



Università
Ca' Foscari
Venezia

Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali
Corso di Laurea Magistrale in
Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

Archivi e depositi *on stage*: analisi e ipotesi future di accessibilità
e fruibilità per un rinnovamento degli spazi storici artistici.
L'Archivio Luigi Pericle e il Depot Boijmans Van Beuningen.

Relatrice
Chiar.ma Prof.ssa Patrizia MELLO

Correlatore
Andrea BIASCA-CARONI

Laureanda
Annachiara PELOSATO
868133

Anno Accademico 2022/23

*La protezione di un dipinto non passa dalla sua
inaccessibilità sacra, ma anche,
se non soprattutto, dalla sua condivisione.
- Massimiliano Zane*

Indice

Introduzione.....	5
1. Archivi e depositi nel corso dei secoli.....	8
1.1 La storia degli archivi: da strumenti del potere a beni culturali.....	8
1.2 Dagli spazi espositivi “horror vacui” ai depositi museali.....	15
2. La sfera museale ed espositiva oggi.....	23
2.1 Aspetti legislativi ed economici attuali.....	23
2.1.1 Tutela e valorizzazione nella legislazione italiana.....	23
2.1.2 Iniziative economiche statali a favore del patrimonio.....	24
2.2 Un patrimonio infinito.....	27
2.2.1 Gli archivi di oggi.....	27
2.2.2 I musei e i depositi di oggi.....	30
2.3 Analisi delle abitudini di visita agli spazi espositivi.....	35
3. L’Archivio Luigi Pericle.....	38
3.1 Ascona: centro artistico e punto nevralgico del Ventesimo Secolo...38	
3.1.1 La colonia di Monte Verità.....	43
3.1.2 La Fondazione Eranos.....	48
3.2 Luigi Pericle: tante identità e una sola vita.....	52
3.2.1 Amore per la conoscenza e ricerche eclettiche.....	56
3.2.2 L’illustratore Giovannetti.....	61
3.2.3 Luigi Pericle e la pittura.....	66
3.3 L’Archivio Luigi Pericle: la riscoperta.....	74
3.3.1 Uno stage presso l’Archivio Luigi Pericle.....	77
3.3.2 La strutturazione dell’Archivio.....	79
3.3.3 L’Archivio come promotore della valorizzazione.....	83
4. Il Depot Boijmans Van Beuningen.....	89
4.1 Contesto e sviluppo di una rivoluzione espositiva.....	89

4.1.1 Rotterdam.....	89
4.1.2 Il Museum Boijmans Van Beuningen.....	94
4.2 Gli MVRDV.....	99
4.2.1 La fondazione e i primi progetti nel mondo.....	87
4.2.2 Gli MVRDV a Rotterdam.....	103
4.3 Il Depot Boijmans Van Beuningen.....	108
4.3.1 Un viaggio studio a Rotterdam.....	109
4.3.2 Un progetto corale d'avanguardia.....	111
4.3.3 Il valore concettuale e rivoluzionario del Depot.....	125
5. Ipotesi di sviluppo futuro all'Archivio Luigi Pericle.....	134
5.1 Nuovi progetti di tutela.....	134
5.2 Nuove frontiere di valorizzazione.....	139
6. Il ruolo delle ICTs negli spazi culturali contemporanei.....	142
6.1 L'impiego delle ICTs all'Archivio Luigi Pericle.....	142
6.2 Le ICTs a servizio del Depot Boijmans Van Beuningen.....	145
6.3 Le ICTs come catalizzatori di accessibilità e fruibilità.....	147
6.3.1 Esempi di tecnologie digitali nella contemporaneità.....	148
6.3.2 Il rapporto fra opera d'arte e tecnologia: una riflessione....	156
Conclusione.....	161
Bibliografia.....	165
Sitografia.....	168
Crediti fotografici.....	173

Introduzione

Il mio elaborato finale di ricerca si concentra sul tema della fruibilità e accessibilità delle collezioni e del patrimonio presenti all'interno degli archivi e dei depositi nel mondo. Partendo dall'analisi di due importanti istituzioni dei Paesi Bassi e della Svizzera proporrò in seguito una riflessione che vuole essere d'esempio per gli operatori dei beni culturali e per il patrimonio artistico internazionale.

Alla base di questa tesi vi sono diverse esperienze personali importanti che hanno segnato il mio percorso di studi. La prima che desidero mettere in luce è il corso di studi di Architettura Contemporanea frequentato durante il percorso di Laurea Magistrale e tenuto dalla Professoressa Patrizia Mello, architetta, storica dell'architettura, critica, teorica e relatrice di questo elaborato. Durante le sue lezioni ho potuto scoprire le meraviglie dell'architettura che oggi grandi progettisti internazionali stanno creando nel mondo, tenendo salda la tradizione del Novecento impostata dai rivoluzionari del Movimento Moderno e sperimentando con i nuovi linguaggi di cui l'architettura si è fatta portatrice. Nello specifico, mi sono appassionata allo studio d'architetti MVRDV che con progetti straordinari, come il Depot Boijmans Van Beuningen di Rotterdam, sta aprendo nuove strade rivoluzionarie per rileggere l'ambiente, riqualificarlo e promuovere la socialità attraverso l'architettura. Il Depot Boijmans Van Beuningen è per me un progetto unico e ho sentito la necessità di approfondirne la complessità recandomi personalmente a Rotterdam per visitarlo nel mese di Luglio 2023. Il progetto ha saputo rispondere alle tante domande che da tempo mi ponevo di fronte alle diverse mostre che ho visitato negli anni, perlopiù relative alla conservazione delle opere, al patrimonio nascosto e a tutte quelle opere che con grande rammarico non si trovano all'interno di un museo perché in deposito o in restauro. La seconda esperienza fondamentale è stato lo stage previsto dal percorso universitario che ho avuto occasione di svolgere per tre mesi, da Febbraio 2023 a Maggio 2023, all'Archivio Luigi Pericle di Ascona, in Svizzera. L'esperienza professionale appresa durante il lavoro mi ha permesso di avvicinarmi concretamente alla realtà di un archivio d'artista che, contrariamente a ciò che pensavo degli spazi archivistici, è stato capace di promuovere la valorizzazione concreta di un artista straordinario quale è stato Luigi Pericle (1916-2001). Questo archivio concede ai visitatori il privilegio di godere delle sue opere e dei suoi documenti aprendo le porte del proprio deposito e del proprio archivio.

Il Depot Boijmans Van Beuningen e l'Archivio Luigi Pericle sono due realtà distinte che appartengono a contesti di sviluppo ben diversi. Da una parte Rotterdam, il porto più grande d'Europa, con il Museo Boijmans Van Beuningen che ospita la collezione più ampia e varia di tutti i

Paesi Bassi. Dall'altra parte Ascona, un piccolo paese del Canton Ticino che da secoli ospita e incuriosisce artisti e intellettuali diretti alla Fondazione Eranos e a Monte Verità, con i coniugi Andrea e Greta Biasca-Caroni che hanno scoperto improvvisamente una collezione di quattromila opere di un artista che fino a pochi anni fa era ancora nell'oblio. È naturale chiedersi quindi come mai io abbia scelto di focalizzare la mia tesi sull'operato di queste due istituzioni che, nonostante la loro diversità, mi hanno colpito in egual modo. Il Depot Boijmans Van Beuningen e l'Archivio Luigi Pericle offrono delle novità: attenzione alla conservazione, accessibilità e fruibilità della collezione e del patrimonio, il pubblico come vero protagonista dell'esperienza di visita, il patrimonio come bene realmente condiviso. Questi sono i punti chiave che queste due realtà condividono e che ho personalmente trovato illuminanti.

Cosa succede dietro alle quinte di un museo? Come si conservano le opere all'interno dei depositi? È possibile concedere al pubblico la possibilità di assistere ai restauri e di entrare in contatto con le collezioni nascoste? Può un semplice amatore accedere ai documenti d'archivio e ai depositi per osservare le opere d'arte che non si conoscono? Come si può creare un sistema che consenta di promuovere sia la corretta conservazione che l'efficace valorizzazione del patrimonio dando ampio spazio ad entrambe le azioni? Sono diversi i quesiti che i miei studi e le mie esperienze formative hanno sollevato. Questi quesiti mi hanno spinto ad approfondire il ruolo dei depositi e degli archivi nel passato e nel presente per trovare delle possibili soluzioni per il futuro all'interno di questo elaborato.

La mia tesi nasce quindi da una prima suggestione sul Depot Boijmans Van Beuningen avuta grazie al mio percorso di studi universitari e dall'esperienza di stage vissuta all'Archivio Luigi Pericle. Si tratta di una ricerca prettamente sul campo, elaborata attraverso un periodo di lavoro e un viaggio studio che mi hanno permesso di conoscere personalmente le due istituzioni in esame, toccando con mano il loro operato. Oltre ai diversi saggi e libri esaminati durante la stesura dell'elaborato, sono stati essenziali l'incontro con il Dott. Pietro Marziali, architetto impiegato nello studio degli MVRDV, e il costante confronto con i coniugi Biasca-Caroni. Le suggestioni e gli stimoli ricevuti in seguito a questi incontri mi hanno permesso infatti di elaborare un progetto di tesi ancora più approfondito e veritiero sulla base delle loro testimonianze dirette.

L'elaborato si apre con una parabola storica di sviluppo degli archivi e dei depositi nei secoli per proseguire poi con un secondo capitolo interamente dedicato alla contemporaneità dove sono esaminati anche alcuni aspetti legislativi ed economici in ambito di tutela e valorizzazione in Italia. Il terzo capitolo è interamente dedicato allo studio dell'Archivio Luigi Pericle e del contesto di sviluppo di tale istituzione, mentre il quarto si occupa di approfondire le caratteristiche del Depot

Boijmans Van Beuningen e dei suoi progettisti, gli MVRDV. Il quinto capitolo della tesi sottolinea le più recenti iniziative intraprese dall'Archivio Luigi Pericle e propone alcune prospettive future di sviluppo. Infine, il sesto e ultimo capitolo lascia spazio ad una riflessione su come le ICTs si siano inserite all'interno degli spazi museali e possano diventare delle ottime risorse per incoraggiare l'accessibilità e fruibilità delle collezioni negli archivi e nei depositi di oggi.

La tesi che chiude il mio percorso di Laurea Magistrale non vuole essere tanto un punto di arrivo, quanto un punto di partenza verso nuove frontiere di conservazione e valorizzazione e soprattutto verso un nuovo modo di vivere l'arte e i luoghi espositivi nella contemporaneità. I miei studi e le mie esperienze formative mi hanno infatti incoraggiato a comprendere al meglio il valore della conservazione e il senso della valorizzazione dei beni culturali anche in un'ottica maggiormente pratica. Occuparsi di arte contemporanea infatti non significa solo dedicarsi allo studio degli artisti e delle opere che interessano il mondo attuale, ma riflettere sulle possibilità che la contemporaneità offre per costruire esperienze culturali sempre più efficaci e coinvolgenti, sia che si tratti di arte contemporanea che di arte medievale o moderna. Le soluzioni offerte dal Depot Boijmans Van Beuningen e dall'Archivio Luigi Pericle si sono radicate nella mia coscienza e hanno cambiato il mio approccio al mondo artistico che tanto mi entusiasma e mi appassiona, permettendomi di elaborare una ricerca che porterò con me nelle potenziali esperienze professionali che mi attendono.

1. Archivi e depositi nel corso dei secoli

1.1 La storia degli archivi: da strumenti del potere a beni culturali

La storia dello sviluppo degli archivi e dell'archivistica è una storia che segue l'evoluzione della coscienza e della sensibilità degli uomini nei confronti del proprio passato e risale alle prime testimonianze umane nell'Antichità.

Se si analizzano accuratamente i primi esempi di pittura rupestre sui muri delle caverne della Val Camonica o dei tanti altri luoghi nel mondo che li ospitano, si percepisce non solo quanto i primi esseri umani avvertissero la necessità di comunicare fra di loro, ma soprattutto quanto sentissero il bisogno di conservare i loro pensieri e mantenere vivo il ricordo delle loro vite. Questi venivano espressi attraverso semplici disegni rudimentali realizzati su supporti che potessero assicurarne il mantenimento nel tempo¹.

I disegni rupestri, chiamati anche "ideogrammi", fungevano da scrittura in codice e possono essere considerati antenati dei geroglifici, con cui gli Egizi riempirono rotoli di papiri tra il 3150 a.C. e il 30 a.C. Le raccolte di papiri appartenenti al popolo che abitava le terre del Nilo erano ben ordinate e conservate, così come i primi documenti scritti veri e propri di produzione sumera, raggruppati all'interno di un unico luogo². Di questi importanti manoscritti dell'Antichità rimangono poche testimonianze, poiché furono spesso realizzati su supporti deperibili come fogli di papiro e legno. Tuttavia, si può godere ancora della meravigliosa complessità della scrittura cuneiforme di origine sumera grazie alle tavolette di argilla che si sono conservate nel tempo³.

È quindi con la comparsa delle prime forme di scrittura, i geroglifici e i caratteri cuneiformi, che nascono i primi documenti scritti e, di conseguenza, le prime antiche forme di archivio destinate a conservarli e proteggerli dall'usura del tempo.

¹ Angelucci, P., *Breve storia degli archivi e dell'archivistica*, Morlacchi Editore U.P., Perugia, 2017, p. 16.

² Ivi, p. 17.

³ Ibid.

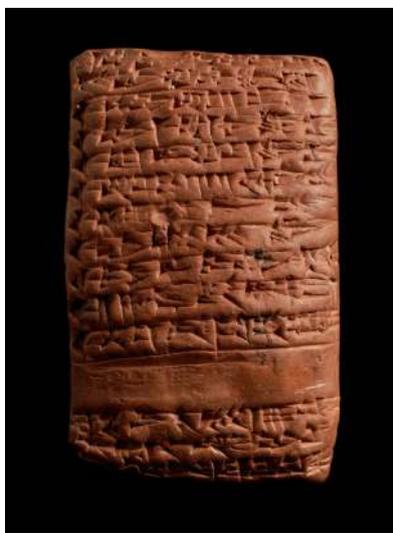


Fig. 1: Tavoleta di argilla cotta, Età Paleobabilonese, regno di Rim-Sin di Lars (1822-1763 a.C.), anno 38, Nippur, Coll. Pontificio Istituto Biblico Roma
Fotografia di: Archivio fotografico Musei Vaticani, s.d.

È probabile che anche fra i Greci e i Romani vi fu una produzione documentaria molto elevata, ma purtroppo, a causa della fragilità dei supporti utilizzati per scrivere, ad esempio legno e cera, oggi non vi sono testimonianze certe dei documenti realizzati. Tuttavia, è proprio al tempo dei Greci che risale il primo impiego della parola “archivio”. Il sostantivo “archái”, da cui derivò la parola “archeion”, delineava infatti la magistratura e il luogo di raccolta di tutti gli atti di sua produzione che venivano in seguito consegnati ad un tempio e posti sotto la protezione di un dio⁴. La pratica di conservazione dei documenti scritti presso un luogo sacro fu condivisa anche dai Romani che con il termine “archivium” indicavano solo gli archivi pubblici e non quelli privati o familiari. Gli archivi pubblici erano ben ordinati e ampiamente consultabili ed erano stati creati per proteggere i documenti e conservare la memoria del popolo⁵.

I Romani continuarono a produrre documenti con la volontà di costruire una vera e propria storia scritta del proprio Impero, ma poi quando questo cadde nel 476 d.C. e si aprì dunque il Medioevo, vi fu un generale crollo amministrativo che bloccò la produzione documentaria e danneggiò irrevocabilmente il ruolo degli archivi pubblici⁶. Il Medioevo portò con sé però diverse novità: nacquero infatti nuove raccolte di documenti che posero le basi per gli archivi più importanti di oggi. Una fra queste fu l’archivio ecclesiastico che prese avvio in seguito al ruolo preponderante che assunse la Chiesa di Roma in epoca medievale. All’interno vennero raccolti principalmente i documenti manoscritti provenienti dai monasteri, dove si realizzavano intere pergamene a partire

⁴ Ivi, p. 21.

⁵ Ivi, pp. 22-25.

⁶ Ivi, pp. 29-30.

dai singoli originali riuniti, e con il tempo venne affiancato anche dagli archivi delle cattedrali e dall'archivio vaticano, prima che questo fosse smembrato a seguito della cattività avignonese⁷.



Fig. 2: Miniatura di metà XII secolo, Durham, University Library, ms Cosin V. III. 1, f. 22v.
Fonte: Durham University Library.

