezzo ad una moltitudine di opere minori, se non di scarsa qualità, sarebbe un ulteriore inganno. Per questo si tratta di un momento difficile: si tratta di trovare qualcosa che susciti fascino e interesse, ma allo stesso tempo che sia comunque coerente e sincero. "Questa immagine dovrà sprigionare fascino ma essere al contempo

[56] Federica Pirani, *op. cit.*, Carocci Editore, Roma, 2010, p. 79
[57] *Cfr. ivi*, pp. 79-80

significativa con i contenuti della mostra e, soprattutto, adatta a incuriosire e intercettare l'interesse del target di riferimento."[58]

Federica Pirani, nel suo già citato saggio[59], analizza le differenti possibilità per comunicare e pubblicizzare una mostra; essendo però la pubblicazione del 2010, internet viene a malapena citato, mentre oggi ha un ruolo importantissimo, sia grazie all'avvento dei social network sia per quel che riguarda riviste di settore online (come *Artribune* o *Exibart*, le cui versioni cartacee sono sicuramente meno frequentate di quelle digitali). Al contrario invece, dedica più attenzione ai mezzi tradizionali come la televisione o la radio, definiti come quelli con maggiore audience e grande copertura geografica, che oggi però, appunto, sono affiancati dai mezzi digitali come internet o i social.
Ovviamente la scelta dei media attraverso cui promuovere la mostra dipende dal budget a disposizione – i musei pubblici, però, costituiscono un caso a parte, poiché hanno delle direttive su come suddividere il loro budget per la comunicazione: il 50% dev'essere per il materiale cartaceo e la stampa, il 30% per la promozione radiofonica e soltanto il 20% per campagne su internet e sui social – perché le opzioni sono molto varie e alcune sono molto più costose di altre, che invece sono alla portata di tutti. Per questo motivo in questa sede verranno trattati tutti, anche se questo non significa che li si debba utilizzare nella loro totalità.

5.1 | I canali istituzionali

I primi canali attraverso cui pubblicizzare un evento sono sicuramente quelli ufficiali dell'istituzione che lo organizza, sia che si tratti di un museo, una fondazione, un gruppo che organizza mostre, o altro.
Di conseguenza, si pubblicherà la scheda relativa alla mostra sul sito dell'ente in questione. In base alla tipologia di sito e alle scelte di comunicazione prese da chi se ne occupa, nella sezione "mostre" o "eventi" si potrà scegliere tra quelle passate, presenti e future. Se per quelle future si potrà leggere una quantità di materiale ridotto – magari soltanto titolo, immagine di riferimento e date – per quelle attualmente in corso e quelle già terminate si potrebbe avere a disposizione molto di più: alcuni musei/fondazioni, infatti, scelgono di pubblicare anche il comunicato stampa, una serie di foto dell'allestimento o soltanto delle opere esposte, e magari materiale dalla rassegna stampa. Altri ancora non si limitano al comunicato stampa (del quale per altro si parlerà più avanti) ma caricheranno l'intera cartella stampa, con anche l'elenco delle opere presenti, eventuali rassegne o eventi collaterali collegati all'evento e altro materiale utile. Il tutto accompagnerà, oltre a titolo e date di svolgimento, l'immagine guida, un breve testo descrittivo e le informazioni pratiche per visitare la mostra (orari di apertura, costo del biglietto e riduzioni, date di eventi collaterali e visite guidate, ecc…).

[58] *Ivi*, p. 80
[59] *Cfr. ivi,* capitolo 4.4.1, pp. 79-84

Oltre al sito, le informazioni sulla mostra verranno trasmesse anche attraverso la newsletter via mail, ove attiva. Questo è un mezzo di comunicazione diretto con tutti coloro che scelgono di sottoscriverla: si tratta solitamente dei frequentatori più assidui dell'istituzione, oppure di addetti ai lavori. I suoi formati possono variare, anche in base al grado di sviluppo tecnologico del museo, fondazione o azienda: di questo verranno influenzate la grafica e l'essere o meno accattivante, e di conseguenza ne dipenderanno le probabilità di essere lette oppure spostate direttamente nel cestino della propria casella di posta elettronica. Anche l'approfondimento del testo può essere più o meno ampio, alcune rimandano direttamente al sito, altre invece presentano la mostra in modo completo.
Infine, la frequenza con cui viene inviata la newsletter: ci sono quelle settimanali, quelle mensili, o più semplicemente quelle che vengono inviate "al bisogno", quindi quando ci sono nuovi eventi da segnalare, pubblicazioni, inaugurazioni, conferenze, da proporre al pubblico.

Oltre ai mezzi digitali però, ci sono ancora quelli cartacei: alcuni musei e/o fondazioni propongono infatti dei bollettini periodici che ne segnalano la programmazione. Anche qui la cadenza può essere differente, mensile, bi- o trimestrale, semestrale o annuale. Queste brochure si possono trovare alla reception, oppure possono essere spediti direttamente a casa dei visitatori più assidui, che vengono così fidelizzati. Tra gli anni '90 e i primi anni 2000, avere un proprio giornalino era la prassi per la maggior parte delle istituzioni; esso diventava un vero e proprio mezzo di divulgazione scientifica poiché conteneva, oltre agli appuntamenti del periodo, anche articoli scritti da critici, storici o studiosi in genere. Oggi questa pratica però non è più particolarmente diffusa.

5.2 | Internet

Il sito istituzionale non è l'unico sul quale promuovere un evento espositivo.
In alcuni casi, per le mostre più grosse, vengono realizzati appositi siti più immediati rispetto agli altri. Essendo infatti dedicati solo ad una mostra specifica, si trovano soltanto informazioni ad essa legate: una sua descrizione, l'immagine coordinata insieme ad altre opere che sarà possibile ammirare, le informazioni pratiche, e in alcuni casi anche una piattaforma sulla quale acquistare i biglietti, oltre che una versione pdf della brochure o della guida all'esposizione. Questa tipologia di sito internet è tipica delle agenzie private che organizzano mostre, soprattutto blockbuster, come Arthemisia o il Sole24Ore Cultura.

A questi si accompagnano poi tutti quei siti del settore, come i già citati *Artribune* o *Exibart*, i quali hanno delle sezioni strutturate come agende nelle quali si possono cercare gli eventi, modulando la propria ricerca con dei filtri (città, date, grandi mostre o meno, parole chiave). Ad essi, volendo, è legata una newsletter che quotidianamente può ricordare le inaugurazioni previste per le successive 24 ore.

Oltre al promemoria da calendario però, si possono leggere anche articoli e/o recensioni sulle ultime mostre, scritti da giornalisti e critici dell'arte, in cui le impressioni sulla mostra vengono accompagnate dalle foto delle installation view.

5.2.1 | I social network

Oggigiorno la comunicazione sui social network è diventata fondamentale, al punto che occuparsene si è trasformato in un vero e proprio lavoro. Non tutti i musei hanno un social media manager che si occupi soltanto di questi canali, ma ormai tutti i musei hanno dei profili Facebook, Instagram o Twitter sui quali promuovere la propria attività.
Il compito di queste piattaforme è quello di fare pubblicità alle iniziative dell'istituzione, comprese le nuove mostre. Per questo sulle pagine Facebook o sui profili Instagram e Twitter si dovranno fare post dedicati all'imminente inaugurazione dei nuovi progetti, anche se con formati differenti che si adattino alle modalità specifiche del social prescelto. Per una programmazione ottimale, si possono inoltre consultare degli studi specifici sull'audience dei social network che consigliano quindi, in base al tipo di post, il giorno e gli orari migliori per ottenere grande visibilità[60].

Per quel che riguarda Facebook, le opzioni complementari tra loro sono diverse. In alcuni casi sono state create pagine ad hoc per singole mostre, anche se questa non è la possibilità preferibile, poiché meno risonante; scegliendo infatti la pagina del museo/fondazione/ente si può contare sull'audience di tutti gli utenti che già la seguono e dal passaparola che ne deriva, mentre partendo da zero si dovrebbe ricreare tutto il bacino di pubblico.
Partendo dalla seconda opzione, più conveniente, si può innanzitutto creare un evento della mostra, che è sicuramente la scelta migliore per quel che riguarda la diffusione della notizia tra amici, conoscenti e colleghi, poiché dà la possibilità di condividerlo, invitando i propri contatti. Al suo interno ci vanno dati essenziali come luogo, date e orari, l'immagine coordinata e volendo un testo di accompagnamento (in italiano o bilingue) che può essere estrapolato direttamente dal comunicato stampa. Si possono inoltre creare eventi a questo correlati, riguardanti una possibile rassegna collaterale (conferenze, seminari, presentazione del catalogo, proiezioni, ecc…).
Oltre all'evento, si possono poi fare diversi post sulla pagina da programmare man mano che ci si avvicina all'inaugurazione, ma anche durante l'apertura della mostra, con un'intensificazione nell'ultima settimana prima della chiusura. Sono preferibili quelli accompagnati da delle immagini – più accattivanti sono meglio è – così che ogni potenziale visitatore, scorrendo il suo feed personale, venga colpito e attratto dalla

[60] Per approfondire l'argomento, ormai, è sufficiente cercare su Google parole chiave relative all'audience sui social network: compariranno migliaia di risultati con articoli – più o meno affidabili – scritti da agenzie di comunicazione che si occupano proprio di questo.

foto che segue il testo. Infatti, i post contenenti soltanto testo sono da preferire per le comunicazioni di servizio, come chiusure straordinarie, poiché più brevi e dirette.

Diversi sono invece Instagram e Twitter: il secondo, famoso proprio per la sua essenzialità (ogni *tweet* non può superare i 140 caratteri, di conseguenza la sintesi è una dote fondamentale per poterlo utilizzare) può essere utilizzato per comunicazioni flash (e al massimo accompagnato da link per approfondire).
Di tutt'altro genere è invece Instagram, il più popolare nell'ultimo periodo soprattutto tra i più giovani, social completamente dedicato all'immagine (e forse proprio per questo così utilizzato nell'era dell'immagine, appunto). La piattaforma si arricchisce continuamente di nuove funzionalità, che ampliano quindi il ventaglio di possibilità. In questo caso è ancor più sconsigliata la realizzazione di un account esclusivamente dedicato ad una mostra, poiché questo potrebbe scomparire tra le migliaia di immagini selezionate dagli algoritmi che permettono di visualizzare l'attività di chi si è scelto di seguire. Meglio quindi utilizzare il profilo dell'istituzione e piuttosto lanciare uno o più hashtag dedicato all'esposizione.
Oltre ai post con immagini dalla mostra o opere lì esposte, è possibile realizzare anche delle storie – ovvero foto e video visibili soltanto per 24 h – che in questo caso potrebbero essere utilizzate per contenuti extra, come backstage o interviste esclusive. Questo tipo di attività viene già svolta da istituzioni nazionali e non, come la Fondazione Prada e l'Hangar Bicocca di Milano, ma anche il Leopold Museum di Vienna e la Tate Modern di Londra.
Un'altra possibilità è quella proposta dal MAMbo in occasione della mostra *That's IT*, tuttora in corso. Sull'account instagram del museo, dopo l'inaugurazione, è stato proposto un take over settimanale da parte dei giovani artisti esposti nella Sala delle Ciminiere, che hanno realizzato i post per il periodo previsto, condividendo foto delle opere esposte, bozzetti e altri contenuti. Questa operazione però non costituisce soltanto una promozione online, ma rappresenta una vera e propria estensione dello spazio espositivo, nel quale gli artisti possono cimentarsi e soprattutto possono esporre altri contenuti oltre a quelli fisicamente presenti in mostra.

Agli account ufficiali, si aggiungono poi quelli dei siti d'arte citati prima, che possono condividere anche in questo formato articoli e recensioni.

5.3 | Inviti e dépliant

Le forme più comuni di promozione cartacea sono gli inviti-cartolina e i dépliant delle mostre. Questi si possono trovare nella sede espositiva, ma anche in punti di informazione turistica, biblioteche e altre istituzioni pubbliche, oltre ad alcuni negozi o locali a seconda della tipologia di mostra. La loro caratteristica principale deve essere la chiarezza, seppur attraente. Il potenziale spettatore infatti deve essere attratto semplicemente con un colpo d'occhio, che lo faccia incuriosire, avvicinare e prendere questo pezzo di carta, ma soprattutto poi che lo faccia visitare la mostra. Di conseguenza la grafica deve essere accattivante: un'immagine di riferimento

significativa, con scritte minimali che riportino i principali dati sull'esposizione. Fondamentale è infatti la scelta del font, che deve essere chiaro e leggibile (sono preferibili quelli senza grazie poiché di più facile lettura). Inoltre si sconsiglia l'utilizzo di più di due font combinati insieme, perché renderebbero la comunicazione più pesante; nel caso in cui un carattere solo non basti, allora meglio sceglierne uno per il titolo, magari più elaborato ma non troppo, e uno classico per il corpo testo, come Calibri o Helvetica.

Le cartoline fungono anche da invito, sia all'inaugurazione sia all'esposizione in generale, e quindi oltre ad essere distribuiti in questi luoghi in alcuni casi vengono anche recapitati a casa a coloro che fanno parte delle liste a cui inviarli. I dépliant invece possono fungere da brevissima guida alla mostra.
Entrambi i formati condividono – e anzi si richiamano reciprocamente – l'immagine coordinata, con l'opera di riferimento, le cromie ad essa legate e le informazioni principali come titolo, curatore, luogo, date e data dell'inaugurazione. Se l'invito è più minimale, la brochure è invece più ricca in informazioni: solitamente contiene infatti un testo descrittivo della mostra, orari della mostra e della biglietteria, costo dei biglietti con eventuali scontistiche, indirizzo ed eventuale mappa per raggiungerlo, eventi collaterali, visite guidate e altro ancora.
Oltre a ciò, si può realizzare anche una breve guida alla mostra, disponibile gratuitamente al suo ingresso, ma della quale si parlerà più avanti in relazione al catalogo.

5. 4 | Inserzioni pubblicitarie

Come precedentemente anticipato, Federica Pirani parla soprattutto di televisione e radio per la promozione pubblicitaria delle esposizioni. Oggi però questi media sono affiancati da internet e dai suoi mezzi, in costante espansione.
Nonostante ciò, restano comunque alcune forme pubblicitarie più "tradizionali e analogiche", come i manifesti. In particolare questi vengono affissi sulle bacheche cittadine, oppure in altri luoghi strategici a volte combinati con la distribuzione di cartoline e dépliants. Essi inoltre vengono affissi nelle stazioni della metropolitana o all'interno dei vagoni, ma anche in modo dinamico sulle fiancate di autobus e tram, che sempre più spesso vengono *customizzati* con delle pellicole pubblicitarie.

Un caso a parte sono poi le inserzioni sulle riviste, dove possono comparire il manifesto della mostra come pagina di pubblicità, oppure un promemoria nella sezione "agenda" in cui vengono proposti eventi di diversa natura.

5.5 | Comunicato e cartella stampa

Ultimi ma non meno importanti sono il comunicato e la cartella stampa, ovvero il fulcro della comunicazione ufficiale legata ad una mostra, di cui si occupa l'ufficio stampa.

Il comunicato stampa è appunto un comunicato ufficiale che viene redatto per diffondere le informazioni relative ad un nuovo evento o una nuova mostra, e per questo viene inoltrato agli organi di informazione – sia cartacea sia digitale – facenti parte della "rubrica" del museo o dell'istituzione che organizza l'esposizione.
La sua lunghezza è variabile, ma le informazioni che deve contenere sono standard:

- Un testo che descriva il concept alla base della mostra, insieme ad alcune delle opere presenti e quindi al percorso in cui queste sono distribuite;

- Le informazioni pratiche come date e orari di apertura, inaugurazione, costi del biglietto e riduzioni, sedi dell'esposizione;

- Eventualmente, la riproduzione dell'opera di riferimento scelta per l'immagine coordinata.

Il materiale contenuto nel comunicato verrà ampliato attraverso la cartella stampa, che si troverà a disposizione di giornalisti e altri professionisti del settore in due modalità: o durante la conferenza stampa, oppure sul sito internet istituzionale, solitamente nell'area riservata alla stampa accessibile soltanto con delle credenziali fornite dallo stesso ufficio stampa.
Al suo interno si troveranno, oltre al comunicato stampa, anche l'elenco delle opere in mostra (con tutte le informazioni presenti nella didascalia, quindi autore, titolo, anno di realizzazione, tecnica e materiale, courtesy e/o prestatore), gli appuntamenti con la rassegna di eventi collaterali come visite guidate, laboratori, conferenze o proiezioni, e, nella versione digitale, anche le riproduzioni fotografiche[61] di tutti o alcuni dei lavori esposti che potranno poi essere utilizzate negli articoli o recensioni riguardanti l'esposizione.

Compito dell'ufficio stampa sarà, oltre alla realizzazione di questi due importanti strumenti, anche l'organizzazione della conferenza stampa, solitamente qualche giorno prima dell'inaugurazione della mostra. A questo appuntamento parteciperanno giornalisti, critici, e altre personalità di spicco nel mondo dell'arte, che avranno la possibilità di visitare l'esposizione in anteprima, solitamente

[61] Nel caso in cui si tratti di opere prestate, queste riproduzioni andranno sempre autorizzate dal prestatore, che potrà imporre dei limiti sul loro utilizzo. La voce relativa si troverà nella scheda di prestito, insieme alla *credit line*, che stabilisce come indicare la provenienza delle opere nelle didascalie, nel catalogo e nel comunicato stampa. Le riproduzioni realizzate da fotografi professionisti con risoluzioni molto alte, vengono utilizzate sia per la comunicazione, sia per il catalogo.

accompagnati dal curatore che sarà a disposizione per rispondere a domande e curiosità.
A volte, in questa circostanza, viene presentato anche il catalogo della mostra, di cui si parlerà nel prossimo capitolo.

6 | Il catalogo

Il catalogo così come lo conosciamo oggi, si deve ad una rivoluzione editoriale tutta italiana, avvenuta tra gli anni '50 e '60 del secolo scorso[62]. Inizialmente era soltanto un elenco con i dati anagrafici delle opere esposte. Attualmente, invece è diventato un prodotto complesso e diversificato:

> Custode della memoria e unico testimone di un evento effimero. Il catalogo ha assunto una valenza inaspettata e molteplice. Quale souvenir diviene una sorta di status symbol, un oggetto prezioso che certifica l'appartenenza del possessore al gruppo di quanti hanno avuto l'occasione di assistere a un evento per sua natura irripetibile. Come oggetto ricco di illustrazioni patinate, talvolta ponderoso nel formato e costoso nel prezzo, il catalogo induce il lettore, così come il visitatore distratto, a credere di comprendere il valore delle opere esposte in una mostra solo sfogliandone le riproduzioni raccolte nel volume. Per molti studiosi costituisce invece una possibilità di approfondire o l'occasione di pubblicare studi scientifici, così come per altri rappresenta l'opportunità di trovare, qualora il prodotto editoriale corrisponda ad autorevoli criteri tecnico-scientifici, i più aggiornati studi, la bibliografia completa e una moltitudine di ottime riproduzioni intorno a un autore o ad una scuola laddove, in precedenza, per raggiungere gli stessi risultati occorreva rivolgersi a svariate fonti.[63]

Pertanto, esso assume molteplici funzioni, anche in base alla sua qualità editoriale.
Nell'ottica della mania da mostre blockbuster, il catalogo diventa soltanto l'ennesimo souvenir da sfoggiare per poter dire di essere stati al determinato evento, che proprio per il suo essere effimero diventa qualcosa di esclusivo al quale partecipare assolutamente. Solitamente, le pubblicazioni realizzate in queste occasioni le rispecchiano in pieno; perciò se l'esposizione manca di "sostanza" per quel che riguarda la ricerca scientifica, allo stesso modo anche il catalogo non aggiungerà nulla di nuovo a quel che già era noto. Sarà quindi soltanto una raccolta di immagini con testi poco illuminanti, il cui prezzo elevato andrà a contribuire ai nutriti incassi delle biglietterie.
Al contrario invece, esso può essere un grande strumento di conoscenza nel caso in cui la mostra derivi da una accurata ricerca scientifica, svolta da studiosi che intendevano approfondire un particolare aspetto legato ad un singolo artista, una scuola o un periodo storico. Potrebbe quindi contenere nuove interpretazioni rispetto ad un'opera, oppure nuove datazioni, o altre tipologie di studi.
In più, oggigiorno è sempre più frequente trovare dei cataloghi che sono veri e propri progetti editoriali, dei libri d'arte realizzati insieme all'artista, con la consulenza di

[62] *Cfr.* Federica Pirani, *op. cit.*, Carocci Editore, Roma, 2010, p. 85
[63] *Ivi*, pp. 84-85

studi grafici esterni, che diventano a loro volta oggetti d'arte, e quindi una nuova estensione dello spazio espositivo.