Oltre agli archivi ecclesiastici, si svilupparono contemporaneamente i primi archivi legati a re ed imperatori, altrettanto difficili da mantenere intatti a causa del continuo spostamento dei governanti. Fu proprio in queste raccolte documentarie che prese avvio una vera e propria evoluzione degli archivi grazie ad accorgimenti relativi alla conservazione dei manoscritti e nuove leggi a protezione delle testimonianze scritte. I documenti che avevano valenza pubblica ed erano quindi destinati alla trasmissione erano conservati in archivi apparentemente strutturati e ben ordinati, a cui molti cittadini potevano accedere. Tuttavia, i manoscritti giacevano in realtà confusionariamente all'interno di armadi o sacchi, perché non esisteva ancora un metodo vero e proprio di catalogazione⁸.

Durante il Medioevo, i documenti e gli archivi assunsero un ruolo sorprendentemente simbolico: come per i Greci e i Romani, vennero posti all'interno di luoghi sacri o addirittura all'interno di palazzi, così da identificarli con il potere, e le diverse fazioni politiche che si susseguirono nel tempo erano solite rubarsi a vicenda i documenti per poter legittimare il proprio ruolo⁹. È chiaro quindi che i documenti scritti divennero sinonimo di potere e iniziarono ad avere un peso diverso nella società. Per questo vennero emanate una serie di leggi che ne vietarono la vendita o la donazione per preservare al meglio gli archivi e la storia che custodivano¹⁰. Si pensava infatti che in

⁷ La cattività avignonese (1309-1377) designa il periodo in cui la sede papale venne spostata da Roma ad Avignone, *ivi*, pp. 31-36.

⁸ *Ivi*, pp. 45-47.

⁹ *Ivi*, p. 48.

¹⁰ *Ivi*, p. 46.

questi documenti vi fosse scritta la verità assoluta e che quindi fossero delle vere e proprie autorità capaci di infondere potere e di produrre effetti giuridici e politici immediati¹¹.

Con la formazione dei primi stati in epoca moderna, gli archivi vennero posti nella capitale del regno nella quale risiedeva stabilmente anche il sovrano. L'Archivio di Stato, inteso come luogo di raccolta in cui si concentravano tutti i documenti relativi ad un paese, vide la luce proprio nel Cinquecento, e uno dei primi fu l'Archivio di Simancas fondato nel 1583. Inoltre, nel Cinquecento, la produzione documentaria crebbe in maniera esponenziale, grazie all'invenzione della stampa a caratteri mobili da parte di Johannes Gutenberg nel 1455. La stampa rese più semplice la condivisione dei documenti e la realizzazione delle copie¹².

Nei decenni a partire dal XIII secolo, contrassegnati dalla dominazione dei grandi Signori italiani nelle diverse città della penisola, ci fu un cambiamento drastico nella gestione degli archivi. In generale, nei secoli precedenti, si era cercato di rendere accessibili sia gli archivi stessi che i documenti conservati all'interno, e di facilitarne la consultazione migliorando l'ordine e la catalogazione dei manoscritti. I Signori delle città italiane, spinti dagli interessi dinastici e dalla volontà di mantenere saldo il loro potere, chiusero gli archivi e li resero nuovamente luoghi segreti e inaccessibili¹³. Solo gli uomini di cultura scelti dai Signori stessi potevano accedervi affinché selezionassero i documenti necessari all'affermazione del potere dei loro governanti, senza basarsi ovviamente su un metodo scientifico e veritiero, ma solo sugli interessi politici. Verso la fine del Seicento, vi fu però un generale miglioramento della coscienza storica dei governanti che compresero, grazie alle ricerche e alla sensibilità di diversi umanisti come Scipione Maffei (1675-1755), l'importanza della conservazione dei documenti per mantenere viva la memoria dei popoli¹⁴.

Con la presa di coscienza sul valore culturale e storico assunto nel tempo dagli archivi, si sviluppò anche la letteratura archivistica. La disciplina mirava a porre le basi per una corretta catalogazione e conservazione dei documenti attraverso consigli pratici e riflessioni sull'importanza degli archivi nel tempo. Baldassarre Bonifacio (1585-1659) fu uno dei più importanti esponenti di questa disciplina e nel suo trattato del 1632 dedicato alla conservazione negli archivi e intitolato *De archivis liber singularis* pose l'accento sulla necessità di riporre i documenti in appositi armadi e sull'importanza di lasciare che i documenti stessi suggerissero un ordine di catalogazione

¹¹ Ivi, pp. 51-53.

¹² Ivi, pp. 55-56.

¹³ Ivi, pp. 59-60.

¹⁴ Ivi, p. 63.

accompagnato sempre da un indice generale per gli utenti esterni¹⁵. I consigli di Bonifacio furono estremamente innovativi per l'epoca, se si considera che fino a pochi anni prima l'unico criterio di archiviazione dei documenti era il loro peso politico, e appare chiaro che in questi anni tornò in auge la concezione dell'archivio come luogo sacro da difendere.

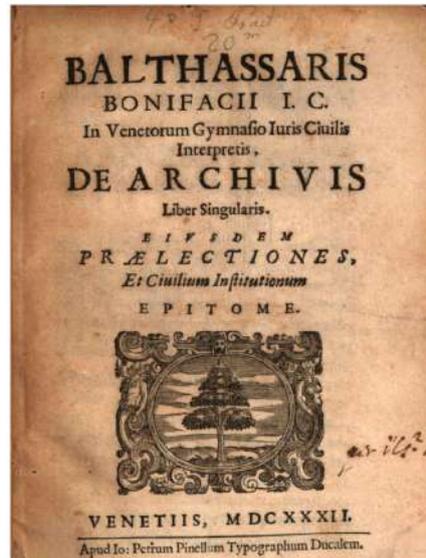


Fig. 3: La prima pagina del trattato di Bonifacio Baldassarre edito a Venezia nel 1632. Fonte: Google Libri.

L'archivistica e in generale la gestione degli archivi furono travolti da tutte le novità culturali e sociali portate dal secolo dell'Illuminismo che si chiuse con una delle più importanti tappe della storia mondiale: la Rivoluzione Francese (1789). Nel Settecento, grazie a Diderot e D'Alembert, venne completata la prima Enciclopedia, e il metodo di classificazione razionalista figlio della cultura della Ragione del secolo dei Lumi non fece altro che investire anche il mondo dell'archivistica. Gli archivi, distinti in archivi morti e archivi vivi e separati sulla base degli uffici che avevano un ruolo attivo nella produzione dei documenti, divennero sempre più consistenti, perché si decise di riunire all'interno di un unico luogo tutti i documenti, indipendentemente dall'ufficio di provenienza¹⁶. Di conseguenza, fu necessario adottare un metodo di catalogazione efficace, e si scelse di classificare i documenti per materia. Se però da una parte questo metodo facilitava il lavoro di ricerca perché era una modalità già adottata nella catalogazione dei libri e quindi già conosciuta, dall'altra non faceva altro che minare l'organicità degli archivi che contenevano documenti classificati con voci e titoli creati appositamente¹⁷. Questo metodo di catalogazione era fortemente arbitrario, ma rimase in auge fino alla fine del XIX secolo. Sempre nel Settecento, a Firenze, si raggiunse infine una tappa essenziale nello sviluppo degli archivi in Italia:

¹⁵ Ivi, p. 68.

¹⁶ Ivi, pp. 74-75.

¹⁷ Ibid.

nacque infatti il primo archivio di documenti antichi destinato ad un uso prettamente culturale e storico¹⁸.

La Rivoluzione Francese determinò diverse novità in campo archivistico, per la maggior parte dovute alla svolta democratica che investì tutte le pieghe della società e della cultura. Gli archivi vennero ufficialmente aperti e resi disponibili agli studiosi a partire dal 1794, e la segretezza voluta nei secoli precedenti venne meno. Il periodo di Restaurazione che seguì la Rivoluzione e che vide in prima linea Napoleone Bonaparte portò alla costituzione dell'Archivio dell'Impero Napoleonico, contenente tutte le carte e i documenti più importanti sottratti ai paesi conquistati dal condottiero francese. Ancora una volta, privare un paese dei propri manoscritti significava privarlo della propria storia¹⁹.

Il saccheggio degli archivi di tutta Europa da parte di Napoleone causò una generale dispersione dei documenti, e uno dei compiti principali successivi al Congresso di Vienna (1815) fu quello di riordinare tutte le carte restituite a seguito del disfacimento dell'Impero Napoleonico. Da un punto di vista storico, l'Ottocento segnò profondi cambiamenti nella consapevolezza storico-culturale dei popoli. Fu infatti il secolo che vide nascere i grandi Stati Nazionali, e gli uomini, spinti dalla sensibilità romantica, compresero che non si potevano costruire Stati per il futuro senza prima riordinare la propria storia e il proprio passato come Nazione. Il Razionalismo e il rigore scientifico sviluppatosi nel Settecento incoraggiarono la ricerca storica anche in ambito archivistico e i nuovi risultati di studio vennero valorizzati attraverso la creazione di un nuovo metodo di catalogazione che in poco tempo sostituì definitivamente quello per materia. Il nuovo metodo definito "storico" si poneva l'obiettivo di organizzare l'archivio sulla base dell'ordine originario dei documenti e sulla loro provenienza, così da rispettare l'organicità dell'archivio e darne quindi un valore come istituto scientifico che accoglie i visitatori interessati e che facilita la ricerca attraverso inventari e indici adeguatamente aggiornati²⁰. I principi dettati quindi da Bonifacio nel Seicento trovarono finalmente un'applicazione concreta. Alla fine dell'Ottocento, l'archivio assunse un ruolo preponderante nella tutela e nella conservazione della memoria collettiva per dovere verso i cittadini, e perse quella connotazione di possesso o di testimonianza di potere politico che aveva avuto nei secoli precedenti²¹.

¹⁸ Ivi, p. 78.

¹⁹ Ivi, pp. 81-82.

²⁰ Ivi, p. 89.

²¹ Ivi, p. 95.

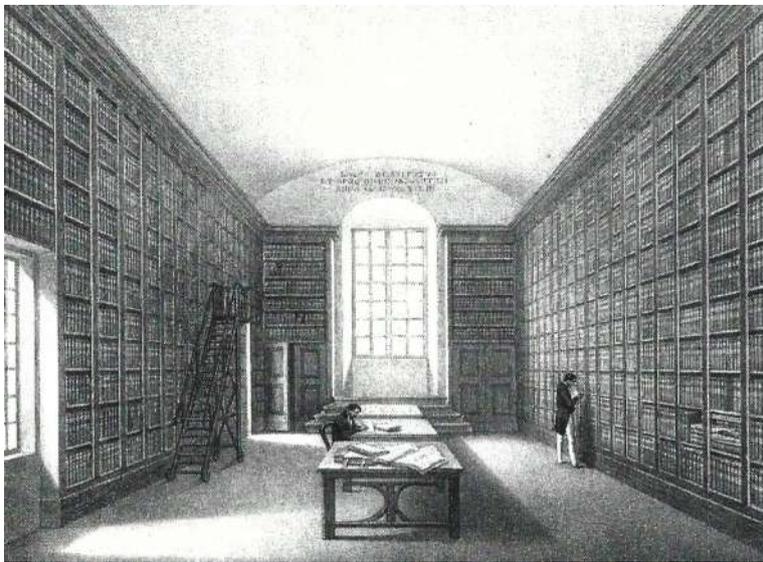


Fig. 4: L'Archivio di Stato di Parma in una stampa ottocentesca.
Fonte: Angelucci, P., *Breve storia degli archivi e dell'archivistica*,
Morlacchi Editore U.P., Perugia, 2017, p. 134.

Stabilita la necessaria finalità scientifica dello studio in archivio bisognava liberalizzare la ricerca per favorire e giustificare la libera consultabilità degli archivi. Nel Regno d'Italia tale azione non fu facile, perché vi erano idee diverse su cosa dovesse fare ed essere un archivio, perciò si dovette attendere il Novecento per avere una gestione amministrativa migliore degli Archivi, sia a livello statale attraverso la Direzione Generale Archivi, che a livello regionale con le diverse Soprintendenze. Queste diedero una definizione di archivio univoca e chiara che facilitò la gestione dei luoghi nei quali era depositata la memoria storica del popolo italiano²².

Nel Secondo Dopoguerra vi furono una serie di modifiche e aggiornamenti all'apparato legislativo dello Stato Italiano e molti di questi interessarono anche il mondo della cultura. Negli anni Cinquanta si parlò per la prima volta di archivi come beni culturali, e la Commissione Franceschini del 1964 stabilì che i beni culturali sono oggetti o enti che hanno valore di civiltà e che, in quanto testimoni della memoria collettiva nel tempo, anche gli archivi devono essere riconosciuti ufficialmente come tali. Con la stesura del Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali del 1999 e del Codice dei Beni Culturali del 2004, gli archivi assunsero diversi ruoli essenziali; non solo essi erano enti che assicuravano la corretta conservazione dei documenti, ma anche strumenti per la ricerca scientifica in prima linea nell'azione culturale²³. Non si trattava più quindi di luoghi polverosi con un numero indecifrabile di documenti accatastati in maniera disordinata. Gli archivi sono veri e propri soggetti attivi chiamati ad agire nella tutela e nella valorizzazione della cultura, creando iniziative che portano un numero sempre maggiore di fruitori di ogni genere al proprio interno. Essi si impegnano ad attrarre non solo studiosi con

²² Ivi, p. 98.

²³ Ivi, pp. 103-106.

obiettivi di ricerca già chiari, ma anche cittadini desiderosi di scoprire la propria identità e il proprio passato, accolti in luoghi culturali che fanno parte del territorio in cui si inseriscono in maniera dinamica facendo sentire la propria presenza.

Si può affermare, dunque, che gli archivi nacquero dall'esigenza di conservare e proteggere la memoria collettiva dei popoli e di trasmettere il proprio presente e il proprio passato alle future generazioni, prima per motivazioni prettamente legate alla politica e al potere, poi per esigenze storiche e culturali condivise da ogni cittadino.

1.2 Dagli spazi espositivi “horror vacui” ai depositi museali

I depositi museali nacquero parallelamente allo sviluppo dei musei e delle collezioni nel corso dei secoli. Non esiste infatti una vera e propria storia dei depositi d'arte, perché essi fanno parte di un percorso storico che si può dedurre a partire dai cambiamenti espositivi che si verificarono nel tempo e che determinarono la nascita e l'ampliamento dei depositi che ancora oggi ospitano numerose opere d'arte nel mondo.

Fin dall'Antichità e dalle prime testimonianze legate all'Antica Grecia e all'Antica Roma i grandi sovrani e nobili del tempo amavano collezionare oggetti di ogni tipo e opere d'arte per puro piacere estetico. Questi venivano poi esposti nei palazzi e nelle corti per dare sfoggio dei propri possedimenti seguendo un criterio puramente soggettivo e cercando relazioni interne apparenti fra i diversi oggetti esposti. Il collezionismo interessò anche l'epoca medievale, anche se i pochi dediti all'acquisto di oggetti e opere d'arte come l'Abate Suger di Saint-Denis (1081-1151), conosciuto per aver incoraggiato lo sviluppo dello stile gotico in architettura, era interessato prevalentemente ad oggetti che avessero un valore religioso, vista la grande attenzione che ottennero la religione e, in generale, la Chiesa nel Medioevo²⁴.

Con l'ampliamento delle collezioni dei grandi sovrani e dei grandi nobili del tempo, fu necessario sviluppare luoghi appositi per l'esposizione di oggetti e opere d'arte. Così, fra il Trecento e il Quattrocento, nacquero i primi esempi di “studiolo”, uno spazio di studio separato dall'abitazione dei sovrani, ma che faceva comunque parte dei palazzi e che raccoglieva le meraviglie collezionate nel tempo. Uno dei più famosi fu senza dubbio lo studiolo di Isabella d'Este (1474-1539) all'interno del Palazzo Ducale di Mantova²⁵. Lo studiolo era uno spazio destinato alla fruizione di un pubblico

²⁴ Fiorio, M. T., Schiavi, A., *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Pearson, Milano, 2018, pp. 26-27.

²⁵ Ivi, p. 29.

di studiosi che potevano godere della meraviglie in esso contenute. Queste dimostravano concretamente il valore assunto da un sovrano o da un nobile.

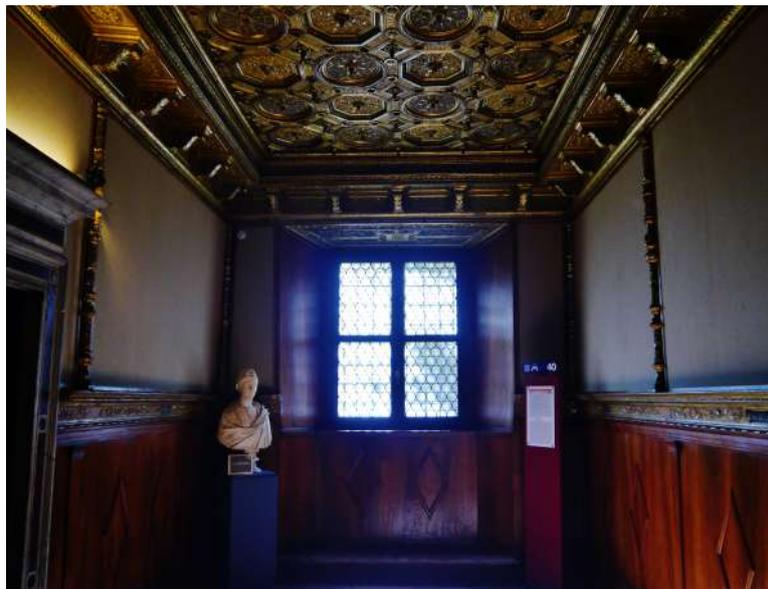


Fig. 5: Lo studiolo di Isabella d'Este all'interno del Palazzo Ducale di Mantova. Fotografia di: Zairon, s.d.

Fu solo verso la fine del Quattrocento che le collezioni divennero talmente consistenti da dover essere spostate all'esterno dei palazzi, o all'aperto o in alcuni luoghi appositi. Gli oggetti e le opere esposte ai cambiamenti climatici si degradarono sempre di più, tanto che nel Cinquecento il pittore Raffaello Sanzio (1483-1520), in quanto ispettore per le arti e la tutela, cercò di mettere in guardia il Papa riguardo al degrado di Roma e del patrimonio artistico e culturale presente in città²⁶. I primi musei pubblici come gli Uffizi di Firenze e le Gallerie dell'Accademia di Venezia, invece, iniziarono fin da subito a porre attenzione al concetto di conservazione degli oggetti e delle opere d'arte. Il museo nacque proprio in questi anni come luogo espositivo che univa oggetti di natura diversa sotto un'egida comune, ma si trattava di un museo dissimile rispetto a quello a cui si è abituati oggi. I musei del Cinquecento erano luoghi puramente destinati alla conservazione della opere, esposte senza un criterio preciso. Le sale erano stipate di oggetti, governate da un horror vacui²⁷ inimmaginabile, perché tutta la collezione doveva essere mostrata a testimonianza dell'importanza del collezionista²⁸. Non vi era bisogno quindi di un deposito di oggetti e di opere, poiché tutto veniva esposto contemporaneamente.

²⁶ Ivi, p. 39.

²⁷ Horror vacui: frase con la quale si esprime un concetto fondamentale della fisica aristotelica che, in polemica con la fisica democritea, asseriva l'inesistenza di spazi vuoti; si ripete talvolta con allusione alla tendenza a eliminare ogni spazio vuoto nell'ornamentazione, nell'arredamento e simili, <https://www.treccani.it/vocabolario/horror-vacui/> (ultimo accesso Giugno 2023).

²⁸ Ivi, p. 45.



Fig. 6: Cornelis de Baellieur, *Intérieur d'une galerie de tableaux et d'objets d'art* [Interno di una galleria di quadri e oggetti d'arte], 1637, Louvre, Parigi.

Per poter visitare un museo più simile a ciò che si è soliti vedere oggi nel mondo bisognò attendere fino al Settecento. Fu proprio in questo secolo contrassegnato da svolte storiche e culturali, che nacque la quadreria, ossia una stanza all'interno dei grandi palazzi riservata all'esposizione dei dipinti di proprietà dei padroni di casa e aperta alle sole persone considerate abbastanza qualificate per poter apprezzare l'arte²⁹. In questo secolo, si sviluppò un collezionismo molto più colto, probabilmente ispirato dagli ideali razionalisti e accademici dell'Illuminismo, che fece nascere collezioni private severamente catalogate. I primi musei nati nei secoli precedenti si svilupparono ulteriormente in questi decenni; essi aprirono infatti delle biblioteche per poter offrire agli studiosi che vi transitavano la possibilità di formarsi, e per poter educare le poche genti che potevano accedervi. Tuttavia, molte altre collezioni rimasero ancora chiuse al pubblico, come le grandi raccolte dinastiche o nobili, ad esempio le sale dello Château de Versailles o la Villa del Cardinale Albani a Roma, che i cittadini chiedevano insistentemente di poter vedere³⁰. Fu solo con la Rivoluzione Francese che i musei aprirono finalmente le proprie porte a tutte le pieghe della società, diventando quindi dei veri e propri luoghi espositivi di pubblica utilità³¹.

Con l'avvento della Rivoluzione Francese, nacquero ufficialmente i primi musei pubblici. Uno di questi fu proprio il Louvre di Parigi che divenne la culla di tutte le opere d'arte che rappresentavano lo stato francese e il rifugio delle meraviglie trafugate da Napoleone³². Il Louvre, così come tanti altri musei pubblici, era destinato all'accoglienza dei cittadini che potevano godere di un ingresso

²⁹ Ivi, p. 50.

³⁰ Ivi, pp. 57-60.

³¹ Ivi, p. 71.

³² Ivi, p. 74-76.

gratuito, di didascalie descrittive e di un didattica museale senza precedenti³³. Allo stesso tempo, sempre in Francia, alcuni magazzini utilizzati per proteggere i grandi monumenti dello stato furono aperti e resi dei veri e propri musei, come nel caso del Musée des Monuments Français³⁴. Fu il primo caso di un deposito che si fece luogo espositivo.



Fig. 7: Jean-Lubin Vauzelle, *La salle d'introduction du Musée des Monuments Français* [Il salone d'ingresso del Musée des Monuments Français], 1804, Ancienne Chapelle, Beaux-Arts de Paris, Parigi.

Nell'Ottocento si sviluppò un collezionismo di Stato che interessò tutta l'Europa e non solo la Francia. Il motivo alla base di questa continua ricerca di opere da acquistare era simile a ciò che aveva spinto gli Stati a creare degli archivi sempre più organizzati: preservare al meglio la memoria del popolo e concretizzare la supremazia del proprio Stato sugli altri. Possedere nelle proprie città dei musei ben allestiti, contenenti opere da tutto il mondo, consentiva infatti di affermare la propria identità nazionale in un'epoca in cui era necessario distinguersi dagli altri³⁵. Non a caso, quindi, i grandi musei che ancora oggi guidano la sfera culturale delle città d'Europa nacquero proprio in questo secolo. Tra questi vi furono la Pinacoteca Vaticana (1817), nata in seguito alla restituzione delle opere trafugate da Napoleone, e la National Gallery di Londra (1824)³⁶. Il collezionismo di Stato che contraddistinse questo secolo e l'abolizione dell'inalienabilità dei beni della chiesa che vennero quindi distribuiti ai vari musei dello Stato, portarono ad un inaspettato arricchimento delle collezioni e un generale ripensamento delle esposizioni museali³⁷. Avendo spazi già ben delineati, i

³³ Ibid.

³⁴ Ivi, p. 84.

³⁵ Ivi, p. 98.

³⁶ Ivi, p. 115.

³⁷ Ivi, p. 138.

musei non furono in grado però di accogliere tutte le opere acquisite³⁸. Pertanto, queste vennero selezionate, e quelle che erano state escluse dalle sale ufficiali vennero trasferite all'interno dei neonati depositi di opere d'arte.



Fig. 8: Angelo Ripamonti, *Le sale napoleoniche a Brera*, Pinacoteca di Brera, Milano. Fonte: Fiorio, M. T., Schiavi, A., *Il museo nella storia. Dalla studiolo alla raccolta pubblica*, Pearson, Milano, 2018, p.88.

L'enorme quantità di beni nelle mani dello Stato mise in luce le difficoltà di conservazione che stavano iniziando ad affrontare i musei, e i primi esponenti di quella che oggi viene definita "Storia del restauro", come Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897) e Domenico Morelli (1823-1901), iniziarono ad elaborare i primi principi di buona conservazione e tutela delle opere partendo da quelle considerate "maggiori"³⁹.

Il periodo a cavallo dei secoli Ottocento e Novecento rappresentò una vera e propria rivoluzione nella gestione e soprattutto nella concezione del museo. Oramai, i luoghi espositivi nati dopo la caduta dell'Impero Napoleonico erano diventati degli spazi a servizio della comunità e del territorio, impegnati nell'educazione delle genti e non solo degli studiosi⁴⁰. Da un punto di vista espositivo, però, i musei presentavano ancora un impianto antico: alcune opere erano state escluse dalla collezione esposta e riposte all'interno dei depositi, ma le collezioni erano talmente tanto consistenti che le sale dei musei erano ancora sovraffollate. Fu Henri Focillon (1881-1943), storico dell'arte, incisore e poeta, a ripensare gli allestimenti museali e a consigliare ai direttori dei musei di lasciare ad ogni opera il proprio spazio vitale necessario per apprezzarla pienamente. Il museo era infatti un luogo di confronto che doveva attirare la curiosità di tutto il pubblico e stimolare il

³⁸ Ivi, p. 131.

³⁹ Ivi, p. 139.

⁴⁰ Ivi, pp, 146-147.

dibattito, e per fare tutto ciò era necessario ridurre la quantità di opere su una stessa parete, affinché esse potessero essere osservate nel migliore dei modi⁴¹.

Nel primo Novecento si iniziò quindi a discutere la possibilità di alleggerire le collezioni museali esposte per creare dei percorsi di visita diversi, alcuni destinati al pubblico, altri destinati agli studiosi che avrebbero avuto l'occasione di vedere opere non esposte o di visitare sale riservate⁴². Nonostante questa divisione di percorsi che con il tempo venne meno, il museo del primo Novecento era un luogo espositivo innovativo che si proponeva di offrire servizi molto vari e stimolanti, tanto che si parlava addirittura di inserire all'interno degli spazi museali degli uffici, dei gabinetti fotografici, dei laboratori di restauro, il guardaroba, le sale studio, dei luoghi di sosta e, infine, dei depositi⁴³.

Dagli anni Cinquanta in poi, la sensibilità dei cittadini e degli esperti d'arte nei confronti del patrimonio artistico dei propri Stati cambiò drasticamente a seguito dei rischi corsi durante la Seconda Guerra Mondiale. Per garantire la migliore forma di tutela e conservazione alle opere d'arte, le collezioni esposte vennero alleggerite ulteriormente e tutte le opere considerate minori o a rischio vennero spostate all'interno di depositi molto più funzionali. A Genova vennero inaugurati: Palazzo Bianco, che vantava un deposito visitabile dagli studiosi con opere disposte su pareti mobili, e Palazzo Rosso che ad ogni piano prevedeva un deposito visitabile con griglie scorrevoli⁴⁴.



Fig. 9: Una delle stanze di deposito di Palazzo Bianco a Genova fotografato nel 2023. Fonte: Genova Today.

L'affinamento della sensibilità nei confronti della tutela diede quindi una spinta alla crescita del numero di depositi e luoghi destinati alla conservazione perpetua delle opere d'arte, troppo spesso però lontano dagli occhi dei visitatori dei musei, e di rado aperti agli studiosi.

⁴¹ Ivi, p. 148.

⁴² Ivi, p. 156.

⁴³ Ivi, p. 151.

⁴⁴ Ivi, pp. 168-169.

Le nuove scelte e necessità espositive richiesero, nel tempo, una collaborazione costante degli storici dell'arte con progettisti e architetti in grado di realizzare nuovi edifici o di trarre il meglio dagli spazi preesistenti degli edifici storici che divennero musei⁴⁵.

In Italia si preferì evitare la costruzione di nuove strutture destinate all'esposizione delle opere d'arte e si cercò perlopiù di usufruire degli edifici storici che già occupavano il territorio. Questa tendenza si mantenne anche nella seconda metà del Novecento.

Nel resto dell'Europa e del mondo invece molti architetti furono chiamati a realizzare progetti per nuovi musei e fondazioni sempre più accessibili e dinamici: dal Museo Guggenheim di New York realizzato su progetto di Frank Lloyd Wright (1867-1959) e inaugurato nel 1939, al Museo Guggenheim di Bilbao pensato da Frank Gehry (1929) e realizzato nel 1997, passando per il Centre Pompidou di Parigi che vide la collaborazione di Renzo Piano (1937), Richard Rogers (1933-2021) e Gianfranco Franchini (1938-2009) a partire dal 1971, e per il Louvre di Abu Dhabi disegnato da Jean Nouvel (1945) e terminato nel 2017⁴⁶. Di esempi di nuove strutture nate dalla commistione fra arte e architettura ce ne sono numerosi e meriterebbero di essere elencati nella loro interezza, poiché spesso si tratta di progetti nati anche dal desiderio di risollevare alcune aree di periferia o di rilanciare il flusso turistico di un'intera città. Pare doveroso però citare fra i tanti uno dei pochi esempi di architettura contemporanea destinata all'arte presente in Italia: il MAXXI (Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo) di Roma costruito a partire da un progetto di Zaha Hadid (1950-2016). Il Museo, inaugurato nel 2010, nacque come nuovo polo culturale della città inserito all'interno del quartiere Flaminio, in un'area precedentemente occupata da una caserma militare.



Fig. 10: Zaha Hadid, Patrick Schumacher, *MAXXI*, 2010, Roma. Fotografia di: Iwan Baan.

⁴⁵ Ivi, p. 170.

⁴⁶ Ivi, pp. 184-187.

Il Novecento aprì quindi la strada ai musei e agli spazi espositivi che oggi popolano gli Stati del mondo, ponendo le basi per una concezione più moderna di museo. Esso è infatti un luogo dinamico e di confronto che si pone l'obiettivo di conservare il patrimonio, arricchirlo, e contribuire alla sua rilettura attraverso un continuo programma d'esposizioni vario e stimolante. Il museo non è più quindi uno spazio di meraviglie del passato accatastate l'una sopra l'altra, ma un luogo dove passato, presente e futuro si incontrano.

2. La sfera museale ed espositiva oggi

2.1 Aspetti legislativi ed economici attuali

2.1.1 Tutela e valorizzazione nella legislazione italiana

Lo sviluppo dei luoghi deputati alla conservazione, tutela e valorizzazione del patrimonio storico-artistico mondiale è stato segnato, nel corso dei secoli, dall'evoluzione dell'apparato legislativo che regola le singole attività e i singoli interventi che hanno come oggetto principale il patrimonio stesso.

Negli ultimi decenni la legislazione italiana ha introdotto nuove norme di riferimento per la gestione del patrimonio che fanno capo al Codice 42/2004, altrimenti detto Codice dei Beni Culturali, un decreto legislativo varato il 22 Gennaio 2004 che prevede un insieme di norme e leggi e che rappresenta oggi il quadro normativo di riferimento in vigore più aggiornato. La stesura del Codice fu uno dei traguardi più importanti raggiunti dalla legislazione italiana in ambito storico-artistico e nacque da un'attenta revisione delle norme precedenti, sviluppate a partire dalla fine della Seconda Guerra Mondiale sulla base degli articoli già presenti nella Costituzione Italiana, entrata in vigore il 1 Gennaio 1948. L'Articolo 9 della Costituzione prevede infatti la promozione dello sviluppo della cultura e della ricerca scientifica e la tutela del patrimonio storico-artistico della Nazione, due impegni che la Repubblica stessa e, di conseguenza i suoi cittadini, si impegnano a concretizzare.

Il Codice dei Beni Culturali distingue chiaramente la tutela dalla valorizzazione e fornisce a questi due ambiti di intervento relativi al patrimonio un ruolo e un'importanza ben precisi. L'Articolo 3 del Codice dei Beni Culturali definisce la tutela del patrimonio come l'insieme delle funzioni e delle attività dirette ad individuare i beni del patrimonio culturale e a garantire la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione. Le istituzioni impegnate nella tutela del patrimonio garantiscono l'individuazione del bene culturale, la protezione e la sua conservazione. Queste ultime in particolare rappresentano un obbligo per tutti i soggetti coinvolti vicini al patrimonio, ossia lo Stato, le regioni, i singoli cittadini, e sono rivolte al mantenimento dell'integrità fisica del bene⁴⁷. L'Articolo 6 del Codice dei Beni Culturali definisce invece la valorizzazione come l'insieme delle attività rivolte alla promozione della conoscenza del patrimonio culturale, condotta attraverso una corretta utilizzazione e fruizione dei beni culturali, e al sostenimento degli interventi di conservazione che assicurano la trasmissione del patrimonio alle generazioni future⁴⁸.