Perciò il catalogo si può distinguere in quello più commerciale e meno corposo, e quello più vicino ad una pubblicazione scientifica.
Inoltre oggi, nei bookshop di alcune mostre, è possibile trovare gli *Instant Book*, ovvero delle versioni ridotte dei cataloghi delle mostre sia nei contenuti sia nel prezzo: quest'ultimo resta compreso tra i 5 e 10€ – differenza del catalogo vero e proprio che solitamente parte da un minimo di 30€ per arrivare anche a cifre considerevoli sul centinaio di Euro – ed è quindi molto più accessibile. Anche ciò che si può trovare tra le sue pagine è decisamente più ridotto, poiché solitamente vengono inseriti i testi dei pannelli presenti nelle sale e le riproduzioni fotografiche di alcune delle opere maggiori. Si tratta di un prodotto "tipico" delle mostre blockbuster, dopo le quali magari non tutti possono o vogliono permettersi la costosa versione integrale, mentre quasi tutti dicono sì a quella scorrevole e low cost. È sicuramente un'ottima mossa di marketing.
Altre volte invece – forse quando la conoscenza conta più dei ricavi economici – è possibile trovare delle brevi guide alle mostre, gratuite, direttamente in biglietteria, la cui funzione è quella di accompagnare il fruitore nella sua visita, o addirittura una volta tornato a casa, nel caso in cui egli voglia approfondire quanto ha appena visto. Questo avviene soprattutto per le mostre di arte contemporanea, dove l'interpretazione delle opere potrebbe essere più complessa rispetto ad una natura morta del XVI secolo o un ritratto del XIX. Tra questi esempi è possibile citare gli opuscoli realizzati dalla neonata Fondazione Arti Visive di Modena, diretta da Diana Baldon.

6.1 | I contenuti

Tra i contenuti di un catalogo, ce ne sono alcuni che proprio non possono mancare, come:

- Il colophon, con i riconoscimenti specifici per la mostra, ma anche delle istituzioni che hanno collaborato alla produzione dell'esposizione;

- I testi istituzionali, solitamente del sindaco e/o dell'assessore alla cultura della città in cui si fa la mostra, del presidente dell'istituzione ospitante, di altre cariche legate ad eventuali coproduzioni o collaborazioni tra enti;

- Il testo del curatore;

- Le riproduzioni fotografiche delle opere presenti in mostra, con la relativa didascalia e i crediti fotografici[64];

[64] Solitamente i crediti fotografici vengono riportati tutti insieme in fondo al volume.

Nel caso in cui si tratti di una mostra monografica (oppure dedicata ad una scuola artistica o ad un movimento) vengono inserite anche una biografia ed una cronologia essenziale dell'artista, insieme a foto che immortalano i punti salienti della sua vita. Per ampliare ulteriormente il discorso, possono esserci anche testi critici di approfondimento per alcuni aspetti della sua produzione.
Qualora si trattasse, invece, di una mostra dedicata ad un periodo storico, non mancherà sicuramente una sua cronologia, oltre ad eventuali testi di approfondimento o testimonianze dell'epoca. Potrebbero inoltre essere inserite altre opere d'arte, non presenti nell'allestimento, ma comunque pertinenti con l'argomento trattato e anche una bibliografia generale con i rimandi della pubblicazione, molto utile per ricerche personali.

All'interno dello staff dell'ufficio editoriale, sarà poi individuato uno (o più) editor che si occuperà della fase di editing, appunto, dei testi e quindi della loro correzione e/o sistemazione.

6.2 | La grafica e l'allestimento editoriale

Le linee guida da seguire per l'impostazione grafica del catalogo sono le stesse utilizzate per realizzare l'immagine coordinata di tutta l'esposizione: quasi sempre "la copertina riporta l'immagine guida della mostra e la grafica che ne caratterizza la comunicazione."[65]

Le possibilità per l'allestimento della pubblicazione – ovvero la scelta del formato, della tipologia di copertina e di rilegatura – però sono molte di più[66].
Per quel che riguarda il formato, ci sono diverse opzioni, da valutare in base alla mostra ma soprattutto in base alla corposità del volume. Sicuramente il consiglio è quello di evitare i canonici formati da stampa "casalinghi" come l'A4, o l'A5 per le dimensioni ridotte, perché scontati e banali. Bisogna infatti compiere una scelta che valorizzi l'unicità della pubblicazione. Meglio optare, quindi, per formati più grandi, oppure quadrati, o anche più piccoli per volumi più snelli.
Una volta scelte le misure quindi, si passerà alla tipologia di carta e alla sua grammatura: più o meno spessa, patinata oppure no, bianca, avorio o riciclata, ecc…
Per una migliore resa delle immagini, si consiglia quella bianca, che non influenza il colore di stampa, eventualmente patinata; essa però non è altrettanto adatta al testo, che richiede invece, per una lettura più facile, carta non troppo bianca per non affaticare la vista. Si potrebbe quindi prevedere l'utilizzo di due tipologie differenti, una bianca patinata più pesante per le foto e una usomano avorio per gli scritti, alternando quindi delle sezioni, in gergo chiamate segnature, differenti nel catalogo.

[65] *Ivi*, p. 85
[66] Per le informazioni relative all'allestimento editoriale *cfr.* Oliviero Ponte di Pino, *I mestieri del libro*, Tea, Milano, 2008 e NavaPress Milano, *Manuale per le arti grafiche*, Nava, Milano, 2006

Altrimenti si può cercare una via di mezzo tra le due, per non compromettere né l'uno né l'altro.
Infine la copertina e la rilegatura, ovvero il contenitore del catalogo, forse l'elemento più importante e caratterizzante in una pubblicazione. La copertina può essere in cartonato, quindi rigida, con o senza sovraccoperta, oppure brossurata, ovvero in cartoncino morbido, con o senza alette. Può essere inoltre plastificata o meno, per essere più resistente, con finitura lucida o opaca; le scritte possono essere stampate, incise oppure a sbalzo, o ancora rifinite con una particolare vernice uv che le conferisce tridimensionalità. Nel caso in cui si scelga un cartonato, allora la legatura sarà presumibilmente con cucitura, mentre per la brossura le pagine verranno prima cucite a filo refe, oppure fresate, e poi incollate al dorso. Ovviamente la brossura è meno resistente, soprattutto quella fresata, perciò c'è il rischio che qualche pagina possa staccarsi per usura.
Ci sono poi altre opzioni, meno tradizionali, come la spirale in metallo, oppure il libro bullonato, anche se raramente vengono utilizzati per dei cataloghi, ma piuttosto per edizioni d'arte più ricercate. Infine, nelle guide brevi è diffuso l'utilizzo del punto metallico, o in alternativa si passa alla brossura fresata.

Data la varietà delle opzioni disponibili, sarà cura dell'ufficio editoriale, eventualmente insieme al curatore e all'ufficio tecnico della tipografia, stabilire quale sia la formula migliore per ogni pubblicazione.

6.3 | Editori, tirature e distribuzione

Un altro elemento da stabilire è sicuramente quello relativo all'editore del catalogo.
Per alcune mostre, e in alcuni musei, non ci si rivolge ad un editore particolare ma la pubblicazione viene semplicemente edita dall'istituzione, che quindi si occupa della sua produzione in tutti i dettagli. In altri casi, invece, ci si rivolge ad un editore specifico, solitamente uno che si occupi di pubblicazioni d'arte – poiché sono necessarie precise competenze, che un editore di testi di medicina probabilmente non potrebbe assolvere, o comunque non al meglio – che può essere sempre lo stesso, quello di riferimento insomma, oppure può cambiare a seconda del budget, dei preventivi e del lavoro da realizzare. In questo caso l'ufficio editoriale del museo o dell'istituzione produttrice dell'esposizione, lavorerà a contatto con i diversi settori della casa editrice

In base alle dimensioni della mostra e a quelle conseguenti del catalogo, dipenderanno poi la tiratura e la distribuzione del catalogo. Nel caso in cui si tratti di una mostra molto piccola e secondaria, magari realizzata nel museo civico del paese di provincia, è molto probabile che, se presente, la pubblicazione venga fatta solo per le vendite interne e non pensata invece per una distribuzione nazionale. Al contrario invece, per i cataloghi delle grandi mostre realizzate in grandi musei o istituzioni, sono spesso pensati per essere distribuiti su tutto il territorio nazionale e quindi con

tirature elevate, così che si possano trovare nei principali bookshop e librerie, ma anche sugli e-commerce più utilizzati.

Da queste scelte dipenderanno infine i costi, all'interno dei quali bisognerà tener conto quindi di tiratura e distribuzione, ma anche di formato, legatura, tecniche di stampa e altri dettagli che rientrano nei cosiddetti *costi variabili*. A questi poi, vanno aggiunti i *costi fissi*, che rientrano nelle spese sia che si stampino 10 copie sia che se ne stampino 10000, ovvero: i costi redazionali, quelli legati alla grafica e poi quelli per l'avviamento delle macchine da stampa, insieme ai costi di struttura (ovvero gli stipendi dei dipendenti, l'affitto e le bollette della sede editoriale, ecc). Di conseguenza, anche queste cifre andranno calcolate nel budget iniziale della mostra.

7 | I servizi aggiuntivi

> Nella legislazione italiana sono stati definiti "servizi aggiuntivi" quelli che riguardano la ristorazione, la vendita delle pubblicazioni e del merchandising (termine inglese che designa gli oggetti di design ispirati alle opere del museo), la concessione degli spazi e la riproduzione (stampe fotografiche, noleggi di fotocolor, riprese cinematografiche). Sono infatti prestazioni accessorie che, salvo la pubblicazione di cataloghi e guide, non rientrano nei compiti istituzionali del museo, ma che contribuiscono a rendere più gradevole la visita o soddisfano comunque le esigenze di alcune categorie di utenti ai quali vengono fornite a pagamento.[67]

La definizione di servizi aggiuntivi data da Maria Vittoria Marini Clarelli nel suo testo sul museo introduce proprio l'argomento a cui è dedicato questo capitolo, ovvero tutti quegli elementi supplementari che vengono offerti al pubblico non solo nelle mostre, ma più in generale nei musei.
Si tratta di qualcosa che noi oggi diamo per scontato quando ne visitiamo uno – e anzi, ci stupiamo o addirittura indispettiamo quando un bookshop o una caffetteria non sono all'altezza delle nostre aspettative – ma che non sono sempre state parte del panorama museale.
Oltre ai già citati bookshop in cui trovare cataloghi, pubblicazioni e souvenir brandizzati, e alla caffetteria o ristorante in cui concedersi una sosta ristoratrice tra una mostra e l'altra, fanno parte di questo tipo di servizi anche quelli educativi, insieme ad eventi collaterali e altre rassegne legate ai diversi progetti espositivi. Nonostante la legge che in un primo momento ne ha regolamentato il funzionamento risalga al 1992, essi fecero la loro comparsa molti anni prima.

Da sempre la loro principale funzione è stata quella di avvicinare il pubblico agli spazi museali – e conseguentemente a quelli dedicati alle mostre temporanee – facendolo sentire più a suo agio, fornendogli dei mezzi per avvicinarsi alle opere che potevano sembrare più ostiche o lontane, e invogliandolo a frequentare questi luoghi nel tempo libero. Probabilmente antesignane sotto questo punto di vista sono state le aperture straordinarie della Great Exhibition del 1851 volute da Henry Cole, per permettere agli operai delle fabbriche londinesi di visitare l'esposizione. Questa estensione delle aperture venne poi ripresa, in orari serali, anche dallo Stedelijk Museum di Amsterdam negli anni '60 del '900.
Ma il primo vero progetto rivoluzionario fu quello voluto da Alfred J. Barr per il MoMA di New York, già a partire dagli anni '30. Lui stesso definiva il museo come un laboratorio di cui il pubblico era tenuto a far parte: per questo le mostre da lui organizzate erano sempre accompagnate da visite guidate, conferenze e dettagliati cataloghi.

[67] Maria Vittoria Marini Clarelli, *op. cit.*, Carocci Editore, Roma, 2005, pp. 94-95

Un'altra figura di fondamentale importanza per lo sviluppo di questo tipo di servizi è sicuramente quella di Willem Sandberg, direttore del già citato Stedelijk Musem di Amsterdam dal 1945 al 1963. Durante il suo mandato ha introdotto moltissime innovazioni all'interno dell'istituzione, come la grafica coordinata e l'acquisizione di opere di rilievo internazionali, ma soprattutto l'inserimento di una biblioteca con sala di lettura a disposizione del pubblico, un ristorante e un auditorium con una programmazione cinematografica e musicale.[68]
La consacrazione definitiva del museo al servizio del pubblico avviene con la progettazione del Centre Pompidou ad opera di Richard Rogers e Renzo Piano all'inizio degli anni '70. Qui l'architettura rispecchia la volontà di essere totalmente accessibile e inclusivo. Il progetto per il nuovo museo parigino prevede già al suo interno gli spazi per biblioteca, ristorante, libreria e dipartimento educativo – mentre molto spesso li si ricavava da luoghi deputati ad altre funzioni, con risultati a volte discutibili – e diventa il simbolo di questo "nuovo museo".

Tutti questi servizi aggiuntivi non riguardano soltanto i musei, bensì anche le mostre. La loro realizzazione, infatti, non termina con la pianificazione dell'inaugurazione, ma anzi, ormai sono sempre di più le esposizioni che dopo questo "evento zero", se così lo si può definire, programmano altre attività per il pubblico che diventa in qualche modo protagonista di questi avvenimenti. Si tratta di occasioni di incontro ma soprattutto approfondimento e avvicinamento.
In particolare qui tratteremo la pianificazione dei servizi educativi e l'organizzazione delle rassegne di eventi collaterali.

7.1 | I servizi educativi

Oggigiorno, i servizi educativi sono diventati un elemento imprescindibile per poter definire una mostra davvero completa – e lo stesso si può dire per l'attività di un museo – per quel che riguarda l'esperienza di fruizione offerta al pubblico. Ad occuparsene è il dipartimento educativo dell'istituzione presso la quale viene realizzata l'esposizione, che sempre più spesso oggi ha dei locali dedicati al suo interno nei quali vengono realizzati laboratori o altro.
Riprendendo la definizione che Cristina Francucci dava, nel 1998, della ex Sezione didattica dell'allora GAM, potremmo dire che il dipartimento educativo è

> […] finalizzato alla divulgazione dell'arte contemporanea, studiato per avvicinare diverse fasce di pubblico a un periodo della storia dell'arte guardato tuttora spesso con diffidenza. Il programma prevede una serie di attività […] rivolte a bambini, ragazzi e docenti delle scuole di ogni ordine e grado; si organizzano visite guidate o animate, appositamente studiate per le diverse età degli utenti, laboratori dove è possibile sperimentare, in senso pratico, le conoscenze acquisite precedentemente durante la visita.[69]

[68] *Cfr.* http://www.stedelijk.nl/
[69] Cristina Francucci, *Museo come territorio di esperienza*, Corraini, Mantova, 2016, p. 13

Nel testo sopracitato si parla soprattutto di arte contemporanea, perché è quella verso cui il pubblico è solitamente più diffidente e quindi più bisognoso di essere guidato in qualche modo. Ma le attività che si possono strutturare in relazione ad un percorso espositivo non si limitano al periodo storico più recente, bensì possono abbracciare reperti artistici romani quanto barocchi. Al centro resta comunque la fruizione dell'opera d'arte e la sua com-prensione, di cui Silvia Spadoni offre una lettura etimologica molto poetica e interessante:

> L'origine del termine *fruire* è latina: fruire da *frui, frui-tus* o *fruc-tus*, avere vantaggio di qualcosa, godere di qualche beneficio, *nutrirsene*. L'utilizzo contemporaneo del termine non è cambiato e quindi se l'oggetto della fruizione è un'opera d'arte, fruire significa giovarsi dell'esperienza data dalla sua conoscenza. Esiste tuttavia un altro termine affine: *contemplare*. Il suo significato viene spesso ricondotto a un atteggiamento di passività […] in origine invece *contempliàri* (dal latino: *con* per mezzo, *templum* lo spazio del cielo, spazio o circolo d'osservazione che l'augure descriveva col suo lituo per osservare al suo interno il volo degli uccelli) significava "trarre qualche cosa nel proprio orizzonte" e descriveva l'atteggiamento di chi solleva lo sguardo verso una cosa che desta meraviglia. […] Così se all'origine contemplare significava disegnare uno spazio nel cielo per osservare il volo degli uccelli e leggervi il parere degli dei sulle umane scelte di vita, contemplare un'opera d'arte è come affidarsi al volo dell'artista per raggiungere una conoscenza e insieme un godimento, che altrimenti non sarebbe dato.[70]

Le attività che si possono proporre, quindi, per ampliare la fruizione delle opere d'arte sono molteplici e variabili in base al target di riferimento.
Sicuramente quella più tradizionale è la visita guidata, condotta da un educatore museale e della durata solitamente compresa tra una e due ore. In base al pubblico al quale ci si rivolge possono essere modulati il linguaggio da utilizzare e le opere da trattare; è molto difficile, infatti, riuscire a toccare ogni opera presente nel percorso espositivo, a meno che non si tratti di una mostra molto ridotta. Inoltre, nell'organizzare questo tipo di attività, bisogna sempre tenere conto della soglia d'attenzione del pubblico, che ha dei limiti ben precisi.
Le visite guidate programmate possono essere a cadenza settimanale, bisettimanale, mensile – o con altre frequenze in base alle esigenze dell'istituzione – e possono essere incluse nel biglietto d'ingresso, oppure aggiunte a pagamento. In più, possono essere su prenotazione o a disposizione dell'utenza libera. Si possono inoltre offrire visite guidate per gruppi privati; questa tipologia di attività è solitamente su prenotazione e a pagamento.

Differente è invece la questione della mediazione culturale: essa prevede la presenza di educatori museali formati, che restano a disposizione del pubblico per tutta la

[70] Silvia Spadoni, *Sulla fruizione dell'opera d'arte*, in Cristina Francucci, *op. cit.*, Corraini, Mantova, 2016, pp. 56-57

durata della mostra, per domande e curiosità relative all'esposizione – o ad opere in particolare – oppure può farsi fare una breve visita guidata. Oltre alla presenza continua, che è sicuramente un vantaggio per gli spettatori, l'elemento più interessante è il confronto personale, dal quale si possono trarre benefici reciproci, come la scoperta di punti di vista differenti e lo scambio di idee, ma soprattutto l'avvicinamento all'arte attraverso la propria esperienza personale e la propria quotidianità.

Parallelamente a visite guidate e mediazione, vengono organizzati anche laboratori didattici, rivolti soprattutto a bambini e ragazzi, con le scuole o durante momenti di utenza libera a loro dedicati. Questo tipo di attività ha una fortissima importanza educativa con la quale integrare l'insegnamento scolastico tradizionale.

> Quando si vive l'esperienza diretta del museo, si entra in relazione con il luogo delle Muse, con la *mirabilia*, con la presenza oggettiva dell'opera che è costituita da una fisicità, uno spessore, un corpo, una materia tangibile. […] Quando i bambini e i ragazzi vivono in prima persona l'arte, questa smette di essere una disciplina scolastica e diventa un'esperienza estetica e ricettiva dal forte impatto soggettivo, culturale e creativo. Nel museo il sapere e la conoscenza si offrono come un evento vissuto, come un'esperienza sensoriale e sensuale.[71]

Perciò lo svolgimento di laboratori didattici fa sì che i bambini vivano un'esperienza estetica, ovvero un'esperienza che li fa uscire dall'anestesia sensoriale alla quale tutti siamo sottoposti ogni giorno. Così l'opera d'arte diventa un mezzo attraverso la quale risvegliare i propri sensi e con la quale dare nuove interpretazioni alle piccole vicende della quotidianità, del proprio vissuto personale che verrà chiamato in causa.