⁴⁷ Barbati, C., Cammelli, M., Casini, L., Piperata, G., Sciullo, G., *Diritto del patrimonio culturale*, Il Mulino, Bologna, 2017, p. 147.

⁴⁸ Barbati, Cammelli, Casini, Piperata, Sciullo, 2017, p. 149.

Spesso però si è dibattuto sull'apparente contrasto tra queste iniziative relative al patrimonio. Se da una parte infatti la tutela si impegna nella salvaguardia del patrimonio garantendone l'integrità fisica nel tempo, dall'altra parte la valorizzazione ha come obiettivo la promozione della conoscenza del patrimonio. Questa avviene attraverso la creazione di occasioni espositive e promozionali che permettono l'avvicinamento dei cittadini al patrimonio e che però mettono potenzialmente a rischio i beni culturali, esponendoli a cambiamenti climatici, di temperatura, danni da trasporto e danni da esposizione. È necessario comprendere quindi che, secondo l'articolo 6, comma 2 del Codice dei beni culturali, la valorizzazione deve assolutamente essere attuata secondo forme compatibili con la tutela che rappresenta l'assoluta priorità per ogni ente o soggetto che si avvicina al patrimonio culturale. Ogni attività di valorizzazione deve assicurare l'integrità fisica del bene e il rispetto delle norme conservative volte alla protezione del bene in questione, e se questi diversi aspetti non possono essere garantiti, si rinuncerà alla valorizzazione per favorire solo le migliori condizioni di tutela del bene.

Infine, è importante sottolineare come il Codice dei beni culturali non identifichi dei veri e propri soggetti specifici che si occupano della tutela o della valorizzazione del bene, anzi, tutti i soggetti che concorrono a garantire questi due aspetti del patrimonio devono porre la propria attenzione su entrambi. I musei e le fondazioni si occupano di valorizzazione attraverso l'organizzazione di eventi espositivi o eventi di promozione del patrimonio, ma allo stesso tempo devono garantire anche la corretta conservazione dei beni culturali presentati al pubblico. Archivi e depositi invece si occupano perlopiù di tutela, ma dovrebbero comunque impegnarsi nella valorizzazione e nella promozione del patrimonio che essi conservano per permettere al pubblico di goderne la meraviglia.

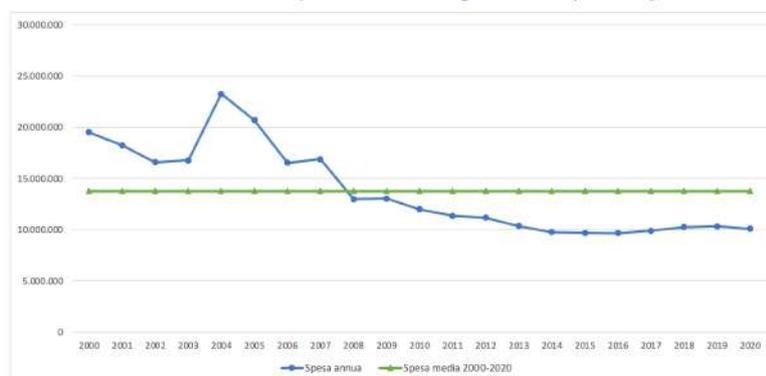
2.1.2 Iniziative economiche statali a favore del patrimonio

Nel corso degli ultimi anni, diversi studiosi di economia hanno iniziato un percorso di lettura del mondo culturale attraverso la lente della macro e microeconomia. L'avvicinamento dell'ambito artistico-culturale alla sfera economica ha permesso: una migliore valutazione delle iniziative da intraprendere per garantire la tutela e la valorizzazione del patrimonio, e una più efficace verifica in itinere e a consuntivo delle abitudini dei soggetti che, attraverso azioni economiche, influenzano il mondo dell'arte e della cultura.

La grandezza del patrimonio culturale italiano mette in luce l'ingente necessità di fondi che permettono di conservare, tutelare e valorizzare il patrimonio culturale in maniera ottimale, e per questo musei, fondazioni, archivi e altri soggetti che lavorano con il patrimonio cercano di elaborare

le migliori strategie per ottenere donazioni e contributi che permettano loro di concretizzare i propri obiettivi di tutela e valorizzazione. Non vi è dubbio però che il mondo dell'arte e della cultura sia molto meno attraente da un punto di vista economico rispetto allo sport o altre sfere quotidiane in cui molti donatori e contribuenti preferiscono investire, di modo da assicurarsi un ritorno d'immagine di elevata portata che, a quanto sembra, il mondo artistico-culturale non sempre è in grado di assicurare. Dai recenti studi relativi alle abitudini dei cittadini italiani nelle donazioni è emerso che le erogazioni liberali sono aumentate del 50% dal 2020 al 2022, probabilmente a causa delle diverse emergenze che si sono verificate in Europa e nel mondo, dalla pandemia Covid-19 alla guerra in Ucraina⁴⁹. Tuttavia, emerge anche un dato alquanto preoccupante: solo il 3% dei donatori sarebbe disposto a donare per la salvaguardia del patrimonio artistico e solo l'1% donerebbe per sostenere la formazione universitaria, mentre il restante preferirebbe donare a favore della ricerca scientifica in ambito medico e a favore dell'annullamento della povertà e della salvaguardia degli animali. Viene quindi spontaneo chiedersi come possano i soggetti che si occupano di tutela e valorizzazione portare avanti le proprie attività senza un vero e proprio sostegno economico da parte dei cittadini che sembrano avere poco a cuore il patrimonio storico-artistico della Nazione. Il principale soggetto, altrimenti detto player del mercato, capace di influenzare la sfera economica che ruota attorno al mondo dell'arte e della cultura è senza dubbio lo Stato. Esso è infatti in grado direttamente tramite il MiBAC o indirettamente tramite il sistema legislativo, di influenzare i fondi destinati all'arte e alla cultura. Nel corso del ventennio 2000-2020 lo Stato Italiano ha ridotto però in maniera esponenziale le spese destinate al mondo della cultura, togliendo contributi economici in grado di sostenere le attività in ambito artistico e culturale.

Figura 1 SPESA PRIMARIA AL NETTO DELLE PARTITE FINANZIARIE NEL SETTORE CULTURA E SERVIZI RICREATIVI. ITALIA, ANNI 2000-2020 (migliaia di euro a prezzi 2015)



Fonte: Elaborazioni su dati Sistema Conti Pubblici Territoriali

Fig. 11: Il grafico sull'andamento delle spese pubbliche in Italia relative al mondo della cultura. Fonte: Elaborazioni su dati Sistema Conti Pubblici Territoriali.

⁴⁹ Maccaferri, A., *Più della metà degli italiani ha fatto una donazione nel 2022*, <https://www.ilsole24ore.com/art/piu-meta-italiani-ha-fatto-donazione-2022-AEafxpgC> (ultimo accesso Luglio 2023).

Tuttavia, nel 2014 lo Stato Italiano ha varato un decreto legislativo elaborato dalla Commissione Franceschini che è stato poi reso permanente nel 2016. Si tratta del cosiddetto Art Bonus, un credito d'imposta del 65% imponibile sul reddito dell'ente privato o del soggetto che effettua un'erogazione liberale a favore di interventi di restauro e manutenzione sui beni culturali, di istituzioni che si occupano di restauro e manutenzione del patrimonio e di enti dello spettacolo. Nonostante presenti dei limiti legati all'ammontare della donazione stessa che non può superare il 15% del reddito imponibile dei singoli soggetti privati e il 5% dei ricavi annui di un'impresa, l'Art Bonus rappresenta un ottimo incentivo per favorire il versamento di erogazioni liberali nelle casse di enti che si occupano di arte e cultura. Si tratta forse del traguardo più innovativo raggiunto dallo Stato Italiano in ambito economico rispetto alla cultura. Esso ha infatti ispirato diversi stati europei e ha aumentato di molto il numero dei mecenati in Italia, tanto da sfiorare i 435.000.000 di Euro in donazioni prima del 2020⁵⁰.

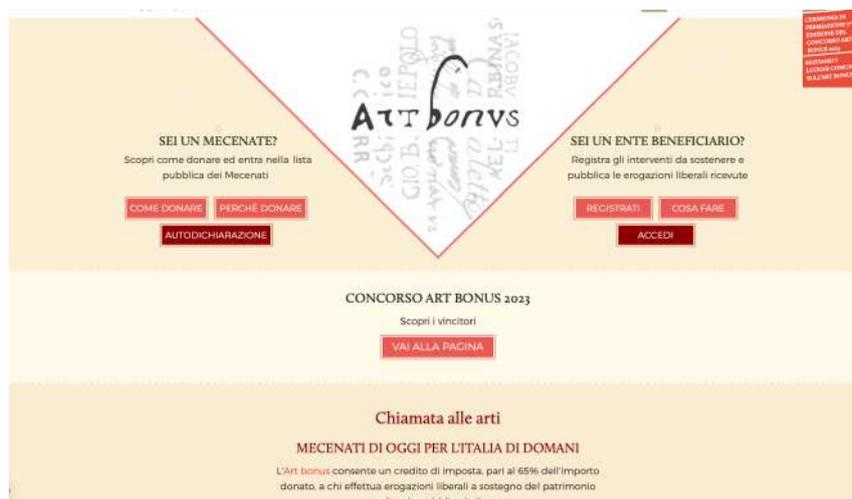


Fig. 12: La pagine principale del portale web Art Bonus dove destinatari ed erogatori di donazioni possono registrarsi. Fonte: Art Bonus.

La pandemia Covid-19 ha messo a dura prova il mondo della cultura e dell'arte che per mesi ha dovuto rimandare i progetti previsti per gli anni 2020 e 2021 e affrontare chiusure prolungate e spese impreviste per dotarsi di dispositivi adatti ad arginare la diffusione del virus. La crisi economica avvertita in Italia in tutti i settori, da quello alimentare a quello culturale, da quello tessile a quello turistico, ha condotto lo Stato Italiano a varare un piano economico definito PNRR (Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza) per risolleverare l'economia italiana a partire dal 2021⁵¹. L'iniziativa prevede uno stanziamento totale di 235,12 miliardi di Euro ed è destinata a diversi

⁵⁰ MiBACT, *Art Bonus, Franceschini: cresce mecenatismo, superati i 435 milioni di donazioni. Bene regioni del Nord, mecenatismo ancora a fatica nel Mezzogiorno*, <https://artbonus.gov.it/art-bonus,-franceschini-cresce-mecenatismo,-superati-i-435-milioni-di-donazioni.html> (ultimo accesso Luglio 2023).

⁵¹ Chiumento, A. Solmone, I., *Crisi da Covid, i settori più o meno colpiti*, <https://lavoce.info/archives/72840/crisi-da-covid-i-settori-piu-e-meno-colpiti/> (ultimo accesso Luglio 2023).

aspetti della società: digitalizzazione, innovazione, competitività, cultura e turismo per la prima area di intervento; rivoluzione verde e transizione ecologica per la seconda; infrastrutture per una mobilità sostenibile per la terza; istruzione e ricerca per la quarta; inclusione e coesione per la quinta e infine salute per la sesta⁵².

La prima area di intervento, legata perlopiù alle innovazioni in ambito culturale, prevede un investimento economico di circa 40,29 miliardi di Euro, pari al 21,05% dell'importo totale del PNRR⁵³. Tra le numerose iniziative proposte nel Piano ve ne sono alcune che incoraggiano la transizione digitale dei luoghi della cultura, soprattutto gli archivi, affinché il patrimonio diventi maggiormente accessibile ai cittadini, e altre che prevedono il rilancio dei piccoli borghi per favorire il turismo culturale in nuove aree lontane dai nodi turistici principali. I fondi del PNRR stanziati dallo Stato sono un punto di partenza per lo sviluppo culturale del paese verso una via più innovativa e accessibile che permetterà il rilancio del patrimonio e l'avvicinamento dei cittadini alla cultura della Nazione.

2.2 Un patrimonio infinito

Dipinti, disegni, statue, lettere, documenti di vario genere, contratti di vendita, manoscritti. Il patrimonio mondiale ristretto alla sola sfera storico-culturale o storico-artistica è straordinariamente vario e indescrivibile. Negli anni, i luoghi destinati alla sua conservazione e tutela, ossia musei, fondazioni, depositi e archivi, hanno continuato ad allargare le proprie collezioni e ad escogitare nuovi metodi espositivi per valorizzarne l'identità e il peso culturale. Ad oggi, i principali soggetti che si occupano di ricerca, sviluppo e studio dei luoghi artistici e culturali hanno analizzato le iniziative proposte dai luoghi della cultura, cercando di valutarne l'operato e l'efficacia per identificarne le problematiche e i limiti principali e migliorarne poi la fruizione.

2.2.1 Gli archivi di oggi

Se un tempo esistevano principalmente gli archivi di Stato e non venivano distinti in alcun modo le diverse tipologie di archivio, oggi vi sono numerose realtà archivistiche con compiti e obiettivi diversificati, distinte in base alla destinazione d'uso dei documenti. Gli archivi correnti sono archivi che conservano documenti ancora in uso e in aggiornamento; gli archivi di deposito contengono

⁵² Italiadomani. Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza, <https://www.italiadomani.gov.it/content/sogei-ng/it/it/il-piano/missioni-pnrr/digitalizzazione-e-innovazione.html> (ultimo accesso Luglio 2023).

⁵³ Ibid.

documenti non più necessari allo svolgimento di un'attività pratica, ma ancora utili da un punto di vista operativo o gestionale. Gli archivi storici conservano documenti che hanno un valore storico e culturale da tutelare e sono fonte di studio e ricerca⁵⁴.

Gli archivi possono essere distinti anche in base alla tipologia di documenti di cui si occupano. Vi sono gli archivi di Stato, circa 100 in Italia, che conservano documenti prodotti direttamente dagli organi statali; archivi di regione o municipali; archivi storici legati a organi istituzionali di vario genere come l'Esercito, le singole Camere del Parlamento Italiano, i singoli Ministeri, e ancora l'Università, alcuni istituti culturali e alcune fondazioni, e infine gli archivi d'artista. Questi si preoccupano in particolare di conservare e valorizzare il materiale risalente ad un singolo artista, ad un gruppo o ad una corrente artistica nello specifico, e molti di essi sono soci di AitArt, l'Associazione Italiana Archivi d'Artista nata a Milano nel 2014.



Fig. 13: L'Archivio di Stato di Venezia in Campo dei Frari. Fonte: Archivio di Stato Venezia.

Gli archivi d'artista e i principali archivi di natura storica e culturale presenti in Italia si sono impegnati recentemente nell'aggiornamento dei propri metodi di catalogazione e soprattutto nel miglioramento delle modalità di fruizione del proprio patrimonio per rendere i documenti maggiormente accessibili. Il progresso tecnologico ha investito infatti anche i luoghi della cultura e gli archivi sono stati incoraggiati a partecipare alla creazione della cosiddetta Digital Library, l'Istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale nato nel 2020 per iniziativa del Governo Italiano. L'Istituto si impegna da anni a coordinare la transizione tecnologica dei luoghi della cultura e la digitalizzazione del patrimonio, con l'obiettivo di creare una raccolta di documenti

⁵⁴ Ardesia, la semplicità è geniale, <https://www.ardesia.it/archivio-corrente-di-deposito-storico-caratteristiche-e-differenze/> (ultimo accesso Luglio 2023).

e materiale originali, scansionati in alta qualità, che garantirà una migliore conservazione del patrimonio e una più facilitata interazione del pubblico con i documenti⁵⁵.

Negli ultimi decenni, da quando sono stati ufficialmente riconosciuti come beni culturali, gli archivi hanno assunto una nuova identità. Se un tempo, a causa della difficoltà di lettura e comprensione dei propri documenti, venivano identificati come luoghi polverosi e chiusi, oggi sono dei veri e propri beni culturali da tutelare e valorizzare, incoraggiando la fruizione della comunità che all'interno vi si può riconoscere, come già accade di fronte al patrimonio conservato in musei e e fondazioni. Il desiderio di chi oggi si occupa di archivistica infatti è quello di fare degli archivi non solo dei centri di studio e ricerca, ma anche dei punti nevralgici di iniziative culturali che possano rispondere al desiderio di conoscenza dei cittadini⁵⁶.