Questi laboratori possono essere "singoli" oppure far parte di un percorso più lungo, che una classe può affrontare durante un quadrimestre o addirittura lungo tutto l'anno scolastico. Solitamente la loro durata è di due o tre ore e prevede prima una visita animata all'interno dell'esposizione e successivamente delle attività, due o tre, negli spazi del dipartimento educativo.
Da una stessa mostra possono nascere più attività, che ne analizzano diverse tematiche oppure si rivolgono a fasce di età differenti (bimbi dell'asilo, della prima fascia delle elementari o della seconda, ecc…) in base alle quali vengono stabiliti contenuti e modalità di svolgimento.
Queste attività vanno programmate, in base alla scansione annuale delle esposizioni, in tempo per l'inizio dell'anno scolastico perché è in questo momento che gli insegnanti scelgono gite, laboratori e appuntamenti extrascoltastici in genere per i propri studenti, in modo tale che essi vengano inseriti nella pianificazione didattica. Solitamente la loro promozione avviene attraverso opuscoli – cartacei o digitali – che

[71] Ines Bertolini, *Scuola, arte e museo: per una didattica dello stupore*, in Cristina Francucci, *op. cit.*, Corraini, Mantova, 2016, p. 50

vengono inviati a tutte le scuole del territorio, che potranno così scegliere e prenotare le attività più pertinenti.

Inoltre, laboratori e altre attività didattiche possono essere condotti anche per gruppi di persone diversamente abili o della terza età. Addirittura al MoMA, tra il 2007 e il 2014, ha avuto luogo *MeetMe*, il progetto dedicato a persone affette da Alzheimer finalizzato al trascorrere momenti piacevoli in compagnia dei cari che si prendono cura di loro, ma anche ad un lavoro sui propri ricordi e sulla propria memoria.
Il progetto newyorkese non è l'unico in questo ambito e sono moltissime le iniziative di inclusione ed educazione rivolte alle categorie protette. Un esempio italiano è quello attuato dal MAMbo, con la cooperativa Accaparlante: sono stati creati dei percorsi museali al centro dei quali c'erano persone con disabilità, non solo come destinatari ma addirittura come partecipanti e conduttori di queste attività, progettate insieme per le scuole del territorio.
Anche in questo caso, l'arte diventa un mezzo attraverso il quale educare e fare un'esperienza positiva dell'altro da sé.

7.2 | Eventi collaterali

Parallelamente alle attività educative, nel programma di una mostra possono essere organizzati anche altri eventi, definiti appunto collaterali.
In base al tema centrale dell'esposizione e alle scelte fatte dai suoi organizzatori, si possono inserire diverse tipologie di appuntamenti, come conferenze, seminari oppure proiezioni. La loro comunicazione viene solitamente effettuata attraverso *flyer* dedicati, sezioni sul sito delle mostre, eventi su Facebook e soprattutto newsletter settimanali, che ricordano così volta per volta gli appuntamenti ai visitatori più fedeli. La promozione di questi appuntamenti è fondamentale, poiché sono occasioni preziose – anche in meri termini di visibilità – che però molto spesso vengono trascurati dal pubblico.

Tra gli eventi più diffusi, molto *à la page* oggi, ci sono sicuramente le visite guidate con il curatore, tendenzialmente a cadenza mensile ma non obbligatoriamente, che accompagna i visitatori lungo il percorso espositivo, spiegando alcune delle opere presenti e a volte le scelte curatoriali e i retroscena della realizzazione della mostra. Molto più rare ma sicuramente altrettanto suggestive, sono le visite guidate e gli incontri con gli artisti, che solitamente avvengono in occasione di esposizioni monografiche e sono un'occasione molto preziosa, poiché permettono di confrontarsi con persone che non si possono incontrare spesso.

Anche i cicli di conferenze fanno parte delle rassegne di eventi collaterali previsti per le mostre. Solitamente vengono tenute da diverse personalità, come critici o storici dell'arte, artisti, giornalisti, filosofi o storici, e di volta in volta vengono dedicate all'approfondimento di un tema, oppure di un artista o un periodo storico legato all'esposizione. Possono essere appuntamenti settimanali, mensili o senza una

cadenza regolare, in base alla loro quantità e alla disponibilità dei relatori e degli spazi. In genere questo tipo di eventi è ad ingresso libero e la loro durata può variare in base all'argomento.
Altri eventi possono essere le proiezioni, di film o docu-video inerenti la mostra, come ad esempio è stato fatto per la mostra *Rosanna Chiessi. Pari&Dispari* al MAMbo, in occasione della quale ogni giovedì è stato proiettato il filmato della sua ultima intervista.

8 | Rosanna Chiessi. Pari&Dispari: com'è nata la mostra

La mostra *Rosanna Chiessi. Pari&Dispari* costituisce il *case study* dal quale si sviluppa questo elaborato. Quest'ultimo infatti, nasce dopo aver svolto il tirocinio curricolare previsto dal piano di studi, come assistente curatore presso il MAMbo di Bologna, proprio in occasione della mostra dedicata a Rosanna Chiessi.
Da questa esperienza è nata l'esigenza di analizzare e metabolizzare quanto appreso e studiato nei sette mesi trascorsi lavorando a questa mostra, e questa tesi è la naturale conseguenza del percorso svolto. Dopo un'analisi teorica dei processi che portano alla realizzazione di un progetto espositivo, nei capitoli precedenti, è quindi doveroso ripercorrere il percorso che ha invece caratterizzato questa esposizione nello specifico.

L'idea nasce a maggio 2017, quando la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia e l'Archivio Storico Pari&Dispari propongono al MAMbo, e in particolare all'allora neodirettore artistico Lorenzo Balbi, di realizzare una mostra su Rosanna Chiessi, che

> […] negli ultimi anni della sua vita, ha raccolto migliaia di immagini, che vanno dai suoi esordi nel 1968, (anche se già nel 1962 aveva aperto a Reggio Emilia la sua prima galleria d'arte) fino alle ultime iniziative del 2015, dedicate in particolare a Shozo Shimamoto.
> L'esito di questo suo costante, scrupoloso lavoro di riordino della sua esperienza artistica, è contenuto in 54 appassionanti album fotografici, che la figlia Laura ha voluto donare al Comune di Reggio Emilia e oggi conservati presso la Biblioteca Panizzi, album che sono stati digitalizzati e consultabili sul sito web della biblioteca.[72]

L'idea iniziale era che l'esposizione fosse dedicata proprio a questi album:

> Gli album documentano i diversi aspetti dell'attività di Rosanna Chiessi, in particolare le aree artistiche che ha contribuito in maniera determinante a promuovere e far conoscere in Italia, dal movimento Fluxus, all'Azionismo Viennese, dalla performance al movimento Gutai, mantenendo sempre una naturale propensione ad aiutare e sostenere i giovani artisti: da Claudio Parmiggiani a Giuseppe Chiari, da Franco Vaccari a Franco Guerzoni e molti altri devono tanto al sostegno di Rosanna agli inizi del loro percorso artistico.
> E poi gli amici di sempre, a cui Rosanna dedica alcuni dei suoi album, che possiamo chiamare monografici: dall'amico e complice artistico Corrado Costa, a Emilio Villa, che considera il suo primo punto di riferimento, dal lungo sodalizio con Hermann Nitsch, di cui sono documentate le celebri e discusse performance a Bologna nel 1976 e 1977, a Giuseppe Desiato, braccio organizzativo delle molte prorompenti idee di Rosanna; gli album

[72] Giordano Gasparini, in Lorenzo Balbi (a cura di), *Rosanna Chiessi. Pari&Dispari*, Danilo Montanari Editore, Ravenna, 2018, p. 14

> ripropongono pure alcune particolari fasi della sua attività, come la residenza a Casa Malaparte a Capri.[73]

All'epoca della proposta Rosanna Chiessi era mancata da poco più di un anno, lasciando però moltissimo materiale (oltre agli album, anche tutte le opere parte della collezione dell'Archivio Pari&Dispari e gli oggetti legati agli artisti che hanno lavorato con lei) ma soprattutto avendo segnato profondamente il mondo dell'arte contemporanea locale, nazionale e internazionale. Si trattava perciò di un'ottima occasione per ricordare e celebrare un personaggio così importante.

Il materiale contenuto negli album è davvero moltissimo e le testimonianze qui racchiuse sono fondamentali per tanti dei più famosi protagonisti dell'arte degli ultimi 50 anni. Sono il simbolo di come arte e vita fossero per questi protagonisti la stessa cosa, di come le vicende private non potessero prescindere da quelle artistiche e viceversa. Vediamo allora fotografie dei festival di Cavriago che Rosanna Chiessi organizzava, affiancate da foto più quotidiane e "casalinghe" in cui artisti, scrittori e poeti cenano, scherzano e si divertono insieme, dando vita al prossimo progetto.
Tornando però alla mostra, come scrive il curatore nel suo testo per il catalogo[74], l'idea iniziale, trattandosi di un contesto museale, viene modificata e così si decide di partire dalle opere "protagoniste e testimoni della storia e delle storie di Rosanna Chiessi"[75], affiancando poi anche altri oggetti molto preziosi: lettere, edizioni d'autore, pagine da alcuni album e altri "cimeli".

> Ho subito pensato che questo eccezionale materiale meritasse più della semplice esposizione di una ristretta selezione di fotografie […] Questa poteva essere l'occasione per rimettere insieme alcune opere, molte delle quali mai mostrate in uno spazio pubblico, che testimoniassero l'incredibile percorso di Rosanna Chiessi e Pari&Dispari.
> Una volta messo a fuoco il contenuto si trattava di trovare il giusto contenitore. A questo proposito abbiamo immediatamente pensato alla Project Room del MAMbo come il luogo più adatto per ospitare questo evento espositivo […] una sala autonoma, significativamente collocata nel bel mezzo della collezione permanente, che ospita progetti temporanei dedicati all'esposizione di eccellenze artistiche particolarmente significative o rilevanti per la storia del territorio. [76]

8.1 | Project Room

Oggigiorno in un numero sempre maggiore di musei, gallerie e fondazioni dedite all'arte è presente uno spazio dedicato alla project room.

[73] *Ibidem*
[74] *Cfr. Ivi*, pp. 7-9
[75] *Ivi*, p. 8
[76] *Ivi*, p. 7

La letteratura di settore in merito è praticamente inesistente ma, nonostante ciò, la quasi totalità di queste istituzioni la intende allo stesso modo – comprendendone poi diverse sfumature.
La project room è uno spazio sperimentale. È uno spazio in cui dare risalto a giovani artisti, emergenti. È uno spazio in cui prendono vita, o vengono ricordati, progetti legati al territorio.
La critica e studiosa Stefania Zuliani ne traccia i contorni:

> La project room è […] uno spazio di confine che connette l'interno del museo, con le sue tradizioni e le sue solide retoriche, all'aperto della ricerca. Quasi una camera di compensazione, una zona di confluenza (di turbolenza) […] Con la consapevolezza di trovarsi, ancora una volta, in uno spazio impuro, da interrogare e da abitare ad arte.[77]

Tra le più famose, vanno ricordate sicuramente quelle di alcuni musei e fondazioni italiane, come quella del MADRE di Napoli, all'interno della quale viene dato spazio all'arte emergente nazionale e non, oltre a collaborazioni con l'Accademia di Belle Arti cittadina o a coinvolgimenti del pubblico, come accaduto per la mostra di Darren Bader (*@minded_out)*[78]. Ma anche la project room della Fondazione Museo Pino Pascali di Polignano a Mare, Bari, che dal 2013 ospita la rassegna "il Museo e il suo territorio" – titolo decisamente evocativo rispetto alla mission del luogo – con mostre, appunto, dedicate ad artisti locali, ampliate da workshop e incontri con il pubblico.
Un'altra istituzione attiva in questo senso, è la Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano, che ha avviato spazi del genere a due riprese. La prima volta nel 2010 e la seconda nel 2016. Citando il comunicato stampa dell'evento del 4 maggio 2010: "La Fondazione Arnaldo Pomodoro di Milano, in partnership con UniCreditGroup, propone una sua Project Room, uno spazio di circa 100 metri quadrati offerto a giovani artisti o a gruppi che si siano distinti nell'operatività culturale in Italia." La prima mostra con cui si è inaugurato lo spazio è stata *Addosso* di Sissi[79], curata da

[77] Stefania Zuliani, *op. cit.*, Bruno Mondadori, Milano, 2012, p. 109
[78] Dal comunicato stampa della mostra: "Al Madre l'artista trasforma il tradizionale dispositivo della mostra personale in uno strumento plurimo e molteplice di analisi dei modelli con cui le opere d'arte sono recepite e mediate nello spazio-tempo istituzionale. Le opere e gli interventi grafici di Bader sono inseriti nel percorso della collezione costituendo una vera e propria […] "mostra nella mostra" formata da una serie di esche disseminate in un allestimento a "camouflage […] L'intervento sfumato, intricato dell'artista, è concepito come un gioco sottile per il visitatore […] Inoltre, oltre alle opere dell'artista sparse per gli spazi del MADRE, erano presenti anche: interventi immateriali degli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, invitati dall'artista ad essere coautori dell'esposizione.
[79] L'artista è famosa per la grande attenzione che presta al corpo e agli abiti che indossa, spesso da lei creati e rimaneggiati, che sono un elemento imprescindibile della sua poetica. Per l'evento alla Fondazione Arnaldo Pomodoro di Milano, Sissi ha trasferito qui, dalla sua abitazione bolognese, centinaia di abiti, gonne, cappotti, orecchini e accessori vari, da lei realizzati. Citando il comunicato stampa: "dallo spazio caldo della sua casa bolognese a quello freddo della Fondazione, ogni elemento sarà accompagnato da una scheda. La classificazione riguarderà non solo l'anno della fattura e delle modifiche, ma anche, dove possibile, una sorta di diario sintetico delle occasioni e delle emozioni di cui è stato protagonista. In questo modo la vita personale dell'artista, che non a caso si fa chiamare

Angela Vettese e Milovan Farronato. Dal 2016 invece si ampliano le funzioni della project room che diventa, oltre che spazio per far conoscere i giovani artisti, anche un luogo in cui essi possono trovare sostegno nella loro ricerca e carriera.
Stessa funzione per lo spazio all'interno del Museion di Bolzano, che ha però una particolarità: quella di poter sconfinare dalle pareti ad esso assegnate e riversarsi nella città. Qui infatti dal 2004 è attivo un progetto molto particolare: il Cubo Garutti, anche chiamato Piccolo Museion. Esso deve il suo nome all'artista Alberto Garutti, suo ideatore, ingaggiato dall'Assessorato alla Cultura Italiana della Provincia Autonoma di Bolzano per realizzare un progetto d'arte sul territorio. L'idea è quella di creare qualcosa che faccia scendere l'opera dal piedistallo e la faccia andare verso lo spettatore. Ecco quindi che nasce questo piccolo spazio espositivo, piazzato nel bel mezzo del quartiere Don Bosco, assumendo il ruolo di project room nella misura in cui ospita progetti di artisti a volte emergenti, a volte legati al territorio, ma che in ogni caso dialogano con il luogo circostante, ne coinvolgono gli abitanti, trasformandoli in occasionali protagonisti. Ricordiamo l'operazione proposta da Hannes Egger, *Hotel Cubo* (2014), che ha trasformato lo spazio in un vero e proprio albergo in cui le persone (al massimo due per volta) potevano occuparlo veramente, consentendo così ai visitatori di dormire in un museo e allo stesso tempo dentro ad un'opera d'arte. Le modalità erano le stesse di una vera struttura: check-in e check-out, informazioni, servizio di cortesia (o meglio edizione d'artista) con mascherina, asciugamano, ciabatte e un'audioguida del quartiere.

Al MAMbo di Bologna la presenza di questo spazio è recente. Roberto Grandi, il presidente dell'Istituzione Bologna Musei, la definisce così:

> La Project Room è, nelle intenzioni dell'Istituzione Bologna Musei in accordo con il direttore artistico di MAMbo Lorenzo Balbi, uno spazio speciale dedicato a protagonisti e vicende speciali per la storia artistica del nostro territorio. Speciale nel senso etimologico della parola: non comune, fuori dell'ordinario. […] inoltre uno degli obiettivi della Project Room: mettere in relazione non a parole, ma in una progettualità concreta, istituzioni e operatori di città diverse della nostra Regione.[80]

Proprio condividendone queste caratteristiche, la mostra *Rosanna Chiessi. Pari&Dispari* si inscrive perfettamente nelle finalità della project room. Ed è qui che ha trovato il suo spazio naturale.

> Rosanna Chiessi è, a pieno titolo, ospite speciale in grado di abitare e fare rivivere per quattro mesi la sua straordinaria biografia a partire dagli anni '60. Entrare nella Project Room è come entrare con discrezione nella vita di chi è stata gallerista, editrice, collezionista, mecenate e, soprattutto, scopritrice di talenti e promotrice e animatrice di eventi di avanguardia che,

---

con uno pseudonimo, esplicita il suo carattere di performance e di continuo andirivieni dalla scena privata a quella pubblica."

[80] Roberto Grandi, *Rosanna Chiessi*, in Lorenzo Balbi (a cura di), *op. cit.*, Danilo Montanari Editore, Ravenna, 2018, p. 5

> oggi, ricordiamo come eventi epocali. I materiali qui raccolti, tra loro così diversi, sono stati pensati e associati per dare vita a dialoghi plurimi in grado di restituire a ciascuno di noi frammenti di quel puzzle di competenza, passione, ironia, apertura alla ricerca e sorprendente progettualità che ha caratterizzato Rosanna Chiessi. Il suo modo diretto e immediato di confrontarsi con l'arte contemporanea, costruendo relazioni personali importanti, forti e durature deve essere di stimolo per tutti noi.[81]

8.2 | La realizzazione della mostra

Il processo che ha portato alla realizzazione della mostra *Rosanna Chiessi. Pari&Dispari* rispecchia quanto descritto nelle pagine precedenti, anche se con le specificità del caso. Ogni mostra infatti è un *unicum* dato dalla combinazione di elementi differenti: lo staff che lavora alla sua progettazione, il tema attorno al quale gira, le opere presenti e il luogo in cui verrà realizzata.

In questo caso il primo passo è stato quello degli accordi tra i diversi partner coinvolti nel realizzare la mostra, ovvero l'Archivio Storico Pari&Dispari, rappresentato dalla figlia di Rosanna Chiessi, Laura Montanari, e la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia ed in particolare Laura Gasparini, la responsabile della fototeca, di cui fanno parte anche i 54 album di fotografie precedentemente citati, che oggi costituiscono il fondo Chiessi. In questi casi – ovvero quando una mostra nasce dalla collaborazione tra diversi enti, o addirittura viene coprodotta – vengono stilate delle vere e proprie convenzioni tra queste istituzioni.
L'altro importante passo è stato quello relativo allo spazio in cui realizzare la mostra, di cui si è già accennato precedentemente: la scelta è ricaduta sulla project room del MAMbo, quasi inevitabilmente. Questo spazio, infatti, è stato destinato alla valorizzazione di progetti artistici che siano in qualche modo legati al territorio e che coinvolgano enti della zona. Quale personaggio, allora, se non Rosanna Chiessi? Grazie a lei, infatti, artisti del calibro di Hermann Nitsch e Joe Jones – solo per citarne alcuni – hanno soggiornato e lavorato a Cavriago, dove aveva sede la casa editrice Pari&Dispari, e con lei hanno partecipato a numerose edizioni di Arte Fiera a Bologna, proponendo qui performance inedite.

Una volta stabiliti questi dettagli, si è entrati nel vivo del percorso di creazione della mostra.
Circa alla fine di ottobre 2017 si sono svolti gli incontri preliminari alla ricerca scientifica – ed è in questo momento che è iniziata la mia collaborazione con il MAMbo per *Rosanna Chiessi. Pari&Dispari*.
Il primo incontro è stato presso l'Archivio Storico Pari&Dispari – che ha sede nella suggestiva dimora in cui Rosanna ha trascorso i suoi ultimi anni, simbolo di come arte e vita possano fondersi insieme testimoniato dalla presenza di opere e oggetti d'arte in ogni centimetro di pavimento, parete o soffitto – a Reggio Emilia. Qui, insieme a

[81] *Ibidem*

Laura Montanari e Laura Gasparini si è proceduto a fare un po' il punto della situazione su quello che si poteva includere nell'esposizione: quali opere mettere in mostra, come suddividere l'attività di Pari&Dispari, se cronologicamente, per temi o per correnti artistiche, e altri dettagli. Oltre a ciò, è stato proprio in occasione di questo incontro che è emersa un'altra strada percorribile, parallela allo studio della collezione Pari&Dispari, ovvero il possibile coinvolgimento di un collezionista privato – molto vicino alla Chiessi e fondamentale per la sua vicenda artistica – che ne ha sempre sostenuto l'attività. Egli infatti, pittore e medico allo stesso tempo, ha acquistato da lei numerose opere degli artisti con cui lavorava, finanziando così nuovi progetti e sperimentazioni, ma anche accompagnandola in alcuni dei suoi viaggi. Senza il suo aiuto, economico e non, probabilmente le cose sarebbero andate diversamente e alcune iniziative non avrebbero visto la luce.

Da questo incontro, quindi, si sono diramate le tre direzioni che avrebbero poi costituito la ricerca scientifica alla base del progetto espositivo: la collezione dell'Archivio Storico Pari&Dispari, la collezione privata del sostenitore e amico di Rosanna Chiessi e, infine, il fondo Chiessi presso la Biblioteca Panizzi, formato dai 54 albumi fotografici di cui si è precedentemente parlato.

La fase più scorrevole delle tre, probabilmente, è stata quella riguardante lo studio dell'inventario dell'Archivio Pari&Dispari, poiché questo era già stato compilato in modo dettagliato e si trattava soltanto di capire quali lavori scegliere per la mostra.
Parallelamente allo studio delle opere d'arte, c'è stato anche quello degli oggetti e delle edizioni presenti in casa Chiessi. Su questi il curatore non ha avuto dubbi: all'interno della mostra non poteva assolutamente mancare il grande tavolo rotondo risalente ai tempi di Cavriago, sul quale sono stati realizzati progetti, e si sono svolte importanti performance, tra cui quella di Charlotte Moorman. Esso è diventato così il centro (spaziale e non solo) intorno al quale si è costruita la mostra. Gli sono stati affiancati anche altri oggetti-cimeli, come le scarpe di Shozo Shimamoto sporche di pittura dopo uno dei suoi *bottle crash*, la chiave in ferro logo di Pari&Dispari, una lettera di George Maciunas e il *Mappamondo per Rosanna* di Valerio Miroglio.

La seconda parte della ricerca mi ha visto coinvolta nello studio dei 54 album conservati presso la fototeca della Biblioteca Panizzi. Nonostante essi non siano stati il centro dell'esposizione, come inizialmente preventivato, sono comunque stati un elemento fondamentale per la ricerca. Essi infatti contengono oltre 50 anni di materiale, accuratamente archiviato e commentato da Rosanna Chiessi: foto di performance, eventi, festival e mostre si intervallano agli scatti di vita quotidiana condivisa con gli artisti, cene, pranzi e viaggi insieme con quelli che sarebbero poi diventati gli amici di una vita.
La consultazione di questo materiale, quindi, è stata molto preziosa per individuare gli artisti più ricorrenti e presenti nella carriera di Rosanna Chiessi, ma anche gli eventi più importanti o le opere d'arte più significative nella storia di Pari&Dispari; tutti elementi necessari per strutturare il percorso espositivo.

Toccare con mano queste pagine di storia e di vita è stata un'esperienza molto emozionante, è stato come conoscere da sempre qualcuno che in realtà non si ha mai avuto la fortuna di incontrare. Per questo motivo è stata una scelta certamente vincente quella di consultare gli album dal vivo, nonostante fossero disponibili online, grazie al lavoro di digitalizzazione svolto dalla biblioteca. Sarebbe stata un'esperienza molto più fredda e distaccata, che non avrebbe avuto la stessa efficacia. Il lavoro è stato abbastanza lungo e faticoso – basti pensare che ogni album contiene circa un centinaio di pagine con più fotografie per ognuna – ma, appunto, ha permesso di approfondire notevolmente le vicende lavorative e artistiche di Rosanna Chiessi, sulla quale non c'è molto materiale bibliografico, oltre ad un paio di pubblicazioni che non sono però esaustive.

L'ultima fase della ricerca, che ho condotto in prima persona, è stata quella con il collezionista privato coinvolto grazie a Laura Montanari.
La sua collezione comprende sicuramente i pezzi più importanti legati alla storia di Pari&Dispari, che si possono ritenere notevoli non solo in relazione a Rosanna Chiessi, ma anche per le vicende artistiche dagli anni '60-70 del '900 in poi. Egli infatti possiede opere come *TV* e *Cello* di Nam June Paik, le polaroid originali che Dieter Roth inviò a Rosanna nel 1978 e che lei utilizzò per l'edizione delle *merde*, ma anche opere di Hermann Nitsch, Al Hansen e Urs Lüthi, solo per citarne alcuni.
Si è trattato di un percorso molto lungo e alquanto complesso – soprattutto rispetto allo studio dell'Archivio Pari&Dispari – poiché qui non c'era a disposizione un inventario attraverso il quale approfondire le opere disponibili. In primo luogo, quindi, si è trattato proprio di realizzare un inventario partendo da zero. In accordo con il collezionista, abbiamo predisposto uno spazio a casa sua nel quale fotografare tutte le opere: più di 200 lavori, dei quali alcuni multipli, composti anche da 40 parti. Ovviamente non si trattava delle foto ad alta risoluzione di cui si è parlato in merito alle riproduzioni fotografiche per il catalogo o la cartella stampa nei capitoli precedenti, bensì di foto documentative per realizzare l'inventario, appunto, che tra le varie informazioni deve contenere anche un'immagine dell'opera. In diverse giornate, quindi, ho fotografato tutti i pezzi della collezione e per ognuno di essi ho registrato le informazioni necessarie per rendere l'inventario realmente tale (autore, titolo, data, dimensioni, tecnica, materiale, ecc.), quando disponibili. Successivamente tutte i dati sono stati assemblati in un file excel, per poter studiare tutta la collezione.
Oltre alla meraviglia di poter vedere da vicino opere di questo calibro, la parte per me più interessante è stata lo scambio "umano" con qualcuno che ha conosciuto Rosanna Chiessi, le è stato amico, ha condiviso con lei molti avvenimenti e ne può quindi restituire un'immagine molto più vicina e reale di quanto non possano fare migliaia di pagine scritte.

Una volta terminate queste tre fasi di studio, si è proceduto con una preselezione delle opere, anche se in realtà dalla comparazione dei due inventari e dei dati raccolti attraverso gli album, è risultata una sorta di scrematura naturale degli artisti maggiormente presenti e quindi più importanti nella carriera della Chiessi, e

conseguentemente delle opere, alcune delle quali sono state scelte anche in relazione alla loro presenza nelle foto degli album, perché particolarmente significative durante una fiera, un festival o una mostra – oltre che, ovviamente, per la loro importanza storico-artistica. Quindi, dal risultato di questa prima fase di scrematura, è poi derivata la prima selezione del curatore, al quale però sono state apportate delle modifiche prima della stesura definitiva. Questo perché alcune opere non potevano essere esposte per motivi di conservazione o per la difficoltà di montaggio.
Come già detto nel capitolo di riferimento, durante la scelta delle opere bisogna sempre considerare un "paracadute", poiché non sempre tutti i lavori sono realmente disponibili, per vari motivi: perché danneggiati, perché troppo grandi o troppo piccoli o addirittura perché potrebbero apparire diversi da come ce li aspettavamo.

Dopo la selezione delle opere, si passa solitamente alla progettazione dell'allestimento.
Infatti, dopo la stesura della checklist definitiva, il curatore si è occupato di realizzare un primo progetto d'allestimento, sulla base della combinazione tra planimetria e opere da esporre.
Le modalità per realizzare i bozzetti sono diverse e in questo caso si è optato per dei rendering digitali, in cui i lavori sono stati disposti già con una simulazione del display espositivo che avrebbero poi avuto, come basi o teche per alcune sculture, e cornici particolari per altri oggetti. Come vedremo più avanti, in fase di allestimento alcune scelte sono state modificate, così come alcuni accostamenti.
Contestualmente a questo processo, l'ufficio mostre che si è occupato del coordinamento, ha portato a termine tutte le procedure relative ai prestiti, le assicurazioni e i trasporti. Hanno quindi redatto le schede di prestito per i tre prestatori (Archivio Storico Pari&Dispari, Biblioteca Panizzi e il collezionista privato) con allegato l'elenco delle opere richieste in prestito per ognuno di loro. Per ciascuna opera sono state date indicazioni riguardanti le modalità di imballaggio e trasporto, oltre che per il loro montaggio e allestimento. Sempre in questa fase poi, sono stati assegnati i valori assicurativi di ognuno dei lavori prestati. Ogni istituzione ha dei canoni standard da seguire, con dei modelli sulla cui base impostare le procedure.

Se nelle fasi di progettazione dell'allestimento e dei prestiti sono stata meno coinvolta, lo stesso non si può dire per ciò che è seguito, ovvero la realizzazione del catalogo, che mi ha vista impegnata in prima persona.
In occasione di questa esposizione non si è optato per un catalogo tradizionale, bensì per una pubblicazione più simile ad una monografia. La decisione, presa dai tre partner coinvolti e dalla casa editrice Danilo Montanari Editore, è dovuta alla volontà di realizzare, a due anni dalla scomparsa, un libro il più completo possibile sulla vicenda di Rosanna Chiessi.
Una volta definita la forma che il catalogo avrebbe poi assunto, il primo punto è stato stabilire quali sarebbero stati i contenuti del libro, che sono poi risultati essere:

- I testi istituzionali di Roberto Grandi, il presidente dell'Istituzione Bologna Musei; Lorenzo Balbi, curatore della mostra nonché direttore artistico del MAMbo; Giordano Gasparini, direttore della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia; Fabiola Naldi, critica e curatrice, amica di Rosanna e membro del CdA dell'Istituzione Bologna Musei;

- Testi scritti da artisti e intellettuali come omaggio alla Chiessi, in occasione di un evento tenutosi a Palazzo Magnani (RE) nel 2011;

- Le foto delle opere esposte in mostra, oltre ad alcune tratte dagli album;

- Un testo inedito di Ermanno Cavazzoni sulle case della protagonista;

- Due interviste inedite, a Ivanna Rossi e Franco Vaccari, sul loro rapporto lavorativo ma anche d'amicizia con lei;

- Gli apparati, ovvero: biografia, elenco degli artisti con cui ha lavorato e quello degli eventi organizzati dal 1962 al 2015.

Successivamente alla selezione dei testi, realizzata in collaborazione con l'Archivio Pari&Dispari e la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, ho seguito le due interviste inedite: la prima con Ivanna Rossi e la seconda con Franco Vaccari; due piacevoli chiacchierate con persone che sono state non soltanto collaboratori di Rosanna, ma anche suoi amici, menti affini con le quali ha sviluppato idee e progetti.
Dopo le due interviste è iniziato per me il lavoro vero e proprio per il catalogo, occupandomi di trascrivere ed editare questi due colloqui e realizzare gli apparati finali che accompagnano i testi. Si tratta dell'elenco di tutti gli artisti che hanno lavorato con Rosanna Chiessi, o hanno partecipato a suoi festival ed eventi; e dell'elenco di tutti gli eventi che lei ha organizzato nei suoi 50 anni e più di carriera – e sono davvero moltissimi. Una volta assemblato tutto questo materiale, mi sono occupata dell'editing dei testi, della loro corretta trascrizione e della "limatura" finale.
Un lavoro molto complesso, che ha richiesto moltissima attenzione e cura, al pari della ricerca iniziale per la mostra, ma dal quale ho imparato davvero tanto, in ambito editoriale e non solo.

Il visto di stampa è stato dato a circa un mese dall'inaugurazione della mostra, segnando involontariamente l'inizio del momento più concitato di tutto il processo.
Dopo il catalogo è stato il momento dell'ufficio stampa, che si è occupato di redigere il comunicato, da inserire nella cartella stampa per la conferenza di presentazione con i giornalisti. Al suo interno, oltre al testo di presentazione dell'esposizione, anche la scheda tecnica con tutte le informazioni pratiche (date, giorni e orari di apertura, costo del biglietto), l'elenco delle opere presenti in mostra e la biografia di Rosanna Chiessi. Lo staff ha inoltre preparato la sezione dedicata sul sito e i post programmati per le uscite sui social network. Trattandosi però di un'esposizione in collaborazione

con altri enti, il testo di presentazione è passato anche al vaglio dell'Archivio Storico Pari&Dispari e della Biblioteca Panizzi che ne hanno dato l'approvazione definitiva.

Infine l'ultimo passaggio è stato il trasferimento delle opere presso il MAMbo, seguito poi dall'allestimento. Della movimentazione delle opere si è occupata una ditta specializzata in opere d'arte, che ha ritirato le opere presso i luoghi stabiliti con i singoli prestatori. Prima del ritiro e del trasferimento si sono occupati anche dell'imballaggio delle singole opere, con le modalità più adatte per ognuna (pluribol, cartone, casse)[82].

Un paio di giorni dopo la consegna delle opere, si è passati all'allestimento vero e proprio: dal mio punto di vista questo ha rappresentato sicuramente il momento più stimolante e formativo, quello in cui mi sono messa maggiormente in gioco e durante il quale ho potuto apprendere di più.
Una volta disimballate, le opere sono state disposte secondo quello che doveva essere il progetto d'allestimento iniziale, ma ci si è resi conto che non tutti gli abbinamenti erano funzionali e che alcuni lavori erano stati sostituiti da altri e addirittura che altri ancora, seppur presenti, non potevano essere esposti per motivi conservativi, costringendoci a rivedere tutto l'allestimento. Nonostante questo possa sembrare un grave problema, è più frequente di quanto si pensi: è molto difficile infatti realizzare un progetto su carta, di qualcosa che poi dovrà "prendere vita" nello spazio reale. Il passaggio dalla bidimensionalità alla tridimensionalità è forse il momento più delicato di tutto l'allestimento: quello che sembra funzionare perfettamente nei progetti potrebbe poi rivelarsi incompatibile nello spazio espositivo. Magari non si era tenuto conto di una cornice troppo "importante" che stona con l'opera affianco, oppure la resa cromatica sulle riproduzioni non era fedele con la realtà dei fatti. Insomma, le motivazioni per cui qualcosa potrebbe non funzionare più sono molte e questo si è verificato anche per la mostra *Rosanna Chiessi. Pari&Dispari*.
Ultimato l'allestimento delle opere, si è passati al montaggio delle didascalie e alla rifinitura degli ultimi dettagli, prima della presentazione alla stampa, tenutasi il giorno prima dell'apertura.

La mostra, inaugurata il 24 maggio 2018 è stata accompagnata dalla proiezione dell'ultima intervista a Rosanna Chiessi, riproposta poi ogni giovedì sera nella sala conferenze del museo, fino alla chiusura dell'esposizione il 16 settembre.

[82] Lo stesso è stato fatto dopo il disallestimento, durante il quale hanno disallestito tutta la mostra, hanno imballato le singole opere con le stesse modalità precedentemente indicate e infine le hanno riconsegnate ai prestatori.

Fig. 28 – Rendering del progetto di allestimento della mostra *Rosanna Chiessi. Pari&Dispari* realizzati dal curatore Lorenzo Balbi | Courtesy MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna

Fig. 29 – Rendering del progetto di allestimento della mostra *Rosanna Chiessi. Pari&Dispari* realizzati dal curatore Lorenzo Balbi | Courtesy MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna

Fig. 30 – Rendering del progetto di allestimento della mostra *Rosanna Chiessi. Pari&Dispari* realizzati dal curatore Lorenzo Balbi | Courtesy MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna

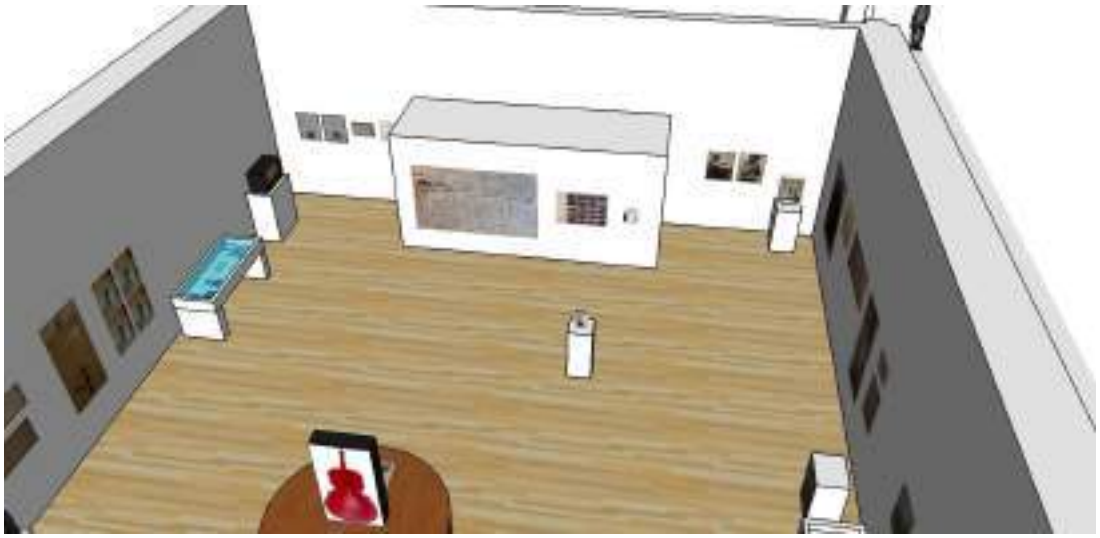


Fig. 31 – Rendering del progetto di allestimento della mostra *Rosanna Chiessi. Pari&Dispari* realizzati dal curatore Lorenzo Balbi | Courtesy MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna

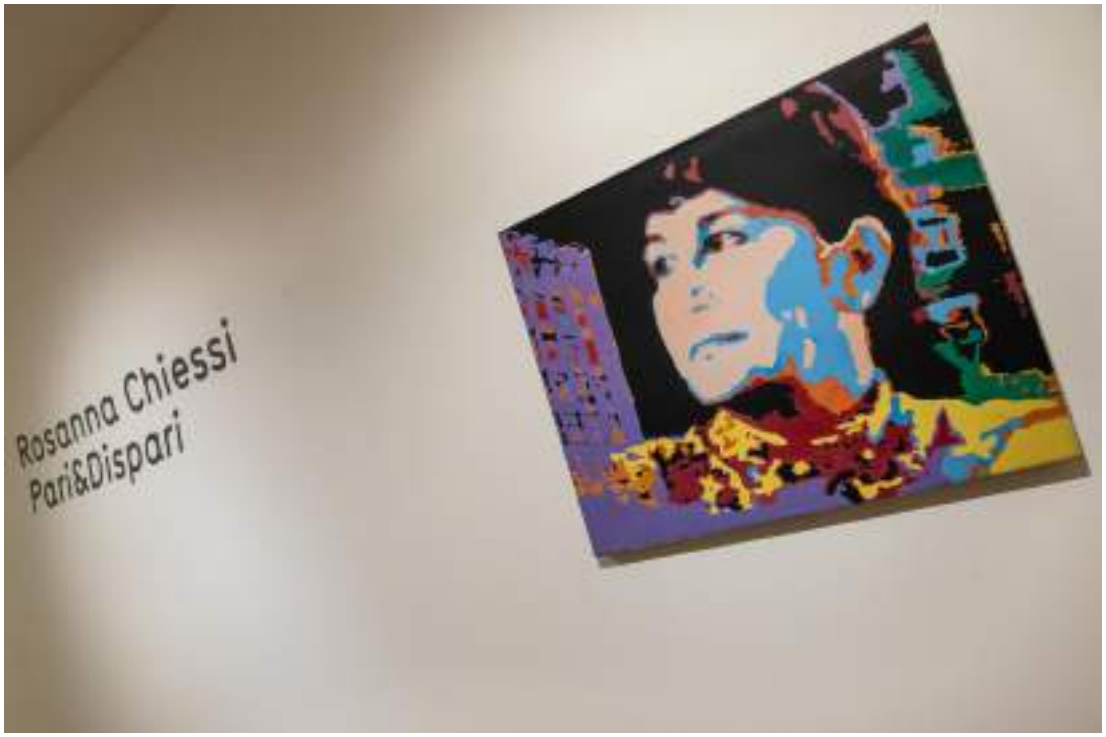


Fig. 32 – Rosanna Chiessi. Pari&Dispari (installation view) | Courtesy MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna | credit Foto Giorgio Bianchi | Comune di Bologna

Fig. 33 – Rosanna Chiessi. Pari&Dispari (installation view) | Courtesy MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna | credit Foto Giorgio Bianchi | Comune di Bologna