Oggi giorno, l'archivio è quindi chiamato ad assolvere non solo un ruolo culturale sulla base degli studi compiuti da storici del settore, ma anche un ruolo educativo rivolto alle pieghe più nascoste della comunità che ha il diritto di ritrovare la propria identità e scoprire il proprio patrimonio a partire proprio da questo luogo. Educare al patrimonio archivistico significa sensibilizzare i cittadini all'importanza storica e culturale dei documenti, cosicché un giorno non troppo lontano, essi vengano percepiti con la stessa attenzione e cura che oggi si riserva alle opere d'arte, ai monumenti, agli edifici storici, alle bellezze della natura, cioè a tutti quei beni culturali capaci di lasciare un'impronta inconfondibile dentro chi li osserva⁵⁷.

Negli ultimi anni, gli Archivi di Stato dell'Umbria e la Soprintendenza archivistica per l'Umbria, ad esempio, hanno elaborato dei percorsi educativi ed espositivi che hanno avvicinato la comunità, soprattutto quella scolastica, al loro patrimonio documentario⁵⁸. Nonostante vi siano stati alcuni tentativi per concretizzare il ruolo educativo degli archivi nei confronti della società, molti studiosi riconoscono delle gravi mancanze a livello statale che non permettono agli archivi presenti in Italia di crescere e rinnovarsi come dovrebbero. I tagli cospicui ai contributi destinati alla cultura e, di conseguenza, agli archivi verificatisi in seguito alla crisi del 2008 hanno dimezzato il numero degli studiosi che coordinano le attività degli archivi in Italia, andando a minare perfino i corsi di studio universitario dedicati all'archivistica⁵⁹. La mancanza di esperti del settore e di giovani laureati ha rallentato quindi il rinnovamento degli archivi e ha messo in luce la difficoltà nel

⁵⁵ Digital Library, Istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale, <https://digitallibrary.cultura.gov.it/> (ultimo accesso Luglio 2023).

⁵⁶ Angelucci, P., *La nuova identità degli archivi oggi: una risorsa educativa oltreché culturale*, <https://independent.academia.edu/AngelucciPatrizia> (ultimo accesso Luglio 2023).

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Angelucci, 2017, p. 114.

trovare nuovi modi per far sì che questi luoghi si evolvano e conservino e valorizzino il patrimonio efficacemente. La digitalizzazione dei documenti, infatti, non basterà a colmare il generale degrado archivistico, perché il documento elettronico seguirà la tendenza all'obsolescenza tipica della tecnologia. Col tempo quindi gli archivi diventeranno sempre più fragili e non saranno in grado di adempiere ai loro ruoli⁶⁰.

Sarà quindi cura dello Stato rilanciare questi luoghi attraverso iniziative e contributi, così come è stato previsto dal PNRR, e attenzione degli archivisti e dei direttori d'archivio proporre mostre, percorsi educativi, attività didattiche per aiutare la collettività a riscoprire gli archivi e il loro patrimonio. Solo così gli archivi passeranno dall'essere solo luoghi del passato ad essere luoghi del futuro che influenzeranno il modo in cui un domani si leggerà il patrimonio.

2.2.2 I musei e i depositi di oggi

Uno degli istituti più importanti e più numerosi presenti attualmente nel territorio italiano è sicuramente il museo, di cui vi sono tantissime tipologie: dai musei d'arte ai musei della civiltà contadina, dai musei dedicati ad un prodotto industriale ai musei di storia, per un ammontare di circa dodicimila musei, aree archeologiche, monumenti e biblioteche attivi e aperti al pubblico, secondo i dati Istat relativi all'anno 2021. Circa sette comuni su dieci possiedono un istituto culturale di riferimento tra quelli appena citati e una collezione di opere d'arte legate al territorio o a qualche collezionista privato che ha donato la propria collezione⁶¹. Tuttavia, molti dei musei presenti nel territorio non sono in grado di esporre l'intera collezione a loro disposizione per problemi di spazio o per mancanza di fondi e, pertanto, le singole istituzioni si vedono costrette a selezionare le proprie opere da esporre secondo criteri di conservazione e di importanza culturale. A passare la selezione sono i soli capolavori in buone condizioni che non rischiano di essere danneggiati a causa dell'esposizione prolungata, e quelli più conosciuti dal pubblico di amatori.

Se una delle funzioni principali del museo è quella di continuare ad arricchire la propria collezione attraverso l'acquisto di opere d'arte e adempiere alla tutela e alla valorizzazione dell'intero patrimonio in loro possesso⁶², appare chiaro fin da subito che il problema dello spazio e della

⁶⁰ Ivi, pp. 120-121.

⁶¹ Istat, Istituto Nazionale di Statistica, <https://www.istat.it/it/archivio/279105> (ultimo accesso Luglio 2023).

⁶² L'Assemblea Generale Straordinaria di ICOM tenutasi a Praga nel 2022 ha deciso che "il museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che compie ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio culturale, materiale e immateriale. Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità. Operano e comunicano in modo etico e professionale e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze".

difficoltà ad esporre le intere collezioni è oggi un tema abbastanza dibattuto, tanto da coinvolgere lo stesso Gennaro Sangiuliano, saggista, giornalista e neoletto Ministro della cultura. Il Ministro ha affermato infatti che in Italia ci sono circa cinque milioni di opere d'arte, ma solo 480.000 vengono esposte regolarmente⁶³. La maggior parte delle collezioni sono quindi chiuse all'interno dei depositi per motivi di natura diversa. Non è corretto infatti pensare che il problema della mancata esposizione delle opere dipenda solo dalla limitatezza degli spazi espositivi a disposizione. La maggior parte dei beni culturali conservati all'interno dei depositi sono mantenute all'interno di spazi protetti, perché necessitano di attenzioni di tutela e conservazione molto delicate e, come già affermato in precedenza, la legislazione italiana ha dichiarato fermamente come la tutela del patrimonio sia prioritaria rispetto alla sua valorizzazione⁶⁴. Per ovviare a questo problema, Sangiuliano ha per esempio proposto di sdoppiare alcuni grandi musei creando nuove sedi che ospitino le opere conservate nei depositi che non vengono esposte per mancanza di spazio, sfruttando edifici già presenti che potranno quindi essere rinnovati e riadattati alla nuova funzione espositiva, come il Real Albergo dei Poveri di Napoli⁶⁵.



Fig. 14: Ferdinando Fuga, *Real Albergo dei Poveri (Palazzo Fuga)*, 1751-1819, Napoli. Fonte: Artribune.

Nel corso degli ultimi anni i musei e le occasioni espositive sono cambiate molto, tanto da spingere Jean Clair (1940), uno dei principali storici dell'arte e curatori al mondo, a parlare di crisi museale. L'analisi del numero dei visitatori che hanno frequentato i musei italiani nell'anno 2021 rappresenta

⁶³ Finestre sull'Arte, *Sangiuliano: "dobbiamo sdoppiare alcuni grandi musei, esponiamo le opere dei depositi"*, <https://www.finestresullarte.info/attualita/sangiuliano-dobbiamo-sdoppiare-alcuni-grandi-musei> (ultimo accesso Luglio 2023).

⁶⁴ Clair, J., *La crisi dei musei. La globalizzazione della cultura*, Skira editore, Milano, 2008, p. 43.

⁶⁵ Finestre sull'Arte, *Sangiuliano: "dobbiamo sdoppiare alcuni grandi musei, esponiamo le opere dei depositi"*, <https://www.finestresullarte.info/attualita/sangiuliano-dobbiamo-sdoppiare-alcuni-grandi-musei> (ultimo accesso Luglio 2023).

un campanello d'allarme non indifferente: la maggior parte dei musei hanno avuto perlopiù tra i 10.000 e i 50.000 visitatori all'anno e solo tre musei del Lazio, tre musei della Toscana e due della Campania hanno superato i 500.000 visitatori⁶⁶. Vi è quindi una generale diminuzione del numero di frequentatori di luoghi culturali che sembrano non essere più interessati alle collezioni e alle esperienze educative proposte all'interno degli spazi museali. L'indifferenza che i visitatori proverebbero nei confronti dei musei è causata, secondo Jean Clair, da un generale peggioramento del museo come istituzione impegnata nell'educazione dei cittadini: i musei non sono più in grado di spiegare l'arte e sono diventati un semplice magazzino che raccoglie una cultura destinata solo a divertire le persone⁶⁷. La maggior parte dei visitatori infatti non varca più le porte dei musei col desiderio di trovare la propria identità viaggiando fra le sale espositive alla scoperta del patrimonio conservato all'interno, e quei pochi che entrano nei musei lo fanno perlopiù per riempire il proprio tempo libero⁶⁸. La cultura deve divertire, ma è importante che l'obiettivo principale sia educare la comunità e valorizzare il patrimonio artistico e culturale che si ha la fortuna di poter scoprire, per questo il museo si deve impegnare nel mantenimento di una prospettiva di edutainment⁶⁹.

Questa tendenza però appare profondamente differente se invece dei dati sui musei si analizzano i dati relativi all'afflusso di visitatori alle mostre temporanee. Già negli anni Cinquanta Gio Ponti (1891-1979), architetto e designer, e poi Roberto Longhi (1890-1970), storico dell'arte e critico, rifletterono sulla quantità esorbitante di mostre organizzate in Europa nel dopoguerra. In poco più di dieci anni, infatti, il numero di mostre era passato da quaranta a trecento ed era in un aumento continuo e preoccupante. Nacque dunque il cosiddetto "mostrificio", una produzione esagerata di mostre, perlopiù blockbuster, che con il tempo hanno perso la capacità di educare i visitatori. Esse sono infatti destinate al puro godimento turistico e basate non tanto sulla ricerca scientifica e sullo spessore culturale, quanto sulla presenza di due o tre quadri famosi o artisti di chiara fama che assicurano il successo e gli incassi previsti attirando un numero di visitatori. Questi preferiscono quindi prendere parte a queste occasioni temporanee con opere prelevate dai musei di tutto il mondo, piuttosto che mettere piede nei musei diventati ormai "cadaveri"⁷⁰.

⁶⁶ Istat, Istituto Nazionale di Statistica, <https://www.istat.it/it/archivio/279105> (ultimo accesso Luglio 2023).

⁶⁷ Clair, 2008, p. 30.

⁶⁸ Ivi, p. 9.

⁶⁹ Edutainment: Neologismo inglese (derivato dalla fusione di *educational* e *entertainment*) indicante un prodotto che mescola finalità pedagogiche e di intrattenimento. Con questo termine si indicano tutti quei prodotti culturali che incorporano elementi educativi utilizzando tecniche di intrattenimento prese da altre forme di spettacolo, [https://www.treccani.it/enciclopedia/edutainment_\(Lessico-del-XXI-Secolo\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/edutainment_(Lessico-del-XXI-Secolo)/) (ultimo accesso Luglio 2023).

⁷⁰ Longhi, R., *Mostre e musei (un avvertimento del 1959)*, <https://mo6n9stre.wordpress.com/2015/08/06/la-seconda-meta-degli-anni-cinquanta-fu-il-periodo-in-cui-si-prese-coscienza-dei-pericoli-insiti-nel-fenomeno-in-turbinosacrescita-delle-mostre-temporanee-se-gio-ponti-ne-scriveva-nel-1956-cfr-qua/> (ultimo accesso Luglio 2023).

Se già negli anni Cinquanta Longhi ebbe il coraggio di scrivere queste parole, viene da chiedersi come si potrebbero descrivere le mostre e i musei di oggi. Più di 11.000 mostre all'anno dedicate all'arte, alla cultura, alla scienza, alla tecnologia, e il 65,1% del totale è dedicato alle sole mostre di arte contemporanea. Sembra un paradosso la presenza costante alle mostre blockbuster di visitatori che desiderano vedere da vicino opere provenienti dai musei di tutto il mondo, gli stessi musei che però vedono calare costantemente il numero di biglietti venduti⁷¹.



Fig. 15: Una mostra di Keith Haring alla Shafrazi Art Gallery, 1982, New York. Fonte: Radiant Vision Keith Haring.

La difficoltà di gestione del patrimonio infinito presente nei musei e nei loro depositi e la continua diminuzione di visitatori hanno incoraggiato diversi direttori e curatori a ricercare nuove modalità espositive e innovazioni da introdurre nella gestione del museo. Invece di impegnarsi solo nel prestito delle opere in deposito destinate a mostre temporanee in altre città e paesi, alcuni musei hanno tentato, per esempio, di rileggere il patrimonio nascosto fra le stanze dei depositi per proporre mostre temporanee che mettono in luce opere d'arte solitamente non esposte per problemi di spazio. Ne è un esempio la mostra d'avanguardia *In and Out of Storage* organizzata al Museo Mauritshuis all'Aja nel 2016 sotto la guida dell'ex-direttrice Emilie Gordenker, ora direttrice del Van Gogh Museum di Amsterdam. Il Museo Mauritshuis conserva una collezione straordinaria composta da importanti capolavori della storia dell'arte olandese ed è uno dei luoghi culturali più importanti dei Paesi Bassi. Sotto la guida della Gordenker il museo ha attraversato un periodo di grande espansione e arricchimento delle proprie collezioni e delle proprie iniziative espositive, ampliando il numero di visitatori e collocandosi nel panorama internazionale con mostre di impatto significativo.

⁷¹ Pirrelli, M., *L'Italia un paese di mostre: 11mila all'anno. Se ne inaugura una ogni 45 minuti*, <https://st.ilsole24ore.com/art/artconomy/2012-11-06/l-italia-paese-mostre-11mila-anno-se-ne-inaugura-ogni-45-minuti-143514.shtml?uuid=AbjCfa0G> (ultimo accesso Luglio 2023).



Fig. 16: La mostra *In and Out of Storage* al Museo Mauritshuis all'Aja nel 2016. Fotografia di: Koen Van Weel, 2016.

Alcune istituzioni hanno modificato le proprie esposizioni prevedendo una rotazione costante di opere d'arte, permettendo di mostrare temporaneamente parte dei depositi, come, ad esempio, la Collezione Peggy Guggenheim di Venezia. Altre ancora hanno organizzato presentazioni ufficiali di restauri per attrarre nuovi visitatori che risultano sempre più difficili da fidelizzare, come nel caso dei Musei Vaticani a Roma che consentono di vedere all'opera alcuni restauratori all'interno di stanze di vetro nell'area dedicata alle statue romane per un tempo limitato durante la settimana⁷².

Nonostante i diversi tentativi citati, rimangono tuttavia ancora delle questioni irrisolte. La maggior parte delle opere presenti nei depositi non possono essere esposte per problemi di conservazione e quindi non sono quasi mai visibili. Si pensi per esempio all'Uomo Vitruviano di Leonardo da Vinci (1452-1519), un disegno su carta del 1490 circa conservato nei depositi delle Gallerie dell'Accademia di Venezia ed esposto solo in rare occasioni e per un tempo limitato. Allo stesso tempo, molti musei hanno interpellato grandi architetti per creare nuove strutture espositive capaci di attrarre persone da tutto il mondo, capolavori d'architettura realizzati attraverso linguaggi unici, dal Guggenheim di Bilbao di Frank Gehry al Louvre di Abu Dhabi di Jean Nouvel, che affascinano i turisti di tutto il mondo, ma che però in parte oscurano anche il contenuto del museo che non riesce comunque nell'impresa di attrarre i visitatori.

Le soluzioni pensate e messe in atto dai tanti studiosi di museologia e storia dell'arte nei diversi musei del mondo hanno portato risultati più o meno buoni e studiarne le basi per confrontarle e proporre risultati sempre nuovi potrebbe portare ad una rivoluzione museale che, in questi anni di crisi, potrebbe riportare la comunità all'interno dei musei depositari della propria identità.

⁷² Fiorio, 2018, p. 244.

2.3 Analisi delle abitudini di visita agli spazi espositivi

Per completare il quadro di analisi della situazione espositiva odierna, mettendo in luce le soluzioni e le problematiche riscontrate dai diversi esperti che negli anni si sono occupati di musei, mostre, archivi e depositi, si è ritenuto necessario somministrare ad un campione diversificato di persone un breve questionario per analizzare le abitudini di visita ai luoghi artistici.

Il questionario, elaborato attraverso la piattaforma Google Moduli, è stato somministrato ad un campione di 103 persone nell'arco di una settimana, tra il 01/07/2023 e il 08/07/2023, e diffuso grazie ai principali Social Network, quali Instagram, Facebook e Whatsapp.

Le persone che hanno partecipato al questionario hanno perlopiù tra i 18 e 49 anni di età e sono tutte di nazionalità italiana. Il livello di istruzione è alquanto diversificato, ma la maggioranza possiede almeno un diploma di maturità. I partecipanti sono per il 53,4% dipendenti assunti con contratto di lavoro regolare e per il 33,3% studenti full-time. Il restante è libero professionista detentore di Partita IVA o disoccupato⁷³.

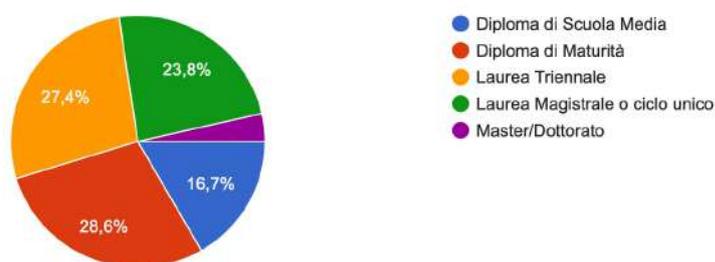


Fig. 17: Il grafico a torta che rappresenta il livello d'istruzione dei partecipanti al questionario. Fonte: Google Moduli.

Ai partecipanti è stato richiesto di rispondere ad alcune semplici domande sulle loro abitudini di visita a mostre d'arte, musei e archivi, e sulle proprie esperienze vissute all'interno dei luoghi artistici. Per quanto riguarda la presenza a mostre d'arte e musei, la situazione appare ribaltata rispetto a ciò che si legge negli articoli e nei saggi precedentemente citati. Se secondo questi ultimi infatti, la maggior parte dei visitatori frequenta preferibilmente le mostre d'arte temporanee, nel campione analizzato vi è un 47,6% di persone che non sono solite visitarle per una mancanza di interesse personale. Molti però dichiarano anche che le mostre d'arte non sono abbastanza pubblicizzate e, di conseguenza, non è possibile sapere quando e dove questi eventi temporanei vengono organizzati per potervi partecipare. Sorprendentemente, il 76,2% dei partecipanti è solito

⁷³ Il testo del questionario somministrato è reperibile al seguente link del sito web Google Moduli: <https://docs.google.com/forms/d/1kRrgG7gB4VUMoz3QGy3MSJtU4HT7TPEqIf5OF5VRVeA/edit> (ultimo accesso Luglio 2023).

invece visitare musei con una frequenza dall'una alle tre volte all'anno. Il restante 23,8% che non cerca l'esperienza museale ha dichiarato di non visitare i musei per mancanza di interesse e per una scarsità di pubblicità riguardante questi luoghi artistici. La stessa problematica che si riscontra quindi nelle mostre d'arte.

L'82,8% delle persone che sono solite visitare i musei, quindi il 76,2% del totale dei partecipanti, e che quindi sono esposte alle problematiche e alle situazioni di cui si è parlato, si è trovato almeno una volta di fronte a cartelli che dichiarano che alcune opere della collezione non sono presenti, perché in prestito per mostre temporanee, in deposito o in restauro, e ha avuto una reazione di delusione o dispiacere di fronte a opere che desiderava vedere dal vivo.

Il 72,6% dei partecipanti non ha mai avuto occasione di vedere un restauro dal vivo, anche se la maggior parte di questi avrebbe il piacere di vivere quest'esperienza soprattutto durante la visita di un museo. Il solo 27,4% che ha avuto invece occasione di vedere un restauratore al lavoro, l'ha trovato molto interessante, tanto da assegnare all'attività un punteggio di 4,5 su 5.

Il 70,2% delle persone non ha mai avuto l'occasione o la necessità di recarsi all'interno di un archivio per motivi di ricerca o studio, perciò l'assegnazione di tre aggettivi che secondo la loro opinione descrivono la realtà dell'archivio diventa ancora più significativa, perché assume non tanto una connotazione basata sull'esperienza diretta, quanto su un'idea che nasce da come gli archivi sono stati dipinti e hanno saputo dipingersi negli anni.

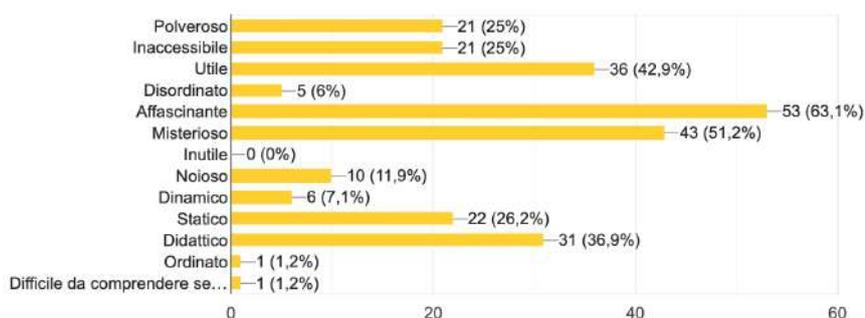


Fig. 18: Il grafico che mostra i diversi aggettivi associati alla parola "archivio" e la percentuale delle scelte intraprese dai partecipanti. Fonte: Google Moduli.

Ancora più preoccupante è il dato relativo alla visita e alla conoscenza dei depositi di opere d'arte. Il 97,6% dei partecipanti non ha mai visitato un deposito di opere d'arte, l'88,1% non sapeva dell'esistenza di depositi accessibili al pubblico, tantomeno che questi si trovassero anche in Italia, come alla Galleria Borghese di Roma. Nonostante questo, l'88,1% dei partecipanti ha dichiarato di apprezzare molto l'idea di poter visitare un deposito di opere e riuscire quindi a vedere il patrimonio nascosto all'interno.

Infine, l'ultima domanda posta ai partecipanti e lasciata volontariamente aperta è legata al ruolo delle ICTs nell'esperienza museale. In particolare, l'obiettivo era comprendere l'opinione delle persone sulla possibilità di sostituire l'esperienza di visita di un luogo artistico o attraverso l'uso di realtà multimediali d virtuali o attraverso l'Intelligenza Artificiale. La maggior parte delle risposte sono state negative: le tante innovazioni rese disponibili dal progresso tecnologico e multimediale non potrà mai sostituire l'esperienza di visita di un museo, perché le emozioni, le sensazioni e la bellezza che si avvertono guardando le opere d'arte dal vivo non potranno mai essere eguagliate. Tuttavia, le ICTs potrebbero migliorare e amplificare l'esperienza di visita, andando a mostrare dettagli e segreti che nello spazio limitato di un museo non si possono percepire.

3. L'Archivio Luigi Pericle

3.1 Ascona: centro artistico e punto nevralgico del Ventesimo Secolo

L'Archivio Luigi Pericle nasce nel 2019 ad Ascona, piccolo paese idilliaco del Canton Ticino in Svizzera situato alle pendici del Monte Monescia, o Monte Verità, e affacciato sul versante nord del Lago Maggiore.



Fig. 19: Ascona e il suo lungolago negli anni '20 del Novecento.
Fonte: Fondo fotografico Museo Comunale di Ascona.



Fig. 20: Ascona e il suo lungo lago oggi.
Fotografia di: Annachiara Pelosato, 2023.

Fin dall'età del bronzo e del ferro passando poi per l'epoca romana testimoniata dai diversi resti di necropoli, fonti battesimali e iscrizioni romane ritrovate nelle chiese di Ascona, questo paese accolse pescatori e umili artigiani che amavano trascorrere la loro vita a contatto con la natura⁷⁴.

In epoca medievale Ascona si legò sempre di più alla vicina città di Locarno accogliendo diverse famiglie nobili che edificarono i loro castelli proprio sulle rive del Lago Maggiore. Fu fra il Duecento e il Trecento che il paese visse infatti un momento di grande sviluppo, protetto dai castelli a guardia dei confini territoriali e dei traffici commerciali, e aperto verso le grandi vie di comunicazione che attraversavano Locarno⁷⁵.

Sebbene facesse parte del Ducato di Milano, Ascona era un'organizzazione indipendente e questo le permise di crescere sempre di più sfruttando adeguatamente le attività agricole, di pascolo e di pesca. Grazie poi alle ricchezze che le famiglie di nobili e borghesi portarono con sé nel Cinquecento, Ascona divenne un centro di medici, avvocati e commercianti che svolgevano le loro

⁷⁴ Zucconi-Poncini, M. *Guide ai monumenti svizzeri: Ascona*, SSAS, <https://www.ascona.ch/IT/Cenni-storici-85deed00> (ultimo accesso: Febbraio 2023).

⁷⁵ Fasani, M., Provenzale, V., Zucconi-Poncini, M., *Museo Comunale d'Arte Moderna Ascona. Il cimitero comunale di Ascona. Storia e arte di uno spazio identitario*, Armando Dadò Editore, Locarno, 2015, p. 14.

attività professionali accanto agli umili pescatori e alle loro barche che ancora oggi colorano ogni angolo del paese⁷⁶.

Nei secoli successivi le condizioni di vita ad Ascona peggiorarono drasticamente a causa del povero sviluppo industriale della zona e della mancanza di una linea ferroviaria nel paese; molte famiglie asconesi furono costrette quindi ad emigrare verso l'Italia e verso la Francia in cerca di fortuna. Questo fu un momento cruciale nella storia del borgo che, spinto dalla crisi che ne oscurava qualsiasi prospettiva futura, con il passare del tempo, iniziò a trarre il meglio dalle grandi invenzioni tecnologiche portate dalle famiglie emigrate che dalle grandi città estere facevano di tanto in tanto ritorno a casa. Dal 1860 arrivarono la linea del telegrafo, la linea telefonica, l'illuminazione a petrolio che poi divenne illuminazione elettrica e, con l'inizio del Novecento, i nobili francesi a bordo delle prime automobili⁷⁷.

Gli ultimi decenni dell'Ottocento fecero crescere in maniera esponenziale il ruolo industriale del paese: nacquero le prime fabbriche di dinamite, tabacco, dolci e mobili, e vennero realizzate nuove strade e gallerie per migliorare le infrastrutture di tutto il Canton Ticino. Lo sviluppo industriale incoraggiò anche lo sviluppo economico e nei primi anni del Novecento Ascona divenne sede di numerosi alberghi, pensioni e osterie che accoglievano i turisti e i numerosi artisti ed intellettuali che si stabilirono nel paese alla ricerca di un contatto puro con la natura, un dono che Ascona, paese raffinato e mondano, figlio di un tempo che sembrava non essere mai trascorso, poteva ancora offrire⁷⁸.

Tra gli anni Venti e Trenta del Novecento Ascona divenne un vero e proprio punto nevralgico del panorama artistico e storico di tutta l'Europa e teatro di importanti avvenimenti che determinarono le sorti del mondo intero. Attratti dal rapporto armonico che si instaurava tra essere umano e natura, molti artisti ed intellettuali scelsero Ascona come seconda casa e arrivarono nel borgo nel primo

⁷⁶ Zucconi-Poncini, *Guide ai monumenti svizzeri: Ascona*.

⁷⁷ Fasani, Provenzale, Zucconi-Poncini, 2015, p. 16.

⁷⁸ Ivi, pp. 18-19.

decennio del Novecento. Tra questi: Marianne Werefkin⁷⁹, Alexej Jawlensky⁸⁰, Hans Richter⁸¹, Tristan Tzara⁸², Jean Hans Arp⁸³, Sophie Taeuber-Arp⁸⁴, James Joyce⁸⁵, Reiner Maria Rilke⁸⁶, Hermann Hesse⁸⁷ e molti altri⁸⁸.

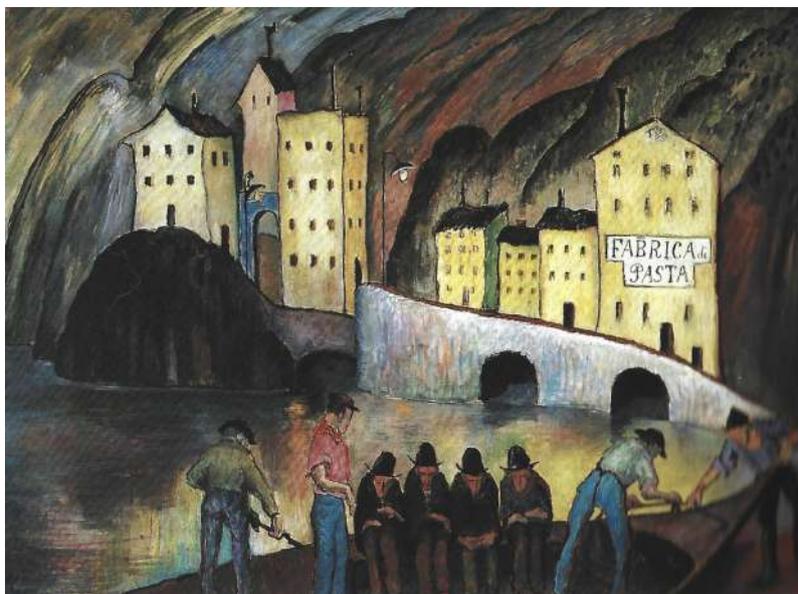


Fig. 21: Marianne Werefkin, *Vivants et morts* [*Vivi e morti*], 1924, tempera su carta incollata su cartone, 55,5 x 75 cm. Ascona, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona. Fonte: Fondazione Marianne Werefkin.

⁷⁹ Marianne Werefkin (1860-1938), esponente dell'espressionismo russo, nata in Russia e cresciuta nell'ambiente artistico di Monaco di Baviera insieme al compagno artista Alexej Jawlensky. Fu una pittrice e pensatrice straordinaria che seppe circondarsi di intellettuali quali Vasilij Kandinskij, Franz Marc, Paul Klee, Emil Nolde, Arnold Schönberg, Sergej Djagilev. Fu fondatrice del gruppo dell'Orsa Maggiore e grande frequentatrice di Der Sturm e di Herwarth Walden. Fondò il Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona dove veniva chiamata affettuosamente "la nonna". Musei Comunali d'Arte Ascona, Fondazione Marianne Werefkin, <https://www.museoascona.ch/it/collezioni/fondazione-marianne-werefkin> (ultimo accesso Marzo 2023).

⁸⁰ Alexej Jawlensky (1864-1941), esponente dell'espressionismo tedesco nato in Russia. Legato professionalmente e sentimentalmente a Marianne Werefkin, fu molto legato alla Germania, aderì al Blaue Reiter dove conobbe Vasilij Kandinskij e August Macke. Per l'uso particolare dei colori spesso viene associato a Matisse, conosciuto durante i suoi frequenti viaggi a Parigi. Alexej von Jawlensky, Biographie, <https://www.jawlensky.ch/index.php/biographie> (ultimo accesso Marzo 2023).

⁸¹ Hans Richter (1888-1976), pittore e regista, esponente del gruppo Dada e poi dell'astrattismo, si avvicinò molto all'ambiente tedesco collaborando con Der Sturm, così come all'ambiente olandese collaborando con De Stijl. Insegnò per diversi anni in America ed entrò a far parte degli American Abstract Artists. Peggy Guggenheim Collection, Hans Richter, <https://www.guggenheim-venice.it/arte/artisti/hans-richter/> (ultimo accesso Marzo 2023).

⁸² Tristan Tzara (1896-1963) poeta e fondatore del gruppo Dada di Zurigo. Enciclopedia Treccani Online, Tristan Tzara, <https://www.treccani.it/enciclopedia/tristan-tzara> (ultimo accesso Marzo 2023).

⁸³ Jean Hans Arp (1886-1966), pittore e fondatore del movimento Dada insieme a Tzara. Frequentò anche gli ambienti dell'astrattismo e del costruttivismo che attrassero anche la moglie Sophie Theauber. Dizionario Storico della Svizzera DSS, Jean Arp, <https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/011477/2020-05-05/> (ultimo accesso Marzo 2023).

⁸⁴ Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), esponente dell'astrattismo geometrico e del movimento Dada, si avvicinò al costruttivismo insieme al marito Jean Hans Arp e fondò una colonia di artisti a Grasse. Mahn, G., *S.H. Taeuber-Arp, Stiftung Arp E.V., Biographie*, <https://sophietaeuberarp.org/biografie/> (ultimo accesso Marzo 2023).

⁸⁵ James Joyce (1882-1941), uno dei massimi scrittori del Novecento, padre dello Stream of Consciousness, autore dell'*Ulysses* e della raccolta intitolata *Dubliners*. Enciclopedia Treccani Online, James Joyce, <https://www.treccani.it/enciclopedia/james-joyce> (ultimo accesso Marzo 2023).