Fig. 34 – Rosanna Chiessi. Pari&Dispari (installation view) | Courtesy MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna | credit Foto Giorgio Bianchi | Comune di Bologna

Fig. 35 – Rosanna Chiessi. Pari&Dispari (installation view) | Courtesy MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna | credit Foto Giorgio Bianchi | Comune di Bologna

Fig. 36 – Rosanna Chiessi. Pari&Dispari (installation view) | Courtesy MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna | credit Foto Giorgio Bianchi | Comune di Bologna

Fig. 37 – Rosanna Chiessi. Pari&Dispari (installation view) | Courtesy MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna | credit Foto Giorgio Bianchi | Comune di Bologna

Fig. 38 – Rosanna Chiessi. Pari&Dispari (installation view) | Courtesy MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna | credit Foto Giorgio Bianchi | Comune di Bologna

Fig. 39 – Rosanna Chiessi. Pari&Dispari (installation view) | Courtesy MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna | credit Foto Giorgio Bianchi | Comune di Bologna

Fig. 40 – Rosanna Chiessi. Pari&Dispari (installation view) | Courtesy MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna | credit Foto Giorgio Bianchi | Comune di Bologna

Fig. 41 – Rosanna Chiessi. Pari&Dispari (installation view) | Courtesy MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna | credit Foto Giorgio Bianchi | Comune di Bologna

9 | Chi era Rosanna Chiessi

> Richiudere la complessità dell'Archivio Pari&Dispari in una sola definizione storico artistica è difficile, sebbene l'ispirazione che ne ha segnato la nascita e lo sviluppo risulti fortemente coerente.
> Ancor più difficile tentare di definire […] Rosanna Chiessi: una promotrice di eventi? Un editore? Una mercante d'arte? Una mecenate?[83]

Pari&Dispari

> […] ha sempre rappresentato una nuova maniera di fare arte, ha voluto indicare una strada nuova, diversa di produrre arte, una strada possibile […] fuori dagli schemi convenzionali e da regole fisse, ha proposto tendenze artistiche di un'avanguardia oltranzista ancora sconosciuta in Italia, affrontandone con coraggio le conseguenze, l'indifferenza e l'allontanarsi delle istituzioni, la perplessità e il rifiuto scandalizzato da parte di un certo tipo di pubblico.[84]

Altrettanto fuori da schemi convenzionali e regole fisse è Rosanna Chiessi, figura estremamente poliedrica e complessa, al punto tale che, in lei, arte e vita si mescolano insieme. Allo stesso modo, non esiste un confine tra pubblico e privato, rendendo impossibile scindere i due aspetti per affrontarli separatamente.
A Reggio Emilia prima, e a Cavriago poi, le sue case – ed in particolare le cucine – sono sempre state il fulcro della sua attività. Le numerose cene da lei organizzate hanno visto nascere idee, progetti, mostre, performance, festival che avrebbero poi segnato la carriera di molti di questi artisti. Artisti, italiani e non, che all'epoca – parliamo dell'inizio degli anni '70 – erano ancora sconosciuti ai più; oggi invece sono protagonisti di tutti i manuali di storia dell'arte: da Franco Vaccari a Giuseppe Chiari, da Hermann Nitsch a Dieter Roth, passando per Nam June Paik e Charlotte Moorman. Capitava poi addirittura che gli artisti con cui lavorava si fermassero da lei per giorni, settimane e, in alcuni casi, che si trasferissero per mesi, trasformando rapporti lavorativi in grandi e profonde amicizie, che sarebbero durate tutta la vita.

Ma proprio da questa ecletticità deriva la difficoltà di definirla con una sola parola: editrice? gallerista? promotrice ed organizzatrice di eventi? mecenate o mercante d'arte? oppure soltanto filantropa?
Queste etichette sono tutte corrette e incomplete allo stesso tempo, ma insieme concorrono a tracciare i contorni di una delle personalità più importanti nel mondo dell'arte degli ultimi 40 anni, in Emilia Romagna, in Italia e non solo. Le sue vicende,

[83] Alessandro Gazzotti, *Pari&Dispari: editore?*, in *Archivio storico Pari&Dispari. Edizioni e opere*, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, 2016, p. 6
[84] Corrado Costa e Fiorenza Sarzi Amadé, *Oltre lo Spettacolo*, in Rosanna Chiessi, *Oltre lo Spettacolo*, Adriano Parise Editore Stampatore, Colognola ai Colli (VR), 1995, p. 11

infatti, si dipanano tra Reggio Emilia, Cavriago, Roma, Capri, Berlino, il Giappone e le fiere internazionali come quella di Düsseldorf e Basilea.

La centralità delle abitazioni della Chiessi, però, è un dato certo. Ce lo ricorda anche lo scrittore emiliano Ermanno Cavazzoni, nel testo scritto appositamente per il catalogo della mostra al MAMbo *Rosanna Chiessi. Pari&Dispari*:

> La grande casa sempre piena di gente, anche americani, giapponesi, modenesi, tedeschi, anche amici di amici, con le relative morose o morosi, e le amiche delle amiche delle morose. Un misto di gente. Non si può dire ci fosse solo il settore umano addetto all'arte, c'erano parrucchieri e parrucchiere, postini, disoccupati, emigrati dal sud, perfino un tale (devo confessarlo) invitato da me, che si era insediato in quella casa e sembrava non se ne volesse più andare, perché si trovava bene, troppo bene, neppure era artista, era uno scioperato, per il quale chiedo ancora scusa a Rosanna …; c'erano ogni tanto assessori e personalità […] la caratteristica della Rosanna era di non precludere la sua casa a nessuno, e se veniva l'idraulico ad aggiustare un sifone, anche l'idraulico veniva invitato e diventava un amico di casa, altrettanto la donna di aiuto domestico, altrettanto il postino che portava la posta, che alla sera si mescolava agli artisti di Fluxus, giocava con loro a ping pong, […] e si era tutti più o meno equivalenti e parificati dalla ospitale generosità della casa.[85]

9.1 | "L'idea", i partigiani e le brigate nere.[86] L'infanzia

Rosanna nasce l'11 maggio 1934 a Latina, nel periodo della bonifica delle paludi del pontino, da genitori reggiani: Alberta e Mafaldo Chiessi (*fig. 32*).
Dopo due anni la famiglia torna nella città natale, ma solo temporaneamente, perché nel 1938 i genitori sono costretti a spostarsi nuovamente – mentre la bambina resta a Reggio con i nonni (*fig.* 33) e gli zii paterni – a causa dell'"idea" di Mafaldo (*fig. 34*), come la chiamavano i suoi parenti. Il padre, infatti, era comunista, e per questo veniva perseguitato dai fascisti; lui e la moglie erano tra i primi ad essersi sposati con rito civile e Rosanna venne battezzata di nascosto dalla madre, che invece era credente.
I due si trasferiscono in Brianza, a Valmara, frazione di Olgiate Calco, dove nel '41 li raggiunge anche la figlia. Il padre fa l'operaio a Monza.
Dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943, nasce la secondogenita Aurora, mentre Mafaldo inizia ad organizzare degli scioperi nelle fabbriche e per questo viene arrestato e torturato. In quegli anni la piccola Rosanna si procura cibo per la famiglia

[85] Ermanno Cavazzoni, *Le abitazioni*, in Lorenzo Balbi (a cura di), *Rosanna Chiessi. Pari&Dispari*, Danilo Montanari Editore, Ravenna, 2018, p. 114

[86] I titoli dei paragrafi sono liberamente ispirati all'autobiografia di Rosanna Chiessi (vedi nota successiva per il riferimento bibliografico). Il paragrafo sul Gutai, invece, deve il suo titolo al testo di Ivanna Rossi sul viaggio in Giappone. Ivanna Rossi, *Sakura. Con Rosanna nel giardino dei ciliegi*, ilmiolibro, s.l., 2017

dai contadini in montagna, perché i compaesani li ignorano a causa dell'etichetta di rossi con la quale vengono additati. Il padre invece, una volta rilasciato, si unisce alla Resistenza e lei stessa aiuta spesso i partigiani, accompagnandoli nei vari distaccamenti, oppure trasportando buste, messaggi e altro con la sua bicicletta. La Brigata Nera perquisisce due volte la loro abitazione per arrestare Mafaldo. Fortunatamente fila tutto liscio entrambe le volte, anche se la seconda, nell'autunno del '44, riesce a scampare soltanto per miracolo: in quel momento si trovava in fabbrica al lavoro, e Rosanna, appena usciti i fascisti da casa sua, corre a perdifiato per avvisare il padre, che con la complicità del datore di lavoro scappa sui monti un attimo prima che arrivassero due camionette a circondare la fabbrica. Nel frattempo nasce il terzo figlio dei Chiessi: Spartaco.

Con l'arrivo della Liberazione e la fine della guerra, inizia una nuova epoca per la famiglia di Rosanna. Inizialmente si trasferiscono in una grande villa assegnata loro dal Comitato di Liberazione, ma poco tempo dopo tornano nuovamente a Reggio Emilia, dove si stabiliscono definitivamente, al Villaggio Foscato. Qui la Chiessi, a 15 anni, è obbligata a lasciare la scuola per aiutare economicamente i genitori: diventa operaia presso il calzificio Blok. Dopo due anni e mezzo però – grazie ad un corso di dattilografia e stenografia – diventa impiegata in un ufficio pubblico.

9.2 | Diventare donna. Le sfilate di moda e il matrimonio

A 17 anni la madre le regala un abito rosso aderente e delle scarpe col tacco, che Rosanna indossa per andare ad una festa con amici. Grazie alla sua bellezza e a questa nuova *mise* da donna adulta, durante un ballo le viene chiesto di fare da modella per delle sfilate di moda (*fig. 35*). Il padre accetta, purché ci siano le zie. Durante una festa viene anche eletta "Miss Emilia". Successivamente le proposero di fare un film a Roma, ma rendendosi conto di non sentire come suo quel mondo, decide di tornare a casa a Reggio Emilia.
Qui, a 18 anni, si fidanza con Otello Montanari, dirigente del PCI cittadino e l'anno successivo i due si sposano: Rosanna aspetta la figlia Laura.
Nel 1958 il marito viene eletto in Parlamento e così la Chiessi lo accompagna spesso a Roma. Qui, aspettando che Otello finisca dibattiti e riunioni, avviene l'incontro con l'arte: per passare il tempo visita i musei della capitale e, appassionandosi, inizia a leggere e studiare la storia dell'arte.
Tre anni più tardi le viene diagnosticato un tumore al collo dell'utero, per il quale si fa operare a Firenze. Il trauma del non poter più avere figli segnerà per lungo tempo la Chiessi, come ricorda lei stessa nella sua autobiografia.[87]

[87] Rosanna Chiessi, *In bicicletta sul mare*, Adriano Parise Editore Stampatore, Colognola ai Colli (VR), 1995, p. 41

9. 3 | L'ingresso nel mondo dell'arte. La galleria Il Portico

Dopo questa forte esperienza la Chiessi inizia a pensare ai suoi desideri: un'amica le propone, tra 1961 e 1962, di aprire una galleria d'arte a Reggio Emilia, dove si terranno, tra le altre, mostre di Renato Guttuso e Carlo Levi.
Le reazioni a questa decisione, però, non sono quelle sperate:

> Accettai con entusiasmo e cominciò così la grande avventura nel mondo dell'arte. Il lavoro mi piaceva e mi ci dedicavo moltissimo: iniziammo con delle belle mostre. Mio marito non era d'accordo con il mio lavoro perché mi teneva lontano dalla famiglia e dalla sua attività che era la cosa più importante, come era stata l'"idea" per mio padre.[88]

Così, a malincuore, nel 1964 la galleria viene ceduta a degli amici artisti: Gianni Ruspaggiari e Nino Squarza.
Rosanna però non demorde, nonostante le norme della buona società degli anni '60, poiché la volontà di essere indipendente, avere un lavoro proprio e viaggiare, era comunque più forte. Nel 1968 il marito le concede la separazione consensuale.

9.3.1 | Liberazione interiore e grande felicità. L'incontro con Beuys

La separazione ovviamente non viene accettata dalla società, tanto più che si trattava della moglie di un onorevole, ora abbandonato. Così venne allontanata e abbandonata da tutti, fuorché la famiglia e gli amici stretti.

Ma il '68 per la Chiessi è l'anno della rivoluzione personale. Ora può finalmente dedicarsi a ciò che vuole. Inizia così a lavorare in una galleria di arte contemporanea a Parma, che si trasferisce successivamente a Salsomaggiore.
Ad un certo punto effettua la sua prima vendita: si trattava di un disegno di Lucio Fontana, *Buchi su carta assorbente*, per 150mila Lire, una cifra allora consistente. Successivamente inizia a collaborare con un gruppo di artisti, poi fonda la rivista *Amodulo*, e dopo un anno di lavoro nella galleria si licenzia.
Ad aprile '69 fa un viaggio in Germania con un amico, dove visita i musei di Monaco, Düsseldorf, Francoforte, Colonia e Brema.
La folgorazione avviene a Düsseldorf, dove visita una mostra antologica di Joseph Beuys (*fig. 36*), che ricorda così:

> Vidi la prima mostra antologica di Beuys di una bellezza straordinaria, al museo di Düsseldorf. Rimasi tre giorni e per tre giorni visitai la mostra che per me fu una vera rivelazione. […] non finivo più di stupirmi. Mi dedicò il catalogo.

[88] *Ivi*, p. 41

> Beuys rivoluzionò i miei canoni e le idee che avevo sull'arte contemporanea: niente era accademico, tutto sprigionava un senso totale di libertà di espressione, senza retorica, con una creatività sconfinata.[89]

Dopo questo incontro decisivo, compra delle edizioni dell'artista tedesco, convinta di venderle una volta tornata in Italia. Peccato solo che qui nessuno lo conoscesse.
Nonostante la delusione, al suo rientro la sua visione dell'arte cambia per sempre. La Chiessi, infatti, ha sempre raccontato questo momento come fondamentale per la sua carriera e per tutto quello che avrebbe fatto in futuro.

9.4 | Un nuovo slancio. Le edizioni Pari&Dispari

Dopo una felice parentesi romana, durante la quale conosce vari personaggi per lei molto importanti, tra i quali Emilio Villa e Rafael Alberti, Rosanna Chiessi decide di tornare a Reggio Emilia.
Nel '71 decide di diventare editrice d'arte e fonda così Pari&Dispari – dicitura inventata dall'amico e poeta Corrado Costa – nome che per sempre sarebbe stato legato a quello di Rosanna Chiessi.

La prima edizione è quella delle carte da gioco piacentine. Si tratta di un mazzo di carte realizzato con la collaborazione di 44 artisti, tra cui Giuseppe Desiato (asso di spade), Claudio Parmiggiani (due di spade), Emilio Vedova (cinque di bastoni), Mario Merz (sei di denari), Vincenzo Agnetti (sette di denari), Franco Vaccari (fante di denari), Pierre Restany (re di spade), Gianfranco Baruchello (cavallo di spade) e Concetto Pozzati (cavallo di bastoni), poste in un apposito espositore in panno verde, ovviamente a tiratura limitata.
Questo lavoro ha così tanto successo da essere presentato alla Biennale di Venezia del 1972 – la stessa di *Esposizione in tempo reale n°4* di Franco Vaccari – e da finire sulla copertina di Domus, dove ne parla lo stesso Pierre Restany. La Chiessi lo considera un simbolo della sua attività, perché le dà molto slancio e le permette di essere conosciuta.

9.5 | Nuovi incantesimi ed emozioni. Le fiere internazionali e il primo incontro con Fluxus

Casa Chiessi diventa un punto di incontro per artisti e poeti, dove si trascorrono serate a discutere e fare progetti tra una cena e l'altra, il tutto intervallato con partite di ping-pong.

[89] *Ivi*, 44, 48

Oltre alla produzione di edizioni d'arte con alcuni degli artisti sopracitati e altri come Franco Guerzoni, Pari&Dispari comincia a partecipare alle fiere internazionali come Düsseldorf e Basilea (*fig. 37*).

Proprio durante queste Kunstmesse avviene l'incontro tra Rosanna e il Fluxus. Il primo artista che conosce è Joe Jones, al quale seguono tutti gli altri (*fig. 38*). È con lui, ospite a Reggio Emilia per diverso tempo, che prepara la fiera di Düsseldorf del 1974, durante la quale espongono una quindicina dei suoi particolari strumenti musicali. Il legame tra i due diventa molto profondo e duraturo, come testimonia il telegramma che Jones manda alla Chiessi chiedendo denaro, *"Help need money disperato via telegramma love Joe"*, oggi contenuto in uno degli album del fondo Chiessi presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, del quale parleremo più avanti (*fig. 39*).

Takako Saito è un'altra degli artisti Fluxus (e non solo) che subisce il fascino di Rosanna e si ferma a Reggio Emilia per diverso tempo, girando per la città alla ricerca di foglie di platano da usare per i suoi concerti (*fig. 40*).

Studiando il programma delle fiere degli anni successivi si può notare come la Chiessi avesse già raggiunto una certa importanza e lavorasse già con personaggi di notevole calibro nel mondo dell'arte contemporanea. Non solo artisti Fluxus, ma anche Azionisti Viennesi.
Nel 1975, durante Art Basel, organizza performance di Nam June Paik, Charlotte Moorman, Joe Jones, Giuseppe Desiato, Hermann Nitsch, Geoff Hendricks, Takako Saito e Dominik Steiger. L'anno seguente, ad Arte Fiera, oltre ai nomi appena citati, si aggiungono anche Franco Vaccari, Heinz Cibulka e Urs Lüthi.

9.6 | Cosa succede in via Tornara? La casa di Cavriago

Nel 1977 il trasferimento a Cavriago – più precisamente in via Tornara - coincide con una riflessione sull'attività svolta fino a quel momento (*fig. 41*). Comincia infatti con una grande mostra nella stalla adiacente alla casa, con le opere realizzate in quel periodo. Le vendite non consentono alla Chiessi una sicurezza economica, ma con la sua inventiva inizia a fare la sarta, la distillatrice di liquore alla rosa e fragola e la cuoca per cene a pagamento.

Intanto nel piccolo paese si sparge la voce e la gente, incuriosita, va a vedere cosa succede in quella strana stalla riadibita a sala espositiva. Iniziano così a tenersi degli incontri più o meno regolari, dai quali nasce il festival di Cavriago: *Tendenze Internazionali*, il primo di una lunga serie.
Si tratta di un festival diffuso, oggi all'ordine del giorno e molto alla moda, all'epoca estremamente all'avanguardia. Vengono organizzate performance un po' dappertutto: in casa della gente, nei garage, in piazza, per strada, addirittura sul campanile della chiesa. Tra queste, anche il primo concerto Fluxus dal vivo, tenutosi

nel teatrino della parrocchia, con George Maciunas, Bob Watts, Dick Higgins, Geoff Hendricks, Joe Jones, Takako Saito, e altri (*fig. 42*).
L'evento ha una grande risonanza e arrivano giornalisti, persone e artisti da tutta Italia. Ovviamente ci sono persone a favore e altre contro: tra queste ultime anche il PCI che si scaglia aspramente contro la Chiessi. Lei, in tutta risposta, l'anno seguente organizza un altro festival, *Musica performances poesia*, di 8 giorni e con cento artisti. Un grande successo.

Ma da questa prima esperienza ne scaturiscono molte altre: nello stesso anno vola a New York per visitare gli studi degli artisti, tra i quali Alison Knowles e George Maciunas, e addirittura tenere delle conferenze sulla performance presso l'università del New Jersey.
Sempre del '77 è un'altra delle tappe fondamentali per la carriera di Rosanna – nonostante poi il progetto non venga mai realizzato – sempre avanguardistica e grande anticipatrice. L'idea è quella di realizzare, a Cavriago, un museo tra la gente in collaborazione con il Comune. I cittadini sarebbero diventati custodi delle opere nelle proprie case, accrescendo continuamente la collezione senza il bisogno di costruire edifici appositi.

Nel frattempo continuano i festival nella casa di Cavriago (e non solo). Maggio viene battezzato come il momento ideale e così, ogni anno, si susseguono eventi legati a temi diversi. Ne citiamo alcuni: *La Festa dell'Aria* (1983), *Il fascino della Carta* (1984), *Era il maggio odoroso* (1987).

Negli stessi anni inizia la collaborazione con Ivanna Rossi, all'epoca assessore alla cultura per il Comune di Reggio Emilia, che diventerà poi una grande amica di Rosanna. Con lei vengono scritti molti progetti, alcuni realizzati e altri no.
Seguono poi, nel 1988, quattro mostre, di cui tre nel reggiano e una a Lecce, *Sesto senso della natura*.
L'anno seguente, invece, Charlotte Moorman e marito restano a Cavriago per un mese, ideando opere, performance e video (*fig. 43)*.

9.7 | La mia vita dipende dal mare. Casa Malaparte

Nel 1990 avviene un'ulteriore svolta nella vita di Rosanna Chiessi.
Dopo la mostra di Nam June Paik a Reggio Emilia (*fig. 44*) e le cene colorate in giro per l'Italia, sente il bisogno di voltare pagina e cambiare un po' le cose, come era accaduto già altre volte.
Così va a Capri a trovare Niccolò Rositani, pronipote di Curzio Malaparte e custode dell'omonima villa. Da lì la proposta di continuare la propria attività proprio in quel luogo, chiamando artisti, musicisti, poeti ed intellettuali vari per rendere viva la casa

(e l'isola) tutto l'anno. "Una pagina nuova da scrivere tutta con la speranza di nuove avventure l'arte e con un rapporto diverso con la natura."[90]

Oltre a Cavriago, Casa Malaparte è sicuramente uno dei capitoli più importanti della sua carriera (e, ovviamente, anche della sua vita, visto lo strettissimo legame tra le due). Qui, tra il 1991 e il 1996, invita moltissimi artisti per mostre, performance, spettacoli. Tra questi: Margaret Raspé, Philip Corner, Mimmo Rotella, Giuseppe Desiato, Ben Patterson, Coco Gordon, Hermann Nitsch, Giuseppe Chiari e Rita Lintz. L'intera isola diventa la sua galleria (*fig. 45*).

Dopo i numerosi eventi qui organizzati, Rosanna torna a Reggio Emilia dove apre, per un breve periodo, una galleria in via San Carlo. Successivamente la vediamo impegnata tra varie fiere d'arte internazionali, tra cui Artissima a Torino nel 1997 e 1999 e Arco a Madrid nel 2000.
Nello stesso anno comincia il progetto berlinese: nella capitale tedesca la Chiessi apre, tra il 2000 e il 2002, due gallerie con una ricca programmazione; prima *Pari&Dispari Project* e successivamente *Artinprogress*.

9.8 | Nel giardino dei ciliegi. La scoperta del Gutai

L'incontro tra Rosanna Chiessi e il movimento giapponese Gutai nel 2004 ha un che di leggendario.
All'epoca, infatti, si pensava che ormai questa corrente fosse morta, e lo stesso si diceva anche di Shōzō Shimamoto, uno dei suoi fondatori. I cataloghi erano a questo punto l'ultima preziosa testimonianza.
Un giorno però un amico la chiama, dicendole che a Venezia era stato avvistato un vecchietto orientale di nome Shimamoto, accompagnato da una ragazza. I due sarebbero stati aiutati, in un ufficio postale, da un altro amico che stava studiando giapponese.
La Chiessi prende immediatamente contatto con il maestro del Gutai e da lì comincia la loro avventura italiana e non solo. L'anno successivo cominciano mostre e performance in tutta la penisola, talvolta coinvolgendo anche Yasuo Sumi, altro artista del movimento.

Nel 2006 viene organizzato uno degli eventi più importanti: la tre giorni napoletana *Un'arma per la pace*, con la famosa performance in piazza Dante durante la quale Shimamoto – appeso ad una gru tramite un'imbragatura – esegue il suo *bottle crash* in una versione meno pericolosa, con una sfera di bicchieri di plastica, lanciando il colore sul grande telo sottostante, al centro del quale Charlemagne Palestine suonava il pianoforte.
È qui che inizia a prendere forma l'idea del viaggio in Giappone per l'anno successivo. Nell'aprile 2007 Rosanna Chiessi, seguita da Ivanna Rossi e altri, parte per un tour

[90] *Ivi*, p. 74

nipponico di musei e case d'artisti appena in tempo per vedere la sakura, la fioritura dei ciliegi.
Al ritorno da questo viaggio, insieme a Peppe Morra – amico e gallerista napoletano – e alla figlia Laura Montanari, viene fondata l'*Associazione Shōzō Shimamoto*, con lo scopo di promuoverne l'attività artistica e di organizzarne l'archivio generale. Tramite quest'ultima continua la programmazione di mostre e performance, tra queste Napoli (*fig. 46*), Capri, Cento, Genova, Modena, Bologna, Milano, Berlino e la grande antologica di Palazzo Magnani a Reggio Emilia nel 2011.

Nello stesso anno, il 18 novembre, si svolge nella stessa sede di via Garibaldi, l'evento omaggio a Rosanna Chiessi *Chiudevo gli occhi e immaginavo altro*, in occasione del quale viene pubblicato il volume omonimo con tutti i testi e i tributi scritti per lei da amici artisti, galleristi, critici e poeti.
Nel 2014 invece, presso i Musei Civici di Reggio Emilia, si svolge la mostra *Pari&Dispari. 50 anni di ricerca*, per documentarne l'attività. Tra il 2012 e il 2015 continua l'attività espositiva.

Rosanna Chiessi si spegne a Reggio Emilia il 7 marzo 2016.

9.9 | Fondo Rosanna Chiessi. Il lascito alla Biblioteca Panizzi

Dopo la scomparsa della fondatrice di Pari&Dispari, la figlia Laura dona alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia qualcosa di molto importante.
Per tutto il corso della sua carriera Rosanna aveva infatti realizzato degli album di fotografie che documentavano la sua attività, con scatti di mostre, festival, eventi, performance, viaggi o più semplicemente delle cene con gli artisti a casa sua, commentandoli tutti, dal primo all'ultimo (a volte tra l'altro con note molto divertenti, che fanno così trasparire la forte simpatia con cui tanti la ricordano). Questo nucleo di 47 raccoglitori (oggi 54, grazie al lavoro fatto da Laura, appunto) è un'importantissima testimonianza non solo legata alla Chiessi, ma soprattutto alla scena artistica reggiana, emiliana e italiana in genere, dagli anni '60 ad oggi.
Una fonte di conoscenza e scoperta continua, attualmente consultabile online, gratuitamente ed accessibile a chiunque sia dotato di un pc con una connessione internet, grazie alla Biblioteca Digitale Reggiana che ha, appunto, digitalizzato il contenuto di questi album.
L'altra parte della donazione è invece costituita da un esemplare per ognuna delle edizioni realizzate da Pari&Dispari, che possono così essere studiate e conservate. Con queste edizioni, nello stesso anno, è stata realizzata una mostra nella sala espositiva della biblioteca, accompagnata da un utile cataloghetto che le documenta tutte.

L'eredità lasciata da Rosanna Chiessi è ora conservata e tramandata dall'Archivio Pari&Dispari, che si occupa della sua tutela e promozione.

Fig. 42 – Rosanna in braccio alla madre Alberta | courtesy Biblioteca Panizzi

Fig. 43 – a sei anni con il nonno Pietro | courtesy Biblioteca Panizzi

Fig. 44 – il padre, Mafaldo Chiessi | courtesy Biblioteca Panizzi

Fig. 45 – Rosanna da ragazza mentre partecipa ad una sfilata di moda | courtesy Biblioteca Panizzi

Fig. 46 – Incontro con Joseph Beuys, 1984 | courtesy Biblioteca Panizzi

Fig. 47 – Pari&Dispari ad Arte Fiera, Bologna, 1978 | courtesy Biblioteca Panizzi

Fig. 48 – Rosanna Chiessi con Joe Jones e i suoi strumenti, 1974 | courtesy Biblioteca Panizzi

Fig. 49 – Telegramma di Joe Jones per chiedere denaro a Rosanna, 1976 | courtesy Biblioteca Panizzi

Fig. 50 – Cartolina di Takako Saito | courtesy Biblioteca Panizzi

Fig. 51 – Rosanna davanti alla casa di Cavriago, 1978 | courtesy Biblioteca Panizzi

Fig. 52 – Concerto Fluxus a Cavriago, 1977 | courtesy Biblioteca Panizzi

Fig. 53 – Charlotte Moorman si esibisce sul tavolo di Cavriago | courtesy Biblioteca Panizzi

Fig. 54 – Nam June Paik a Reggio Emilia | courtesy Biblioteca Panizzi

Fig. 55 – Rosanna sulla scalinata di Casa Malaparte a Capri, 1992 | courtesy Biblioteca Panizzi

Fig. 56 – Rosanna con Shozo Shimamoto a Napoli, dopo la sua performance alla Certosa nel 2011 | courtesy Biblioteca Panizzi

Fig. 57 – Ritratto di Rosanna, 1976 | courtesy Biblioteca Panizzi

Fig. 58 - Photomaton di Rosanna e Dieter Roth, altro artista importantissimo nella sua carriera, 1976 | courtesy Biblioteca Panizzi

Conclusioni

L'elaborato, nato a partire dal tirocinio come assistente curatore presso il MAMbo per la mostra *Rosanna Chiessi. Pari&Dispari*, ha cercato di restituire un quadro più completo possibile su tutti i processi che concorrono alla realizzazione di un'esposizione.
La maggior parte dei visitatori, infatti, nel momento in cui si aggira per le sale di una mostra, osservando le opere che qualcuno ha selezionato per lui, è ignaro della complessità che sta dietro al prodotto finito, della molteplicità di processi che sono stati attraversati e delle numerose figure professionali che si sono messe in gioco affinché tutto fosse realizzato nel migliore dei modi. Lo stesso discorso vale per ogni prodotto finito che acquistiamo: in quanti si chiedono chi (e come) abbia realizzato i nostri abiti o il cibo che mangiamo?
Il tirocinio come assistente curatore, quindi, mi ha permesso di vivere in prima persona processi che fino a quel momento avevo soltanto (e parzialmente) studiato sui libri, ma che non avevo mai visto "dal vivo". È stato quindi un momento di grande crescita personale e professionale, durante il quale sono entrata in contatto con molte persone dalle quali ho potuto apprendere molto. L'incontro indiretto con la figura di Rosanna Chiessi ha portato con sé nuove conoscenze artistiche e non solo.
Sono stata messa alla prova e mi sono messa alla prova, seguendo e collaborando praticamente in tutte le fasi di sviluppo della mostra.
In particolare, mi sono occupata della ricerca scientifica legata alle opere che sarebbero poi state esposte, studiando l'inventario della collezione dell'Archivio Storico Pari&Dispari, ma anche i 54 album realizzati da Rosanna Chiessi e ora conservati presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, e infine inventariando e esaminando l'intera collezione di un grande sostenitore e amico della protagonista della mostra. Alla ricerca è seguita una scrematura delle opere disponibili e la successiva selezione, con la quale è stato realizzato il progetto di allestimento.
Un'altra fase che mi ha vista impegnata in prima persona è stata la redazione della pubblicazione-catalogo edita in occasione della mostra. Per questo libro ho seguito, trascritto ed editato due interviste inedite appositamente realizzate – delle quali una con Franco Vaccari che ho così potuto incontrare – fatto l'editing di tutti i testi presenti (oltre a quelli istituzionali, anche degli omaggi a Rosanna Chiessi scritti da artisti, scrittori, poeti e intellettuali) e infine redatto gli apparati che hanno accompagnato questi ultimi, con l'elenco di tutti gli artisti con cui ha lavorato Rosanna, oltre agli eventi che ha organizzato in oltre 50 anni di carriera. A questa fase è seguito l'allestimento della mostra: un momento decisamente complesso ma estremamente stimolante e ricco di nuove conoscenze e competenze da assorbire.
Tutto questo percorso è stato la scintilla che ha fatto scaturire la volontà e la necessità di poter effettivamente analizzare e metabolizzare questo processo, attraverso la stesura dell'elaborato finale del mio percorso di studi, che ha visto,

proprio in questa esperienza, il suo compimento dal punto di vista della mia formazione personale, ma anche professionale.

Nonostante il punto di partenza sia stata una mostra specifica, si è scelto di trattare comunque il procedimento generico che porta alla realizzazione di un'esposizione, senza precisi riferimenti, in modo tale da offrire una visione che analizzasse tutte le possibilità e i casi eventuali, senza entrare nel merito di un evento in particolare, che in quanto tale avrebbe presentato determinate scelte, eccezioni o altro.
Per fare ciò, si è ritenuto necessario introdurre l'argomento attraverso una breve storia dell'evoluzione del sistema espositivo, così da aver chiaro come si siano evoluti i processi nel corso dei secoli. Non bisogna dimenticare, infatti, che l'esposizione di oggetti semiofori, inizialmente legata al collezionismo, risale già all'Antica Grecia, per poi evolversi nel corso del Medioevo e del Rinascimento, fino a giungere ai primi musei intesi in senso moderno. Di conseguenza le trasformazioni sono state numerose.
Dopo questa doverosa premessa, ogni capitolo ha affrontato una ad una le differenti fasi che fanno parte di questo processo. La sua complessità, come si è già detto più volte, viene rispecchiata dal fatto che, affinché si faccia un lavoro completo, occorrono numerose figure professionali con funzioni diverse che in questa occasione si trovano a dover collaborare assiduamente. Per questo le persone coinvolte sono molteplici e variabili a seconda delle dimensioni della mostra e del luogo in cui essa si svolge.
La volontà è stata (anche) quella di rispondere ad una mancanza – fattasi più forte man mano che procedevo con lo studio preliminare alla redazione di questo elaborato – ovvero il fatto che nel panorama editoriale di settore, quello dedicato ai manuali museografici o di allestimento, si senta la mancanza di un testo che sia realmente esaustivo sull'argomento. Con questo non si vuole sminuire la validità delle pubblicazioni affrontate, ma semplicemente constatarne la frammentarietà: solo facendo un taglia e cuci di capitoli di libri differenti si potrebbe ottenere un manuale davvero completo. Da qui il tentativo di dare una risposta esaustiva al problema.

Infine l'elaborato si conclude con due capitoli dedicati alla mostra da cui è partito tutto il progetto. Nel primo si ripercorrono i mesi di lavoro che hanno portato alla sua realizzazione, dalla ricerca alla redazione del catalogo, fino all'allestimento. Nel secondo invece si è cercato di racchiudere in poche pagine la ricca carriera e vicenda di Rosanna Chiessi.

La tesi, quindi, si pone l'obiettivo di diventare un prontuario per la progettazione espositiva il più completo possibile, così da colmare (almeno idealmente) la lacuna editoriale per quel che riguarda i manuali sulla progettazione di mostre, che sono tutti frammentari, parziali o superficiali e difficilmente analizzano l'intera filiera.
Su questo infatti ironizza il titolo dell'elaborato – che unisce quelli di altri due testi dedicati al mondo dell'arte, ovvero *Mamma voglio fare l'artista!* di Francesco

Bonami[91] e *L'arte contemporanea spiegata a mia nonna* di Alice Zannoni[92] – ponendo l'accento anche sul panorama editoriale attuale, che sempre più vede spopolare guide e manuali di ogni sorta (dalla dieta dell'estate al metodo per diventare ricchi in tre semplici mosse) ma i cui contenuti sono davvero carenti, e utilizzando un linguaggio familiare e vicino a chiunque. Questa strategia oggi viene sempre più utilizzata per far sì che chiunque possa avvicinarsi al determinato libro, sentendosi a suo agio nel comprendere il messaggio che il titolo vuole comunicare.

[91] Francesco Bonami, *Mamma voglio fare l'artista! Istruzioni per evitare delusioni*, Mondadori Electa, Milano, 2013

[92] Alice Zannoni, *L'arte contemporanea spiegata a mia nonna*, NFC Edizioni, Rimini, 2018

Apparati

Modello checklist

Modello scheda di prestito

Modello condition report

Modello didascalia tecnica

Modello didascalia descrittiva

Modello comunicato stampa

Checklist

#	Immagine dell'opera	Autore	Titolo dell'opera	Anno	Tecnica/ Materiale	Dimensioni	N° inv.	Prestatore	Note

Scheda di prestito

Mostra / Exhibition

Periodo / Dates

Nome, indirizzo e telefono del prestatore / Name, address and telephone number of the Lender

Data approssimativa per il ritiro dal prestatore - data esatta da stabilire:

Approximate date of collection from Lender - exact date to be agreed:

Data approssimativa per la riconsegna al prestatore - data esatta da stabilire:

Approximate date of return to Lender - exact date to be agreed:

Artista / Artist

Titolo, data / Title, date

Numero d'inventario / Inventory number

Materia, tecnica, supporto / Medium, technique, base

Dimensioni cornice: / Dimensions framed:

Altezza / Height (cm)

Larghezza / Width (cm)

Profondità / Depth (cm)

Peso / Weight (kg) 50

Dimensioni non incorniciate: / Dimensions un-framed/mounted:

Altezza / Height (cm)

Larghezza / Width (cm)

Profondità / Depth (cm)

Peso / Weight (kg)

L'opera è incorniciata? / Is the work framed? Si / Yes No / No

La cornice ha una protezione di vetro? / Does the frame have glass? Si / Yes No / No

La cornice ha una protezione di plexi? / Does the frame have plexiglass? Si / Yes No / No

È consentito rimuovere gli attacchi esistenti? / Can the Borrower remove existing fittings? Si / Yes No / No

L'opera è firmata e datata? Dove?

Is the work signed and dated? Where?

Valore assicurativo / Insurance value

L'opera verrà assicurata "da chiodo a chiodo", contro ogni tipo di rischio. Le operazioni di trasporto saranno effettuate a cura e spese dell'organizzazione della mostra. / The work will be insured "nail to nail", against any kind of risk. The exhibition organization will arrange and pay for the shipment.

Indirizzo presso cui ritirare l'opera / Address where to pick up the work

Indirizzo presso cui restituire l'opera / Address where to return the work

Credit Line (si prega di indicare come il prestatore desidera essere menzionato nel catalogo e sulla didascalia in

mostra / please provide details of how the Lender wishes to be named in the catalogue and on the Exhibition label):

Riproduzione / Reproduction:

Il prestatore ha il copyright? / Is the Lender the copyright holder? Si / Yes No / No

Se “No”, si prega di fornire dettagli su chi ha il copyright / If “No”, please supply details of the copyright holder

Il prestatore accorda il permesso della riproduzione della/e opera/e d’arte:

Does the Lender grant to the Borrower permission for reproduction of the Work(s) of Art:

a) per la promozione della mostra / In media coverage for the Exhibition? Si / Yes No / No

b) per la pubblicazione dell’immagine in bassa risoluzione sul sito web per promuovere la mostra?