⁸⁶ Reiner Maria Rilke (1875-1926), poeta e scrittore, autore delle *Elegie Duinesi*, dei *Sonetti a Orfeo* e dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge*. Enciclopedia Treccani Online, Reiner Maria Rilke, <https://www.treccani.it/enciclopedia/reiner-maria-rilke/> (ultimo accesso Marzo 2023).

⁸⁷ Hermann Hesse (1877-1962), scrittore, poeta, filosofo e pittore, uno dei massimi esponenti della letteratura mondiale, autore di *Siddhartha*, *Narciso e Boccadoro*, *Demian*. Museo Hermann Hesse Montagnola, La Vita, <https://www.hessemontagnola.ch/la-vita/#uomo> (ultimo accesso Marzo 2023).

⁸⁸ Fasani, Provenzale, Zucconi-Poncini, 2015, pp. 19-20.

Con essi arrivarono anche i primi grandi mecenati come, ad esempio, Paul Bachrach (1870-1949) che nella sua villa costruita negli anni '20 organizzava serate danzanti e incontri che vantavano tra gli invitati Paul Klee⁸⁹, Carl Gustav Jung⁹⁰ e Arturo Toscanini⁹¹. Questi straordinari intellettuali che popolavano ogni angolo del paese erano affamati di conoscenza e di un continuo confronto dialettico, elementi indispensabili per accrescere il proprio spirito critico. Proprio sull'onda di questa stimolante e costante ricerca nacquero nei primi del Novecento la colonia di Monte Verità e nel 1933 gli incontri di Eranos⁹³.

Mentre l'atmosfera artistica e culturale di Ascona si arricchiva di personalità importanti che andavano e venivano, il paese iniziò ad accogliere banchieri e politici da tutto il mondo che diedero il via ad eventi storici perpetrati in segreto. Ad Ascona infatti si svolsero alcuni degli incontri che portarono alla Conferenza di Pace di Locarno del 5 Ottobre 1925 che determinò i nuovi confini tedeschi a seguito della Prima Guerra Mondiale (1914-1918), e i colloqui per quella che oggi è conosciuta come "Operation Sunrise"⁹⁴, svoltisi nella casa dell'industriale Edmund Stinnes tra i generali tedeschi, americani e britannici a partire dal 1944⁹⁵.

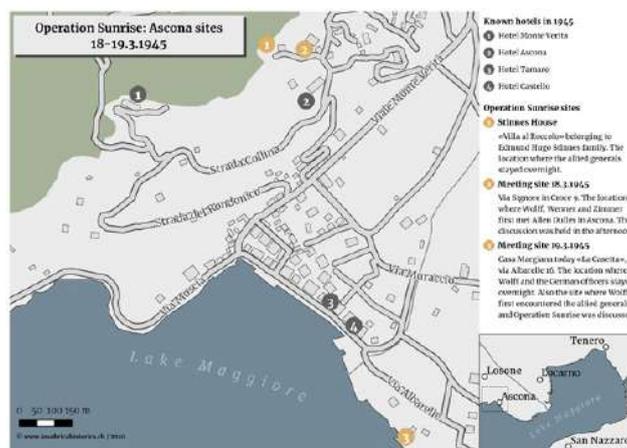


Fig. 22: Una mappa di Ascona con i luoghi chiave dove si svolse l'Operation Sunrise in giallo. Fonte: Insubrica Historica.

⁸⁹ Paul Klee (1879-1940), pittore, uno dei maggiori esponenti della corrente dell'Astrattismo, legato all'espressionismo e poi al Blaue Reiter dove conobbe Kandinskij con cui condivise la grande passione per la musica. Finestre Sull'Arte, Paul Klee, vita, opere e stile del pittore astrattista, <https://www.finestresullarte.info/arte-base/paul-klee-artista-astratto-vita-opere-stile> (ultimo accesso Marzo 2023).

⁹⁰ Carl Gustav Jung (1875-1961), psichiatra, psicanalista, filosofo, padre della psicologia analitica, grande amico ed estimatore di Sigmund Freud, sebbene se ne distaccò per molti aspetti relativi alla psicanalisi. Fiore F., Carl Gustav Jung, il padre della psicologia analitica-Introduzione alla Psicologia, State of Mind, Il Giornale delle Scienze Psicologiche, <https://www.stateofmind.it/2018/01/carl-gustav-jung/> (ultimo accesso Marzo 2023).

⁹¹ Arturo Toscanini (1867-1957), direttore d'orchestra, rivoluzionò il modo di assistere alle opere nei principali teatri italiani e di tutto il mondo. Fondazione Toscanini, Arturo Toscanini, Dalla storia di un genio alla nascita di una grande orchestra, <https://www.fondazionetoscanini.it/it/arturo-toscanini-biografia/> (ultimo accesso Marzo 2023).

⁹² Fasani, Provenzale, Zucconi-Poncini, 2015, pp. 19.20.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Operation Sunrise: nome in codice delle trattative intraprese dal generale delle SS Karl Wolff e dall'agente americano Allen Dulles a partire dal Dicembre 1944 per favorire la resa delle forze naziste tedesche e delle forze fasciste italiane e spingere quindi sulla vittoria degli Alleati. Rues R., Geheimes Treffen in Ascona, Blog Schweizerisches Nationalmuseum, <https://blog.nationalmuseum.ch/2020/03/operation-sunrise-in-ascona/> (ultimo accesso Marzo 2023).

⁹⁵ Fasani, Provenzale, Zucconi-Poncini, 2015, p. 21.

La frenetica vita culturale di Ascona fece collidere l'universo di pace e natura che contraddistingueva il paese con l'universo internazionale e dinamico che varcò prepotentemente i confini svizzeri. Nonostante gli anni difficili di estrema povertà che contrassegnarono anche la storia svizzera durante la Seconda Guerra Mondiale, Ascona riprese a svilupparsi nel dopoguerra, poiché meta ambita di benessere e sicurezza. Gli alberghi e le osterie tornarono a popolarsi come mai prima e accolsero grandi volti del mondo dello spettacolo e della politica come Patty Pravo, Mina e Konrad Adenauer⁹⁶. In questo periodo di boom economico la cultura non smise di influenzare ogni aspetto del paese e in pochi anni, alla presenza di grandi intellettuali, vennero inaugurate l'Associazione Artisti Asconesi (1941), le Settimane Musicali (1946) e l'Associazione Amici delle Belle Arti (1949), e si sviluppò ulteriormente il Museo Werefkin (1922) diventando il punto di riferimento più importante per scoprire la storia di questa straordinaria artista del Novecento⁹⁷.



Fig. 23: L'interno del Museo Comunale di Ascona che ospita una collezione straordinaria di opere realizzate da Marianne von Werefkin. Fonte: Kunstwirtschaftler.

Queste semplici iniziative fecero rinascere il paese come decenni prima avevano fatto la colonia di Monte Verità e gli incontri di Eranos, e fu proprio alla fine dei terribili anni Quaranta che Luigi Pericle si stabilì definitivamente ad Ascona insieme alla moglie, probabilmente perché alla ricerca non tanto di una vita mondana, quanto più di quel puro contatto con la natura che per primo aveva richiamato a sé artisti da tutto il mondo nella prima metà del Novecento.

⁹⁶ Ivi, p. 31.

⁹⁷ Ivi, p. 34.

3.1.1 La colonia di Monte Verità

L'Archivio Luigi Pericle nasce sulle pendici di un luogo che infonde pace, ma che apparentemente non ha nulla da raccontare: nessuna storia eccezionale, nessun avvenimento che ha cambiato il mondo, tanta è la tranquillità che infonde questo luogo. Tuttavia, dietro al clima mite e soleggiato, agli alberghi popolati da turisti da tutto il mondo e all'apparente calma di questo posto, Monte Verità rimane ancora oggi un luogo che ha lasciato un segno indelebile nella storia dell'arte e della cultura del Novecento, seppur silenzioso e quasi impercettibile.

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento il mondo visse quella che i paesi di lingua tedesca chiamano "Jahrhundertwende", il cambio di secolo. Fu un cambiamento epocale, che portò con sé diversi avvenimenti e pose le basi per il mondo a noi contemporaneo: le industrie, lo sviluppo economico, la formazione ufficiale degli Stati europei, l'abbandono della monarchia a favore della repubblica per dare più valore al popolo e, in generale, l'enorme progresso scientifico e tecnologico che entrava con prepotenza nella vita di tutti i giorni.

Il progresso industriale di fine Ottocento aveva trasformato il mondo, e nelle grandi città si viveva una quotidianità caratterizzata da inquinamento atmosferico e fabbriche. Alcuni giovani oppressi dalla realtà aberrante e dalla schiavitù moderna con cui si confrontavano ogni giorno tentarono di scappare per fondare un nuovo mondo ideale e alternativo in cui rifugiarsi e rimanere a contatto con l'essenzialità della vita di un tempo. Questi ebbero la fortuna di incontrare Alfredo Pioda (1848-1909), locarnese di nascita e asconese d'adozione, politico e presidente della loggia teosofica di Milano, che era proprietario di un appezzamento di terreno che sorgeva sul Monte Monescia, poi Monte Verità.



Fig. 24: Fotografia di Alfredo Pioda (1848-1909), Museo Casa Anatta, Fondazione Monte Verità, Ascona.

Fonte: Società Storica Locarnese, Donazione R. Rimoldi.

Proprio qui alla fine dell'Ottocento egli ebbe l'idea di realizzare un piccolo monastero laico che potesse accogliere chi desiderava ritrovare se stesso e proseguire nella ricerca della verità⁹⁸, uno degli ideali e l'obiettivo ultimo della Società Teosofica fondata da H.P. Blavatsky (1831-1891) e H.S. Olcott (1832-1907) nel 1875 a New York, di cui Pioda era un sostenitore⁹⁹.

Il progetto di Pioda non andò in porto e nel 1901 egli concesse l'utilizzo del proprio terreno ad alcuni giovani: Ida Hoffmann, cantante e pianista, suo marito Henri Oedenkoven, Gusto Gräser, artista, e suo fratello Karl. Furono loro i promotori della "Cooperativa Individualista Vegetabiliana Monte Verità", un gruppo di amici che portavano avanti lo studio delle discipline mistiche, dell'esoterismo, della teosofia di Blavatsky, dell'antroposofia di Rudolf Steiner (1861-1925) e delle religioni orientali¹⁰⁰. In poco tempo i fratelli Gräser presero strade diverse e la Hoffman e Oedenkoven portarono avanti il progetto insieme ad altri giovani che cercavano una via di fuga dal progresso e un rifugio che gli permettesse di ritrovare se stessi. I nuovi abitanti contribuirono al suo sviluppo e Monte Verità divenne un sanatorio e una casa di cura ispirata agli ideali della Lebensreform¹⁰¹. Gli abitanti di questa colonia cercavano un ritorno all'origine e alla natura incontaminata: erano vegetariani, praticavano lo yoga e l'elioterapia, vivevano all'aria aperta, facevano bagni di sole, credevano nella libera espressione, nel valore delle arti e nell'amore vissuto liberamente¹⁰².

Monte Verità crebbe ulteriormente quando Rudolf von Laban (1879-1958), ballerino e coreografo di origine ungherese, arrivò ad Ascona e decise di aprire proprio lì una scuola di danza espressiva attirando a sé diversi artisti che aveva già conosciuto in precedenza¹⁰³. Tra questi vi fu Sophie Taeuber-Arp che iniziò a ballare per lui e portò con sé tutto il gruppo Dada che nel frattempo era nato a Zurigo nel 1916. Jean-Hans Arp, Hans Richter, Walter Helbig, Tristan Tzara varcarono quindi le soglie di Monte Verità e se ne innamorarono perdutamente¹⁰⁴.

⁹⁸ Provenzale, V., *Tra interpretazioni del mondo e mitologie individuali. Riscoperte e novità della storia dell'alto Verbano*, in *Monte Verità Ascona. Le mammelle della verità-Die Brüste der Wahrheit*, Armando Dadò Editore, Locarno, 2015, p. XI.

⁹⁹ Giordano, G. (Jinarājādāsa), *Manuale di Teosofia*, Quintessenza Editrice Teosofica Vedantina, Novara, 2010, p. 163.

¹⁰⁰ Folini, M., Provenzale, V., Zucconi-Poncini, M., *Museo comunale d'arte moderna Ascona. 1922. Le origini della collezione*, Armando Dadò Editore, Locarno, 2010, p. 15.

¹⁰¹ "Lebensreform" (it. Riforma della Vita) fu un movimento giovanile nato alla metà dell'Ottocento in seno alla Germania guglielmina, per poi diffondersi in tutto l'impero e in Svizzera. I seguaci di questo movimento professavano una vita all'insegna del rispetto della natura, avevano una dieta vegetariana priva di alcool e tabacco, praticavano l'omeopatia e lo Yoga e credevano nella libertà del corpo. Alcuni dei seguaci partirono per l'America nella prima metà del Novecento e portarono avanti i valori della Lebensreform che ispirarono il movimento Hippie. McNamee, T., *The Long-lasting Legacy of the Lebensreform movement*, <https://www.swissinfo.ch/eng/society/the-long-lasting-legacy-of-the-lebensreform-movement/47260160> (ultimo accesso Marzo 2023).

¹⁰² Folini, M., *Monte Verità e il clima artistico di Ascona tra le due guerre*, in *Arte e magia. Il fascino dell'esoterismo in Europa*, catalogo della mostra a cura di Parisi F., SilvanaEditoriale, Milano, 2018, p. 91.

¹⁰³ Ivi, p. 92.

¹⁰⁴ Folini, Provenzale, Zucconi-Poncini, 2010, p. 16.

Con la nascita della scuola d'arte e dei laboratori interdisciplinari di danza, suono, parola e forma architettonica, Monte Verità divenne un vero e proprio catalizzatore artistico che aveva come obiettivo la realizzazione di una colonia che fosse essa stessa un Gesamtkunstwerk wagneriano, cioè un'opera d'arte totale dove non vi è divisione fra le arti, ma una collaborazione paritaria per creare qualcosa di eccezionale in cui non si distinguano più le differenze tra le forme d'arte¹⁰⁵.

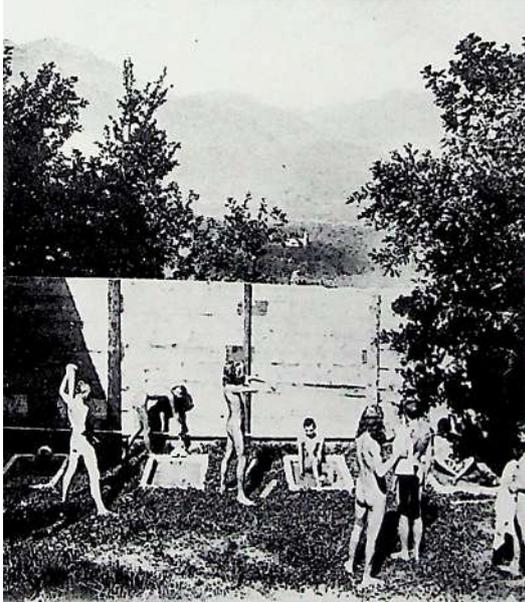


Fig. 25: il momento delle docce e dei bagni di sole riservati agli uomini a Monte Verità.
Fonte: Archivio fotografico Fondazione Monte Verità.



Fig. 26: momenti di danza espressiva con le ballerine di Von Laban a Monte Verità.
Fonte: Archivio fotografico Fondazione Monte Verità.

Oltre ai già citati promotori e artisti del gruppo Dada, altri intellettuali trovarono in questo luogo mistico e spirituale un rifugio per portare avanti la propria ricerca artistica. Marianne Werefkin e Alexej Jawlensky arrivarono ad Ascona nel 1918, il periodo di maggior splendore di Monte Verità, e la loro arte iniziò a risentire dell'atmosfera mistica del luogo, tanto da inserire all'interno delle loro opere degli elementi arcani e quasi visionari che scaturivano da una ricerca continua che andava oltre il reale. La Werefkin, come già accennato, si innamorò di Ascona e vi rimase per fondare il Museo Comunale e portare avanti il gruppo artistico Der Grosse Bär insieme a Walter Helbig, conosciuto proprio nella colonia¹⁰⁶. Perfino Hermann Hesse trovò ispirazione in questa collina e utilizzò la figura di Gusto Gräser come modello per il suo Demian¹⁰⁷. Gli intellettuali che abitavano Monte Verità esperivano quindi una vera e propria comunione fra arte e vita e avevano la possibilità di esprimere se stessi e il proprio modo di percepire il mondo, ideale o reale, in modo autentico.