/ Displaying an image on the website at low resolution to promote the Exhibition? Si / Yes No / No

c) Nel catalogo della mostra? / In the Exhibition catalogue? Si/ Yes No / No

d) In occasione di conferenze e altre attività didattiche? /

For talks and other educationalactivities? Si / Yes No / No

e) Il prestatore consente nuove riprese fotografiche, se richiesto? /

Does the Lender consent to new photography of the Work of Art if required? Si / Yes No / No

Il prestatore può mettere a disposizione una diapositivo a colori o un file digitale in alta risoluzione? / Can the Lender supply a colour transparency or high resolution digital file? Si / Yes No / No

Si prega di indicare i dati per poter contattare la persona responsabile per la messa a disposizione dell’immagine: / Please supply contact details for the person responsible for supplying an image:

Bibliografia - Esposizioni: Allegare foglio per eventuali informazioni

Bibliography - Exhibitions: Please enclose eventual informations

Firmato / Signed

Per e a nome di chi prende in prestito: /

For and behalf of the Borrower:

Firmato / Signed

Per e a nome del prestatore / For and behalf of the Lender

Si prega di restituire la scheda di prestito compilata e firmata a: indirizzo dell'ente organizzatore o e-mail registrar

Please complete, sign and return the loan form to:

Mostra / Exhibition:

Descrizione dello stato di conservazione /

Condition report (please return this form to the Exhibition Office)

Prestatore / Lender

Indirizzo e telefono / Address and telephone number

Periodo di prestito / Dates of the loan:

Artista / Artist

Titolo / Title

Data / Date

Numero d'inventario se presente / Inventory number if present

Materia, tecnica, supporto / Medium, technique, base:

Dimensioni / Dimensions

DA COMPILARE DA PARTE DEL PRESTATORE / TO BE COMPLETED BY THE LENDER

Stato di conservazione dell'opera al momento del ritiro presso il prestatore. Descrivere lo stato dell'opera, eventuali perdite o danni già presenti. Se possibile si prega di allegare una fotografia o una fotocopia con le dovute segnalazioni / Condition of the work at the pick up. Please describe condition, losses or damages. If possible document with marked photograph or photocopy

Si prega di fornire indicazioni per l'imballaggio e l'allestimento del lavoro / If necessary please indicate any special instructions for packing and installing of the work

Firma del prestatore / Signature of the Lender **Data** / Date

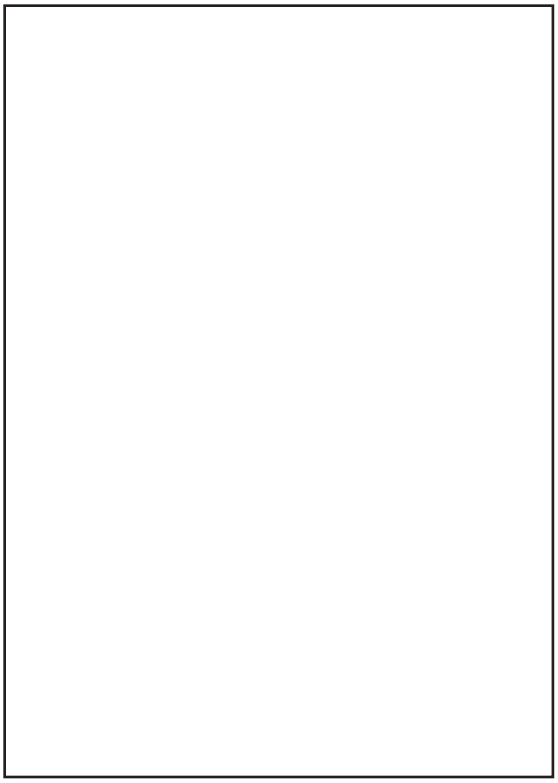
Condition report

Città / City
Sede espositiva / Exhibition venue

Autore / Artist
Titolo / Title
Materiale e tecnica / Material and technique
Dimensioni / Dimensions

Prestatore / Lender

Immagine dell'opera / Image of the artwork



Condizioni del supporto e della superficie cromatica / Condition of support and painted surface

Cassa / crate n°

Stato di conservazione / condition of artwork

Montaggio / mounting
□ **Passepartout** / Mount
□ **Libero** / Free
□ **Chiodi** / Nails
□ **Staffe** / Metal supports
□ **Altro** / other

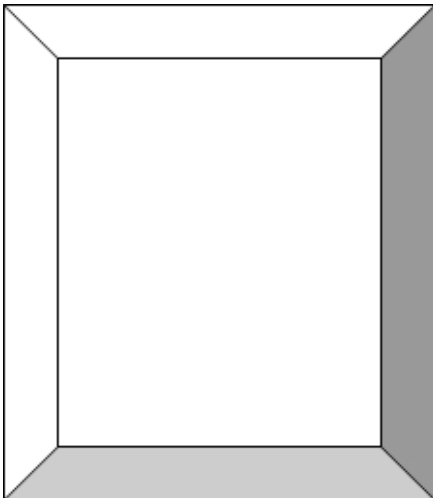
Incorniciatura / framing

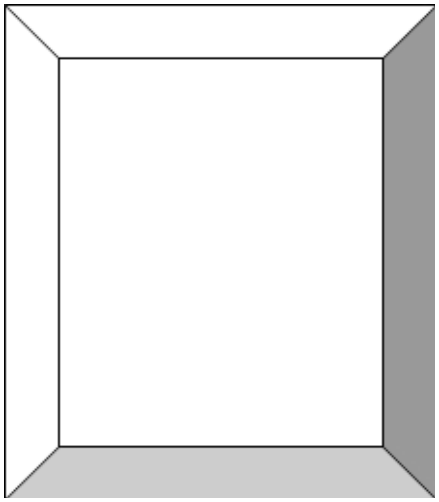
Cornice / frame
□ **Legno** / wood
□ **Metallo** / metal
□ **Climabox**
□ **Altro** / other

Protezione / protection
□ **Plexiglass**
□ **Vetro** / glass
□ **Nessuna** / none
□ **Altro** / other

Fondo / reverse
□ **Legno** / wood
□ **Cartonmouse** / foamboard
□ **Cartone** / cardboard
□ **Altro** / other

Cornice / frame
□ **Caduta di stucco** / loss of stucco
□ **Mancanza di segmento decorativo** / missing decorative segment
□ **Lesione del legno** / crack in wood
□ **Dissesti alle giunture** / uneven corner
□ **Foro** / hole
□ **Impronte digitali** / fingerprints
□ **Sporco** / dirt
□ **Altro** / other





1 **Deformazioni** / deformation

2 **Rigonfiamenti** / swelling

3 **Piega forte** / major crease

4 **Piega debole** / minor crease

5 **Bolla** / blister

6 **Foderatura** / lining

7 **Rinforzo** / patch

8 **Strappo o taglio**/ tear or cut

9 **Lacuna** /missing part

10 **Foro** / hole

11 **Integrazione** / repair

12 **Danni da insetto** / insect damage

13 **Abrasioni profonde** / big abrasion

14 **Inclusioni** / insert

15 **Ingiallimento** / yellowing

16 **Ossidazione** / oxidation

17 **Depositi superficiali** / surface deposits

18 **Residui di colla** / adhesive residue

19 **Macchie** / stains

20 **Foxing**

21 **Gora d'acqua** / weather stain

22 **Microrganismi** / mould

23 **Craquelereurs** / crackling

24 **Crepe o fessure** / cracks or tears

25 **Abrasioni** / abrasion

26 **Sollevamento del colore** / raised paint crease

27 **Caduta del colore** / paint loss

28 **Caduta di stucco** / loss of stucco

29 **Inchiostro acido** / acid ink

30 **Ossidazione bianco di piombo** / oxidation of white lead

31 **Graffio** / scratch

32 **Ritocco** / retouching

33 **Spatinature** / worn areas

34 **Escrementi di insetti** / insect damage

35 **Altro** / other

Didascalia tecnica

esempio dalla mostra *That's IT!*, MAMbo, 22 giugno - 11 novembre 2018

Irene Fenara
Self portrait from surveillance camera 1-4, 2018
stampa a colori su carta politenata hahnemuhle soforset
150 x 200 cm, 13,2 x 17,6 cm, 32,9 x 43,8 cm, 55 x 75,9 cm
courtesy dell'artista

Didascalia descrittiva

esempio dalla mostra *That's IT!*, MAMbo, 22 giugno - 11 novembre 2018

Irene Fenara
Self portrait from surveillance camera 1-4, 2018
courtesy dell'artista

L'interesse per le teorie di cultura visuale e la necessità di appropriarsi degli strumenti della contemporaneità, che determinano il nostro modo di vedere, diventano per Irene Fenara spunto per praticare l'osservazione e la riflessione sulle immagini. Utilizzando uno strumento solitamente estraneo all'arte, quello delle telecamere di sorveglianza che acquisiscono immagini al solo scopo di controllo ambientale, con Self portrait from surveillance camera, Fenara mette in relazione il potere e la visione.
L'opera porta le tracce di un movimento, quello dell'artista che dallo studio si reca davanti alla telecamera di sorveglianza per poi salvare l'immagine che la ritrae prima che il flusso continuo la cancelli 24 ore dopo. Lo sguardo dell'artista, rivolto verso l'obiettivo, diventa un atto di resistenza per imporre la propria identità sul mondo controllato. È un punto di vista ribaltato che però ci fa riflettere sul rapporto sempre reversibile tra chi osserva e chi viene osservato.

Cartella stampa della mostra *Rosanna Chiessi. Pari&Dispari*

COMUNICATO STAMPA

Istituzione Bologna Musei | MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna

Rosanna Chiessi. Pari&Dispari
A cura di Lorenzo Balbi

Project Room
25 maggio - 16 settembre 2018
Inaugurazione giovedì 24 maggio 2018 h 18.00

Bologna, 23 maggio 2018 – Il MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna prosegue nella programmazione espositiva dello spazio **Project Room**, rivolta a una ricognizione di protagonisti e vicende tra le più significative per la storia artistica del territorio, presentando un focus dedicato a **Rosanna Chiessi**, a cura di Lorenzo Balbi e organizzato in collaborazione con l'Archivio Storico Pari&Dispari - Rosanna Chiessi e Comune di Reggio Emilia Biblioteca Panizzi.

L'esposizione intende omaggiare, con rinnovata attenzione, una straordinaria protagonista dell'arte italiana ed internazionale, al cui nome si deve un impegno fondamentale per la conoscenza e la diffusione di alcune delle avanguardie più influenti del secondo Novecento: **area concettuale italiana**, **poesia visiva**, **Azionismo Viennese**, **movimenti Fluxus** e **Gutai**, **arte performativa**. Il progetto consente dunque di riscoprirne l'intensa avventura - per la prima volta in un contesto museale dopo la sua scomparsa avvenuta nel 2016 - attraverso alcune delle testimonianze più rilevanti della sua attività che, negli anni Settanta, ha trasformato Reggio Emilia e Cavriago in crocevia di correnti artistiche di eccezionale rilievo.

Nel suo restare sempre fedele alla dimensione di un'arte prodotta per ricerca e non per redditività di mercato, il profilo di Rosanna Chiessi si sottrae a tentativi di connotazione univoca per la vitale molteplicità di ruoli attraversati in quarant'anni di passione per l'arte contemporanea: **gallerista**, **editrice**, **promotrice** e **animatrice** pionieristica di eventi divenuti epocali, **collezionista**, **mecenate** e **scopritrice di talenti**. Sopra tutto, la vocazione, intuita in età già matura, a sostenere, spesso nella loro manifestazioni primigenie, le sperimentazioni dei linguaggi artistici più rivoluzionari, in una prospettiva partecipativa di condivisione con la comunità del territorio. In questa apertura mentale, supportata da un'instancabile curiosità anticonformista, risiede forse la cifra più autentica di una donna che ha scelto di vivere la propria quotidianità a stretto contatto umano e creativo con gli artisti, in un intreccio ininterrotto tra arte e vita.

La mostra allestita al MAMbo è concepita come un ritratto biografico che prende forma dall'accostamento di materiali compositi, posti in dialogo fra loro per associazione, a raccontare le poetiche e i principali eventi da lei sostenuti e promossi. Si trovano così **opere** realizzate dagli artisti con cui Chiessi strinse i legami di amicizia e intesa più profondi, molte delle quali a lei dedicate fin nel titolo, come nel caso del ritratto di **Anne Tardos** *Sunset for Rosanna* con cui si apre il percorso espositivo; **oggetti simbolo**, come il grande tavolo di lavoro che campeggiava nella sua casa-studio di Cavriago e la doppia chiave ideata come logo di Pari&Dispari; **reperti iconici** di artisti carismatici come il giubbotto firmato di Joseph Beuys e un paio di scarpe di Shozo Shimamoto utilizzate in una delle sue spettacolari performance. E ancora **fotografie**, **multipli**, **edizioni numerate** e **libri d'artista**, provenienti da collezioni private e dal corpus do-

MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna
Via Don Minzoni 14 | 40121 Bologna
tel. +39 051 6496611 | info@mambo-bologna.org
www.mambo-bologna.org

cumentale conservato dall'**Archivio Storico Pari&Dispari - Rosanna Chiessi**, che ne ha raccolto e sistematizzato l'eredità. Una costellazione di pezzi ancora oggi in grado di trasmettere le energie di un'eccezionale stagione di libertà in cui le forme del fare cultura furono rivoluzionate da una creatività dirompente.

Dopo un iniziale interesse verso le vicende del realismo figurativo come gallerista a Reggio Emilia, a metà degli anni Sessanta Rosanna Chiessi entra in contatto con i fermenti sperimentali delle neoavanguardie che iniziavano a diffondersi anche nella provincia italiana, mentre la sua casa inizia a diventare punto di incontro e scambio per i giovani artisti e poeti attivi in ambito emiliano. L'avvicinamento verso l'arte di ricerca, che genererà in lei un irreversibile rovesciamento di approccio verso le produzioni artistiche contemporanee, si compie all'inizio degli anni Settanta dopo l'incontro con **Joseph Beuys**, che conosce personalmente a Düsserdolf. Dopo la fondazione nel 1971 della casa editrice Pari&Dispari, con cui produce edizioni grafiche apprezzate a livello internazionale, per Chiessi inizia un periodo frenetico di incontri e frequentazioni con i principali esponenti dei movimenti artistici di rottura, il cui lavoro all'epoca era pressoché sconosciuto in Italia.

A prevalere in lei sin dall'inizio è l'interesse verso l'indagine del gesto e delle sue possibilità espressive tracciate da alcune delle esperienze più radicali di arte performativa, di cui si occupa come promotrice di numerosi eventi e happening. Tra questi, il celebre festival *Tendenze d'arte internazionale* organizzato a Cavriago nel 1977 e nel 1978, che introdusse per la prima volta in Italia il movimento Fluxus con un concerto diretto da **Geoffrey Hendricks**, **Joe Jones** e **Takako Saito**. In questi anni Chiessi si muove in tutta Europa e stringe amicizia con artisti come **Philip Corner**, **Giuseppe Desiato**, **Al Hansen**, **Dick Higgins**, **Allan Kaprow**, **Alison Knowles**, **Urs Lüthi**, **Hermann Nitsch**, **Arnulf Rainer**, **Dieter Roth**, **Franco Vaccari**, molti dei quali vengono ospitati per lunghi periodi nella sua casa-galleria ricavata in una casa colonica nella campagna del piccolo centro in provincia di Reggio Emilia. Memorabili le parole con cui il poeta Emilio Villa, suo stretto amico e mentore, descrisse lo spirito delle sue iniziative: *"Rosanna Chiessi per due anni ha alimentato la scena di Cavriago, i moti della fantasia operante, dell'emozione collettiva unanime, in un senso chiaro di caos e ilarità, di ripensamento e di sorpresa: un raduno felice di incursioni a abbracci, con cuore e con ansia di fare"*.

Con entusiasmo Chiessi aderisce alla concezione di arte totale rivendicata da Fluxus, promuovendo esperienze di incontro tra arti poetiche, visive e performative. Da ricordare, per il loro particolare rilievo, il suo sodalizio con artisti e performer come **Giuseppe Chiari**, **Joe Jones**, **Charlotte Moorman** e **Nam June Paik** che sperimentarono la traduzione di partiture musicali in oggetti visivi e concettuali.

Dopo il trasferimento a Capri, dove svolge l'attività di animatrice culturale per la Fondazione Casa Malaparte, nei primi anni Duemila Chiessi si avvicina alle ricerche del gruppo giapponese d'avanguardia **Gutai**, cui si deve il superamento della centralità della composizione figurativa nel gesto pittorico per un ripensamento dell'atto creativo basato sull'esaltazione della fisicità dei materiali e delle azioni corporee insite nel processo artistico. Intenso e duraturo fu il rapporto con uno dei rappresentanti più celebri del movimento, il maestro **Shozo Shimamoto**, cui nel 2007 dedicò, insieme a Laura Montanari e Giuseppe Morra, la fondazione dell'associazione omonima in Italia e in Giappone, con lo scopo di promuoverne la ricerca e archiviarne l'intero corpus artistico.

MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna
Via Don Minzoni 14 | 40121 Bologna
tel. +39 051 6496611 | info@mambo-bologna.org
www.mambo-bologna.org

Aspetto non meno rilevante nel raccontare la sensibilità con cui comprese e interpretò l'arte del suo tempo è il ricchissimo fondo **"Rosanna Chiessi, Archivio fotografico storico-artistico Pari&Dispari"** costituito da 54 album contenenti migliaia di fotografie riordinate e da lei stessa commentate, e istituito da **Comune di Reggio Emilia Biblioteca Panizzi** in seguito alla donazione disposta dalla figlia nel 2017. Di questo eccezionale diario per immagini che restituisce la complessa attività di promozione dei fenomeni artistici allora più avanzati, sono visibili in mostra due album e un'ampia selezione di immagini. Tra queste, si distinguono i momenti conviviali e di amicizia vissuti con gli artisti che testimoniano la sua propensione a tessere relazioni di complicità e creare luoghi accoglienti per l'arte e per gli artisti.

Il meritorio lavoro di **digitalizzazione** e pubblicazione on line su Biblioteca Reggiana Digitale, completato a cura di Laura Gasparini con il servizio Fototeca della biblioteca, ha trasformato un luogo privato di memoria in uno spazio condiviso, a disposizione di tutti coloro che intendono studiare, approfondire e osservare uno spaccato di arte contemporanea internazionale che ha visto Reggio Emilia protagonista.
I numerosi eventi artistici promossi da Rosanna Chiessi sono stati documentati non solo fotograficamente, ma anche con il linguaggio **video** a partire dal 1975. In alcuni casi si tratta di semplici riprese degli artisti durante la creazione delle loro opere nella sua casa-studio, altri, invece sono video prodotti attraverso una regia e un montaggio a cura dell'operatore per Pari&Dispari e sono una documentazione preziosa delle *performaces* organizzate a Cavriago, a Reggio Emilia e in altri luoghi significativi per l'arte in Italia. Anche questi materiali rari sono oggi accessibili su Biblioteca Reggiana Digitale, per arricchire ulteriormente la sezione degli album fotografici. Un patrimonio unico e conforme allo spirito e alla ricerca che ha guidato le scelte e le passioni di Rosanna Chiessi, la cui conoscenza il MAMbo si augura di contribuire a diffondere e riscoprire attraverso questa iniziativa espositiva.

Durante l'inaugurazione, giovedì 24 maggio alle h 18, nella Sala Conferenze di MAMbo verrà proiettata un'**intervista inedita** rilasciata da Rosanna Chiessi nel gennaio del 2016, due mesi prima della sua scomparsa, dal titolo *"Rosanna Chiessi, L'ULTIMA INTERVISTA, dagli esordi a Shimamoto"* di Kerstin Petrick ed Enrico Magnani.

In concomitanza con la mostra, per i tipi di Danilo Montanari Editore esce un volume dal titolo omonimo, che costituisce la più ampia pubblicazione disponibile sulla figura e sull'attività di Chiessi. Oltre alla prefazione istituzionale di Roberto Grandi (presidente Istituzione Bologna Musei), il libro contiene contributi critici di Lorenzo Balbi, Giordano Gasparini e Fabiola Naldi; un'antologia di testi e omaggi; un'intervista di Giorgio Teggi a Rosanna Chiessi; un omaggio inedito di Rita Lintz; un testo inedito di Ermanno Cavazzoni; interviste inedite rilasciate per l'occasione da Ivanna Rossi e Franco Vaccari; una biografia e una bibliografia aggiornate; apparati con i nomi degli artisti che hanno collaborato con Pari&Dispari e l'elenco degli eventi organizzati dal 1962 al 2015.

L'esposizione *Rosanna Chiessi. Pari&Dispari* fa parte di Bologna Estate 2018, il cartellone di attività promosso e coordinato dal Comune di Bologna.

Un ringraziamento speciale a Laura Montanari, Giordano Gasparini, Laura Gasparini, Martina Di Toro e ai collezionisti che preferiscono restare anonimi.

MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna
Via Don Minzoni 14 | 40121 Bologna
tel. +39 051 6496611 | info@mambo-bologna.org
www.mambo-bologna.org

Artisti in mostra:
Rafael Alberti, Eric Andersen, Joseph Beuys, Giulio Bizzarri/Corrado Costa/Bruno Picariello, Giuseppe Chiari, Philip Corner, Giuseppe Desiato, Al Hansen, Geoff Hendricks, Dick Higgins, Joe Jones, Allan Kaprow, Hyon Soo Kim, Alison Knowles, Urs Lüthi, Jackson Mac Low, George Maciunas, Valerio Miroglio, Charlotte Moorman, Hermann Nitsch, Nam June Paik, Arnulf Rainer, Angela Ricci Lucchi, Dieter Roth, Shozo Shimamoto, Yasuo Sumi, Anne Tardos, Franco Vaccari, Bob Watts

MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna
Via Don Minzoni 14 | 40121 Bologna
tel. +39 051 6496611 | info@mambo-bologna.org
www.mambo-bologna.org

SCHEDA TECNICA

Mostra:
Rosanna Chiessi. Pari&Dispari

A cura di:
Lorenzo Balbi

Promossa da:
Istituzione Bologna Musei | MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna

Sede:
MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna | Project Room
via Don Minzoni 14 | 40121 Bologna

Orari di apertura:
martedì, mercoledì, venerdì, sabato, domenica e festivi h 10.00 – 18.30
giovedì h 10.00 – 22.00
lunedì chiuso

Ingresso:
intero € 6 | ridotto € 4
gratuito Card Musei Metropolitani Bologna e ogni prima domenica del mese

Informazioni generali:
MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna
via Don Minzoni 14 | 40121 Bologna
tel. +39 051 6496611
www.mambo-bologna.org
info@mambo-bologna.org
Facebook: MAMboMuseoArteModernaBologna
Twitter: @MAMboBologna
YouTube: MAMbo channel

Ufficio stampa Istituzione Bologna Musei
e-mail UfficioStampaBolognaMusei@comune.bologna.it
Elisa Maria Cerra – tel. +39 051 6496653 - e-mail elisamaria.cerra@comune.bologna.it
Silvia Tonelli - tel. +39 051 6496620 - e-mail silvia.tonelli@comune.bologna.it

La cartella stampa completa di immagini è scaricabile, previa registrazione, dal sito
http://www.mambo-bologna.org/ufficiostampa/cartellestampa/

Rosanna Chiessi. Pari&Dispari

In collaborazione con:

Nell'ambito di:

MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna
Via Don Minzoni 14 | 40121 Bologna
tel. +39 051 6496611 | info@mambo-bologna.org
www.mambo-bologna.org

ELENCO OPERE IN MOSTRA

Artisti Vari
40 + 1 + 3 = Le carte piacentine, 1973
cartella con carte da gioco, 70x50 cm
Edizioni Pari&Dispari, Reggio Emilia
Archivio Pari&Dispari

Joseph Beuys
Giaccone firmato, 1984
cappotto, 74x120 cm
collezione privata

Giulio Bizzarri e Corrado Costa
Doppia Chiave - logo di Pari&Dispari
ideata nel 1973 e realizzata da Bruno Picariello negli anni 2000
ferro, 24x3,5 cm
Archivio Pari&Dispari

Giuseppe Chiari
Musica e acqua, 1972
stampa, 50x70 cm
Archivio Pari&Dispari

Giuseppe Chiari
Senza titolo, anni '80
collage e disegno su carta, 100x70 cm
Archivio Pari&Dispari

Giuseppe Chiari
Spartito, 1987
stampa, 50x70 cm
Archivio Pari&Dispari

Rosanna Chiessi
Album fotografico n. 23 (Charlotte Moorman a Cavriago)
Comune di Reggio Emilia Biblioteca Panizzi

Rosanna Chiessi
Album fotografico n. 32 (Hermann Nitsch)
Comune di Reggio Emilia Biblioteca Panizzi

MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna
Via Don Minzoni 14 | 40121 Bologna
tel. +39 051 6496611 | info@mambo-bologna.org
www.mambo-bologna.org

Philip Corner
Madonna con musa, anni ’80
pittura su fotografia incorniciata, 87x67 cm
Archivio Pari&Dispari

Philip Corner, *Pieces of realities for some days (italienische reise)*, anni ‘80
libro d’artista, 21x15 cm
Archivio Pari&Dispari

Philip Corner
The eternal feminine, 1989
inchiostro su carta, 30x21 cm
Archivio Pari&Dispari

Philip Corner
Le muse, 1990
olio su vetro, 130x62 cm
Archivio Pari&Dispari

Giuseppe Desiato
Performance, 1958
collage fotografico, 60x50cm
Archivio Pari&Dispari

Al Hansen
“40”, anni ’70
tecnica mista, 75x75 cm
collezione privata

Geoff Hendricks
Chair with carrots, 1970
tecnica mista, 45x45x85 cm
Edizioni Pari&Dispari, Reggio Emilia
collezione privata

Dick Higgins
L’orecchio di Emmet Williams, 1977
stampa su carta, 35x50 cm
Edizioni Pari&Dispari, Reggio Emilia
Archivio Pari&Dispari

Joe Jones
Music box n°2, 1975
tecnica mista, 37,8x47 cm
Edizioni Pari&Dispari, Reggio Emilia
collezione privata

MAMbo - Museo d’Arte Moderna di Bologna
Via Don Minzoni 14 | 40121 Bologna
tel. +39 051 6496611 | info@mambo-bologna.org
www.mambo-bologna.org

Joe Jones
People music, 1976
tecnica mista su carta, 112x33 cm
Edizioni Pari&Dispari, Reggio Emilia
collezione privata

Allan Kaprow
3 crime stories, 1995
plexiglass, carta, cartone, anelli in metallo, 13x10x3 cm
Edizioni Archivio F. Conz
Archivio Pari&Dispari

Hyon Soo Kim
Madre, 2005
installazione, assemblaggio di stoffa, colla, corda, dimensioni variabili
Archivio Pari&Dispari

Alison Knowles
Water makes faces, 1983
tecnica mista, 50x75 cm
collezione privata

Alison Knowles
Rosanna from Il Fascino della Carta, 1984
assemblaggio di stoffa, carta, 223x83 cm
Archivio Pari&Dispari

Urs Lüthi
Lüthi went auf für sie, 1970
fotografia b/n, 92x64 cm
collezione privata

Urs Lüthi
Senza Titolo, 1976
Manifesto con dedica, 101x71 cm
collezione privata

Jackson Mac Low
Milarepa Gatha, 1977
registrazione incisa su vinile 45 giri, serigrafia, 50x35 cm
Edizioni Pari&Dispari, Reggio Emilia
Archivio Pari&Dispari

George Maciunas
Spell your name Rosanna Chiessi, 1977
tecnica mista, 10x7 cm
Edizioni Pari&Dispari, Reggio Emilia
collezione privata

MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna
Via Don Minzoni 14 | 40121 Bologna
tel. +39 051 6496611 | info@mambo-bologna.org
www.mambo-bologna.org

George Maciunas
Lettera a Rosanna, 1978
lettera dattiloscritta su carta, 27x18 cm
collezione privata

Valerio Miroglio
Mappamondo per Rosanna, 1972
legno, materiali vari, 53x31 cm
Archivio Pari&Dispari

Charlotte Moorman
Senza titolo, anni '70
fotografia b/n, 48x64 cm
collezione privata

Charlotte Moorman
Senza titolo, 1983
fotografia b/n, 42x32 cm
collezione privata

Charlotte Moorman
Cello, 1989
fiori e carta a mano, 119x35 cm
Edizioni Pari&Dispari, Reggio Emilia
Archivio Pari&Dispari

Charlotte Moorman e Nam June Paik
Fotografie delle 6 performance a Reggio Emilia, 1989
4 / 7 fotografie, 70x50 cm ciascuna
Edizioni Pari&Dispari, Reggio Emilia
Comune di Reggio Emilia Biblioteca Panizzi

Hermann Nitsch
Pianta di Prinzendorf, 1973
serigrafia su carta intelaiata, 280x160 cm
collezione privata

Hermann Nitsch
Die Eroberung von Jerusalem, 1973
libro autografato a tiratura limitata, n. 39/75
Edizioni Matala (Ernst-Jürgen Wasmuth), Tübingen - Köln
collezione privata

Hermann Nitsch
Requiem für meine Frau Beate, 1977
3 pezzi in vinile, Edizioni Morra, Napoli, 32x33x2 cm
Archivio Pari&Dispari

MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna
Via Don Minzoni 14 | 40121 Bologna
tel. +39 051 6496611 | info@mambo-bologna.org
www.mambo-bologna.org

Nam June Paik e Charlotte Moorman
Cello TV, 1989
tecnica mista, plexiglass, 134x45 cm
Edizioni Pari&Dispari, Reggio Emilia
collezione privata

Nam June Paik
Candle TV, 1990
tecnica mista, 67x49cm
pubblicata dall'artista dalla versione del 1975
collezione privata

Arnulf Rainer
Senza Titolo, anni '70
fotografia b/n, 40x52 cm
collezione privata

Arnulf Rainer
Senza Titolo, anni '70
fotografia b/n, 40x52 cm
collezione privata

Arnulf Rainer e Dieter Roth
Senza Titolo, 1975
disegno su carta, 45x62 cm
collezione privata

Angela Ricci Lucchi
Cos'è la rosa per te?, 1975
scatola di zinco, 67 lettere, 15x16x9 cm
Edizioni Pari&Dispari, Reggio Emilia
Archivio Pari&Dispari

Dieter Roth
55 Schisse für Rosanna, 1978-79
tecnica mista su carta, 21x15 cm
collezione privata

Dieter Roth
55 Schisse für Rosanna, 1978-79
tecnica mista su carta, 21x15 cm
collezione privata

Dieter Roth
55 Schisse für Rosanna, 1978-79
tecnica mista su carta, 21x15 cm
collezione privata

MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna
Via Don Minzoni 14 | 40121 Bologna
tel. +39 051 6496611 | info@mambo-bologna.org
www.mambo-bologna.org

Dieter Roth
55 Schisse für Rosanna, 1978-79
polaroid, 160x33 cm
collezione privata

Shozo Shimamoto
Certosa 11 - Capri, 2008
performance con vetri rotti, acrilico su tela, 292x385cm
Archivio Pari&Dispari

Shozo Shimamoto
Scarpe di Shozo Shimamoto - reperto dalla performance a Palazzo Magnani, Reggio Emilia, 2011
50x50x23 cm
Archivio Pari&Dispari

Yasuo Sumi
Magi 917, Museo Magi 1900, Italy, 2008
acrilico su tela, 120x145cm
Archivio Pari&Dispari

Anne Tardos
Sunset Rosanna, 1990
stampa su tela, 60x75 cm
Archivio Pari&Dispari

Franco Vaccari
Camions, 1972
1 foglio con 20 fotografie a colori, 100x60cm
Edizioni Pari&Dispari, Reggio Emilia
Comune di Reggio Emilia Biblioteca Panizzi

Franco Vaccari
Moneta di Cavriago, 1987
collage e pittura su carta, 48x33 cm
Archivio Pari&Dispari

Franco Vaccari
Cara Rosanna…, 2011
foto con dedica dell'artista, 18x23cm
Archivio Pari&Dispari

Bob Watts
Ex voto, anni '70
calco in gesso dipinto, 27x20 cm
Edizioni Pari&Dispari, Reggio Emilia
collezione privata

MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna
Via Don Minzoni 14 | 40121 Bologna
tel. +39 051 6496611 | info@mambo-bologna.org
www.mambo-bologna.org

Tavolo smontabile in due parti
legno, 2,47x83 cm
Archivio Pari&Dispari

MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna
Via Don Minzoni 14 | 40121 Bologna
tel. +39 051 6496611 | info@mambo-bologna.org
www.mambo-bologna.org

BIOGRAFIA DI ROSANNA CHIESSI

Rosanna Chiessi nasce a Latina l'11 maggio 1934, da genitori reggiani, durante il periodo delle bonifiche delle paludi pontine. Trascorre i primi anni dell'infanzia a Reggio Emilia, ma ben presto insieme ai genitori si trasferisce in Brianza, dove rimane fino alla fine della guerra.
Ritornata a Reggio Emilia continua gli studi che deve purtroppo abbandonare per aiutare la famiglia che si è allargata per la nascita di tre fratelli. Nel 1954 si sposa (il matrimonio termina nel 1968), ha una figlia e abita a Reggio Emilia. Per la città sono anni culturalmente importanti, ospita movimenti d'avanguardia, come il Gruppo '63, il Living Theater e si respira un'aria di rinnovamento culturale. Rosanna vive pienamente questo periodo di vivacità culturale della sua città che la conduce nel 1962 ad aprire con una amica la galleria d'arte il Portico a Reggio Emilia. Inizia così la grande avventura nel mondo dell'arte che la porterà a collaborare per oltre cinquanta anni con diverse centinaia di artisti italiani ed internazionali che con lei produrranno edizioni ed opere uniche.
Dal 1962 al 1965 nella galleria si succedono mostre di artisti italiani della seconda metà del novecento, quali Carlo Levi, Rossano Naldi, Ernesto Treccani, Guttuso e altri. Dal 1968 prosegue l'attività artistica con le correnti informali ed optical, la poesia visiva e alla fine degli anni '60 inizia l'attività di editrice. Nel 1971 fonda a Reggio Emilia la casa editrice "Pari Editori & Dispari".
Dopo aver lavorato per alcuni anni con artisti concettuali italiani, poeti visivi e body-artists quali, Giuseppe Desiato, Franco Vaccari, Claudio Parmiggiani, Franco Guerzoni, Corrado Costa, Mario Ceroli, inizia la sua attività, anche come organizzatrice di eventi, festival ed esposizioni, partecipando alle fiere internazionali più importanti, tra cui Basilea, Dusseldorf, Colonia, Bologna. Nel 1973 prende contatti con il movimento Fluxus e l'Azionismo Viennese con cui produce edizioni rare, mostre, eventi, performance e concerti.
Nella sua casa di Cavriago dal 1976 al 1989 passano i principali artisti del'Azionismo Viennese quali, Hermann Nitsch, Gerhard Rühm, del movimento Fluxus quali, Dick Higgins, Joe Jones, Alison Knowles, Nam June Paik, Charlotte Moorman, Ben Patterson, delle avanguardie italiane quali, Arrigo Lora Totino, Jakob De Chirico, Luigi Mainolfi e si svolgono numerosi festival internazionali che coinvolgono tutto il paese.
Negli anni novanta Rosanna Chiessi vive a casa Malaparte a Capri ed in accordo con gli eredi dello scrittore, proprietari della famosa casa, organizza eventi culturali ed happening, invitando artisti tra i quali Allan Kaprow, Hermann Nitsch e Mimmo Rotella.
Tra il 1997 e il 2005 apre tre gallerie, una a Reggio Emilia e 2 a Berlino (le prime italiane in quegli anni) ed insieme ad Andrea Sassi apre a Reggio Emilia un centro per le arti contemporanee. Nel 2005 Rosanna Chiessi prende contatti con il movimento artistico giapponese GUTAI e fonda nel 2007 con Peppe Morra e Shozo Shimamoto "l'Associazione Shimamoto" per promuovere la ricerca artistica del maestro e organizzare eventi internazionali che vengono poi realizzati e promossi in spettacolari luoghi in Italia. Nel contempo Rosanna è di nuovo attiva a Capri dove organizza eventi ed installazioni di Nanni Balestrini e Bruno Picariello, Pietro Iori e tanti altri artisti.
Nel 2014 i Musei Civici di Reggio Emilia ospitano un'importante retrospettiva dell'intera attività di Rosanna Chiessi.
Il 7 marzo del 2016 scompare improvvisamente.

MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna
Via Don Minzoni 14 | 40121 Bologna
tel. +39 051 6496611 | info@mambo-bologna.org
www.mambo-bologna.org

Bibliografia

- AA.VV., *Projet d'exposition. Guide des bonnes pratiques*, 2010
- AA.VV., *Le mostre. Storie e significati delle pratiche espositive*, Ricerche di s/confine n° VI vol. 1 (2015), Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società, Università degli Studi di Parma, Parma, 2015
- AA.VV., *Archivio storico Pari&Dispari. Edizioni e opere*, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, 2016
- Alberto Angela, *Musei (e mostre) a misura d'uomo. Come comunicare attraverso gli oggetti*, Armando Editore, Roma, 1988
- Jean-Loup Anselme, *Il museo in scena. L'alterità culturale e la sua rappresentazione negli spazi espositivi*, Meltemi, Milano, 2017
- Lorenzo Balbi (a cura di), *Rosanna Chiessi. Pari&Dispari*, Danilo Montanari Editore, Ravenna, 2018
- Luca Basso Peressut, Giampiero Bosoni, Pierluigi Salvadeo, *Mettere in scena. Mettere in mostra*, Lettera Ventidue, Siracusa, 2015
- Francesco Bernardelli, Francesco Poli, *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, Johan&Levi, Monza, 2016
- Rosanna Chiessi, *In bicicletta sul mare*, Adriano Parise Editore Stampatore, Colognola ai Colli (VR), 1995
- Rosanna Chiessi, *Oltre lo Spettacolo*, Adriano Parise Editore Stampatore, Colognola ai Colli (VR), 1995
- Maddalena D'Alfonso, *Come lo spazio trasforma l'arte. Come l'arte trasforma lo spazio*, Silvana Editoriale, Milano, 2016
- Giorgio Di Giorgio, *Introduzione all'allestimento*, Aracne Editori, Roma, 2006
- Cristina Francucci, *Museo come territorio di esperienza*, Corraini, Mantova, 2016
- Romano Gasparotti, *Il quadro invisibile*, Cronopio, Napoli, 2015
- Eloisa Gennaro (a cura di), *Musei: narrare, allestire, comunicare*, Angelo Longo, Ravenna, 2012
- Charles Jenks, Tom Wolfe, *Musei. Le nuove cattedrali*, Medusa, Milano, 2016

- Massimo Malagugini, *Allestire per comunicare. Spazi divulgativi e spazi persuasivi*, FrancoAngeli, Milano, 2016

- Maria Vittoria Marini Clarelli, *Che cos'è un museo*, Carocci, Roma, 2005

- Tomaso Montanari, Vincenzo Trione, *Contro le mostre*, Einaudi, Torino, 2017

- NavaPress Milano, *Manuale per le arti grafiche*, Nava, Milano, 2006

- Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan&Levi, Monza, 2012

- Federica Pirani, *Che cos'è una mostra d'arte*, Carocci, Roma, 2010

- Krzysztof Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Il Saggiatore, Milano, 2007

- Oliviero Ponte Di Pino, *I mestieri del libro*, Tea, Milano, 2008

- Letizia Ragaglia (a cura di), *Piccolo Museion. Cubo Garutti 2004-2014*, Museion Bolzano e Mousse Publishing, Bolzano, 2015

- Karsten Schubert, *Museo storia di un'idea. Dalla rivoluzione francese a oggi*, Il Saggiatore, Milano, 2004

- Roberto Zanon (a cura di), *Il museo nell'epoca della sua indecifrabilità*, Cleup, Padova, 2009

- Stefania Zuliani, *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano, 2012

Sitografia

- https://www.fondazionearnaldopomodoro.it/
- http://www.gazzettaufficiale.it/
- http://www.icom-italia.org/
- http://www.icom-musees.fr/
- http://www.lending-for-europe.eu/
- http://www.madrenapoli.it/
- https://manifesta.org/
- http://musei.beniculturali.it/notizie/pubblicazioni/quaderni-della-valorizzazione-nuova-serie
- http://www.museion.it/spaces/cubogaruttispazi/
- http://panizzi.comune.re.it/Sezione.jsp?titolo=Rosanna%20Chiessi,%20Archivio%20fotografico%20storico-artistico%20PARI&DISPARI&idSezione=3035
- http://www.pariedispari.org/
- http://www.stedelijk.nl

Diritti di riproduzione delle immagini

Tutte le immagini utilizzate nell'elaborato appartengono ai rispettivi proprietari che ne detengono integralmente i diritti, salvo ove diversamente indicato.

Ringraziamenti

Con questa sezione della tesi si conclude non soltanto l'elaborato, ma anche il percorso fatto in questi cinque anni di Accademia. Diventa ancor più complesso allora, esprimere gratitudine per tutto quello che si è imparato, per le persone che in qualche modo hanno incrociato la nostra strada, anche solo per un breve tratto, e per tutte quelle che ci hanno lasciato qualcosa, nel bene o nel male.

In primis, voglio quindi ringraziare il mio relatore, la prof.ssa Sabrina Samorì, che mi ha insegnato moltissimo, non soltanto a lezione ma anche (e soprattutto) sul campo. Mi ha trasmesso la passione per un mondo affascinante quanto complesso, mi ha incoraggiata e sostenuta anche nei momenti più critici, quando ciò che era programmato è andato in modo totalmente diverso, come spesso accade nella vita.

Ringrazio inoltre Lorenzo Balbi, Fabiola Naldi e tutto lo staff del MAMbo con i quali ho avuto la fortuna di lavorare per sette intensi mesi, durante la creazione della mostra Rosanna Chiessi. Pari&Dispari. Insieme a loro, aggiungo tutti coloro con cui ho condiviso questa esperienza: l'Archivio Storico Pari&Dispari, la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia e il dott. Gilberto Bortolotti, ma anche Ivanna Rossi e Franco Vaccari per i pomeriggi decisamente straordinari – nel senso etimologico del termine.

Infine, la mia famiglia, che da sempre mi sostiene nei percorsi e nelle scelte che intraprendo, qualunque esse siano, e in particolare mia nonna, che non può assistere a questo traguardo, ma alla quale è dovuto e dedicato gran parte di esso. E ad Andrea, dico unicamente "grazie", perché non c'è bisogno di aggiungere altro.