¹⁰⁵ Ivi, p. 15.

¹⁰⁶ Folini, 2018, p. 92-93.

¹⁰⁷ Folini, Provenzale, Zucconi-Poncini, 2010, p. 20-21.

Le due guerre mondiali lasciarono il segno anche ad Ascona che accolse diversi rifugiati politici, artisti, uomini di cultura e di scienza. Nel 1926 la proprietà di Monte Verità venne acquistata dal Barone Eduard von der Heydt (1882-1964), membro del partito nazista, che vi fece costruire un albergo in stile Bauhaus e andò ad abitare nella cosiddetta Casa Anatta dando il via ad una fase meno avanguardista nella colonia¹⁰⁸. Gli artisti che avevano vissuto e appreso i valori insegnati e condivisi nella colonia di Monte Verità nei primi vent'anni del Novecento si sparsero invece per l'Europa e per il mondo. Le idee di Von Laban e l'ideale del Gesamtkunstwerk vennero ripresi da Walter Gropius (1883-1969), frequentatore di Monte Verità, che nel 1919 a Weimar diede vita al Bauhaus¹⁰⁹. Quando questo venne chiuso a causa dell'elezione di Adolf Hitler a cancelliere tedesco nel 1933, molti dei suoi insegnanti e allievi approdarono sulle coste americane e diffusero i principi della scuola nata a Weimar e ispirata a Monte Verità anche negli Stati Uniti. Josef Albers (1888-1976) fu per esempio una delle figure cardine nello sviluppo del Black Mountain College in North Carolina, una scuola che permetteva ad artisti di diverse discipline di vivere una quotidianità dove arte e vita si sovrapponevano, dedicandosi ad attività artistiche, ma anche a lavori domestici e attività agricole. Un luogo dove i valori di Monte Verità potevano trovare di nuovo un ampio respiro¹¹⁰.



Fig. 27: Josef Albers insegna ai suoi studenti del Black Mountain College la teoria dei colori nel 1944. Fonte: Josef & Anni Albers Foundation.

¹⁰⁸ Szeemann, H., *Monte Verità, la montagna della verità*, in *Monte Verità Ascona. Le mammelle della verità-Die Brüste der Wahrheit*, Armando Dadò Editore, Locarno, 2015, p. 6.

¹⁰⁹ Capaldo, M., *Il Monte Verità ad Ascona*, <https://www.rocaille.it/il-monte-verita-ad-ascona/> (ultimo accesso Marzo 2023).

¹¹⁰ Black Mountain College, Museum + Arts Center, <https://www.blackmountaincollege.org/history/> (ultimo accesso Marzo 2023).

Dopo la Seconda Guerra Mondiale Ascona visse sulla propria pelle una rinascita economica che fece ripartire a pieno titolo le attività turistiche del borgo e vi fu un'ulteriore ondata di visitatori come Hans Richter, Italo Valenti e Mark Tobey, attratti dalle vibrazioni che questo luogo ricco di storia culturale emanava ancora. Tra questi vi fu anche Luigi Pericle.

Alla morte di Von der Heydt nel 1964 Casa Anatta e l'intero appezzamento di terreno di Monte Verità venne lasciato in eredità al Canton Ticino¹¹¹. Dopo alcuni anni di assestamento nella propria attività culturale, Monte Verità venne fatto rivivere da Harald Szeemann (1933-2005), storico dell'arte e primo curatore indipendente della storia che successivamente alla Documenta V di Kassel (1972) viaggiò con la compagna Ingeborg Lüscher e arrivò ad Ascona nel 1974¹¹². Da qui in poi dedicò il suo tempo alla realizzazione della mostra dedicata alla storia di Monte Verità con l'inedita esposizione del dipinto *Il Chiaro Mondo dei Beati* di Elisàr von Kupffer (1872-1942).

La mostra, intitolata *Le mammelle della verità / Die Brüste der Wahrheit* venne inaugurata nel 1978, dopo quattro anni di lavoro passati a svolgere ricerche e ad intervistare chi aveva vissuto direttamente o attraverso i propri cari lo splendore di questa colonia nei primi vent'anni del Novecento¹¹³.



Fig. 28: Harald Szeemann di fronte al dipinto di Elisàr von Kupffer nel 1986 a Monte Verità. Fonte: Keystone-SDA.

Szeemann elaborò anche un progetto molto più ampio che aveva come obiettivo la creazione di un Padiglione Arte Contemporanea proprio negli spazi di Monte Verità, ma il piano non venne mai

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Schwab, A., *Ricomporre le utopie infrante in un'esposizione: Harald Szeemann e il Monte Verità*, in *Monte Verità Ascona. Le mammelle della verità-Die Brüste der Wahrheit*, Armando Dadò Editore, Locarno, 2015, p. V.

¹¹³ Ivi, p. V-VI.

portato a termine e la collina venne messa a disposizione per il Politecnico di Zurigo, continuando ad ispirare Szeemann nei suoi lavori successivi¹¹⁴.

Monte Verità fu un progetto davvero complesso, un luogo dove l'ideale del Gesamtkunstwerk sembrava essersi realizzato. Esso emanava ed emana tutt'oggi una forza e delle vibrazioni talmente tanto forti da far pensare che la rinascita del mondo dovesse ripartire proprio da lì. Szeemann stesso lo definiva "il Triangolo delle Bermuda dello spirito", una nuova dimensione dove ci si perde, ma poi inspiegabilmente ci si ritrova¹¹⁵.

Oggi Monte Verità è diventato una Fondazione che si occupa di progetti culturali e seminariali, spesso in collaborazione con la Fondazione Eranos, permettendo agli intellettuali di tutto il mondo di godere ancora della storia e della magia che questo splendido posto è in grado di regalare.

3.1.2 La Fondazione Eranos

Per completare il quadro che designa il complesso e ricco sviluppo artistico e culturale di Ascona nel Novecento occorre spostarsi da Monte Verità e dal centro del borgo in direzione di un complesso di edifici che sorgono tutt'oggi sulle rive del Lago Maggiore. È qui che nel 1933 Olga Fröbe-Kapteyn (1881-1962) diede vita alle Conferenze Eranos.

Olga Fröbe-Kapteyn nacque a Londra da una famiglia di cultura elevata di origine olandese. Dopo gli studi alla Scuola di Arti Applicate di Zurigo e la morte del marito, nel 1915, si trasferì ad Ascona sul Monte Verità per curare i propri problemi di salute, e comprò in seguito Casa Gabriella, poco distante dal sanatorio sulle rive del lago. In questi anni, probabilmente influenzata dalle persone che ogni giorno incontrava a Monte Verità, si avvicinò allo studio delle filosofie orientali, della psicologia e della meditazione¹¹⁶.

Nel 1928 accanto a Casa Gabriella fece costruire Casa Eranos¹¹⁷, un punto d'incontro per tutti gli intellettuali che volevano mettere a confronto l'occidente e l'oriente e approfondire insieme lo studio del misticismo e degli archetipi primitivi che si preservano nel tempo. I primi incontri furono guidati da alcuni professori che la Fröbe-Kapteyn aveva conosciuto negli anni precedenti, come lo storico delle religioni Rudolf Otto. Fu solo dopo l'arrivo di Carl Gustav Jung però che le lezioni e

¹¹⁴ Ivi, p. VII.

¹¹⁵ Szeemann, 2015, p. 6.

¹¹⁶ Eranos Foundaton, History, <http://www.eranosfoundation.org/page.php?page=4&pagename=history> (ultimo accesso Marzo 2023).

¹¹⁷ "Eranos", dal greco ἔρανος (banchetto), indica un convivio che prende vita grazie ai contributi liberamente offerti dai commensali, Merlini, F., *Eranos: A Space and a Time for Thought* in Merlini, F., Bernardini R., *Eranos in the Mirror. Views on a Moving Legacy*, Nino Arago Editore & Eranos, Torino, 2019, p. XXIX.

gli incontri assunsero un'importanza rilevante, tanto da attrarre studiosi e professori da tutto il mondo.



Fig. 29: Olga Fröbe-Kapteyn e Carl Gustav Jung a Eranos. Fotografia di: Margarethe Fellerer, Archivio Fondazione Eranos, Ascona.

Attorno alla Fröbe-Kapteyn si formò quindi una vera e propria comunità di intellettuali che sceglievano insieme i relatori da invitare a dialogare con loro di anno in anno e che tenevano viva la fiamma del confronto interdisciplinare che animava Eranos¹¹⁸.

Dopo i primi anni di attività basata sugli ideali dei salotti ottocenteschi e dei circoli rinascimentali che nel corso dei secoli avevano riunito l'intelligenza di tutto il mondo, nel 1933, anno dell'elezione di Adolf Hitler a cancelliere tedesco e quindi momento di grandi tensioni e instabilità politiche in tutta Europa, ci fu l'istituzione delle Conferenze Eranos (Tagung) che divennero Fondazione riconosciuta legalmente solo nel 1943. Il ricco programma prevedeva una serie di incontri e lezioni rivolti ad intellettuali di discipline diverse provenienti da tutto il mondo che potevano riunirsi e confrontarsi in un clima di arricchimento culturale e di amore per la ricerca scientifica¹¹⁹. Le Tagungen avvenivano una volta all'anno e duravano dieci giorni, durante i quali si susseguivano una serie di seminari ufficiali tenuti attorno ad una tavola rotonda di fronte al Lago Maggiore e degli incontri più intimi fra pochi eletti nella Casa della Fröbe-Kapteyn. Chi lo desiderava poi, poteva contribuire ad arricchire il grande archivio di immagini simboliste provenienti da diverse culture, religioni e discipline quali l'alchimia e il misticismo, collezionate per volontà della fondatrice di Eranos e oggi conservate al Warburg Institute di Londra e all'Archive for Research in Archetypal Symbolism (ARAS) di New York¹²⁰.

¹¹⁸ Eranos Foundaton, History, <http://www.erasosfoundation.org/page.php?page=4&pagename=history> (ultimo accesso Marzo 2023).

¹¹⁹ Merlini, 2019, p. XI-XII.

¹²⁰ Ivi, p. XVI.



Fig. 30: Un momento di confronto ad Eranos attorno alla tavola rotonda affacciata sul Lago Maggiore. Fotografia di: Margarethe Fellerer, Archivio Fondazione Eranos, Ascona.

Il tema degli incontri di Eranos si sceglievano da sé: si discuteva su un argomento e puntualmente ci si soffermava su altre questioni che diventavano automaticamente il tema prestabilito per l'incontro successivo. Nel corso del Novecento a Eranos si è parlato di temi importanti come il rapporto tra Oriente e Occidente, l'uomo e il tempo, le fasi della vita nel processo creativo, la relazione tra uomo e divinità e ancora tra uomo e società per designare la vera identità dell'uomo¹²¹.

La caratteristica più importante di queste conferenze fu quella di incoraggiare l'incontro tra discipline e culture diverse e permettere quindi di arricchire il proprio bagaglio personale di conoscenze allargando i propri confini e confrontandosi con realtà mai esplorate prima. Carl Gustav Jung per esempio, psichiatra e psicanalista, figlio del mondo delle scienze e grande estimatore e frequentatore di Eranos poteva confrontarsi in un dialogo costruttivo con storici della religione cristiana, egittologi, studiosi del Buddhismo, studiosi di medicina cinese, storici dell'esoterismo, matematici e ancora critici letterari, musicali e artistici e abbattere i confini della propria disciplina facendosi illuminare dalle tante realtà rappresentate ad Eranos. Questo centro di studi fu quindi uno dei grandi punti d'incontro interdisciplinari della storia¹²².

Ciò che più appare interessante ai fini di questa trattazione è quindi l'infinito flusso di professori, accademici, amanti della cultura, delle scienze, di ogni sfaccettatura del sapere che dal 1933 iniziò ad alimentare la già ardente fiamma della conoscenza ad Ascona. Grazie alla meticolosità con la quale è stata trascritta e poi studiata la storia di Eranos, oggi si sa che tra i partecipanti e relatori di

¹²¹ Ivi, p. XVII-XVIII.

¹²² Ivi, p. XIX.

questi convegni vi furono diversi personaggi appartenenti al mondo dell'arte: Sir Herbert Read¹²³ (1893-1968) che fu relatore per diverse Tagungen dal 1952 al 1964 con interventi dedicati al tema dell'arte e della creatività; Paul Citroen¹²⁴ (1896-1983) nel 1968 che focalizzò l'attenzione sul ruolo del pittore in rapporto all'arte; o ancora René Huyghe¹²⁵ (1906-1997) nel 1971 che parlò dell'evoluzione dell'artista in Rembrandt, Vermeer e Delacroix¹²⁶.



Fig. 31: Herbert Read (a sinistra) con Jack Barret e Vaun Gillmor a Eranos tra il 1953 e il 1954. Fotografia di: Margarethe Fellerer, Archivio Fondazione Eranos, Ascona.

Oggi la Fondazione Eranos continua imperterrita nel suo ruolo di promotrice di un dialogo internazionale e interdisciplinare fra grandi intellettuali. Oltre all'annuale Convegno Eranos che si svolge solitamente nei mesi di agosto o settembre nei luoghi che nel corso del Novecento hanno ospitato la cerchia della Fröbe-Kaptyen e che quest'anno festeggia i 90 anni dalla fondazione ufficiale, vi sono anche la Eranos-Jung Lectures, un ciclo di lezioni con cadenza mensile, e la Scuola di Eranos, un incontro di qualche giorno rivolto a pochi selezionati per confrontarsi sulle diverse discipline che nel corso del tempo hanno animato Casa Gabriella, Casa Eranos e il borgo di Ascona¹²⁷.

¹²³ Sir Herbert Edward Read, poeta e critico letterario impegnato nell'osservazione e nell'analisi dei movimenti d'arte che hanno segnato il Novecento. Fu molto legato al mondo accademico scozzese e lavorò anche per il Victoria and Albert Museum di Londra prima di conoscere diversi artisti che segnarono la storia dell'arte del Novecento, come Henry Moore e Ben Nicholson. Egli fondò l'Institute of Contemporary Arts di Londra e fu il principale consigliere e amico di Peggy Guggenheim a cui si deve oggi la meravigliosa collezione di opere esposta a Palazzo Venier dei Leoni a Venezia, Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Herbert-Read-British-art-critic> (ultimo accesso Aprile 2023).

¹²⁴ Paul Citroen, pittore olandese vicino alla galleria Der Sturm e Herwarth Walden e al movimento Dada tedesco. Fu allievo del Bauhaus e creatore delle celebri tavole di fotomontaggi intitolate "Metropolis" ispirate a Raul Haussmann e Hannah Hoch e ispiratrici dell'omonimo film del 1927 diretto da Fritz Lang. Gallerease, https://gallerease.com/it/artisti/paul-citroen_ab9febcbf002 (ultimo accesso Aprile 2023).

¹²⁵ René Louis Huyghe, scrittore ed esperto d'arte francese, membro dell'Académie Française, curatore del dipartimento di pittura del Louvre dal 1930. Fu il primo storico dell'arte in Francia ad ideare i film dedicati all'arte e agli artisti e ha fatto parte della commissione UNESCO per la conservazione e protezione di Venezia. Dictionary of Art Historians, <https://arthistorians.info/huyghe> (ultimo accesso Aprile 2023).

¹²⁶ Merlini, Bernardini, 2019, pp. 67-86.

¹²⁷ Merlini, 2019, pp. XXII-XXIII.

3.2 Luigi Pericle: tante identità e una sola vita



Fig. 32: Fotografia di Luigi Pericle (1916-2001).
Fonte: Collezione Archivio Luigi Pericle Ascona.

Pericle Luigi Giovannetti nacque il 22 Giugno 1916 a Basilea, città che ancora oggi traina la storia e il presente artistici della Svizzera. La sua famiglia aveva radici umilissime: il padre proveniva da Monterubbiano, un piccolo paese della regione italiana delle Marche, dove ci si dedicava all'agricoltura, all'attività contadina e ai pascoli, mentre la madre era di origini francesi.

Dopo diversi anni vissuti in povertà, il padre di Pericle decise di trasferirsi nella città di Basilea per cercare fortuna e intraprendere una vita diversa, e con molta probabilità proprio lì conobbe la futura moglie. Dell'infanzia e degli anni giovanili vissuti dall'artista si sa purtroppo ancora poco. Dai documenti presenti all'Archivio Luigi Pericle si evince che fin da piccolo Pericle si dedicò all'arte, realizzando disegni che poi era solito vendere o regalare agli amici di famiglia o ai vicini di casa. Si sa inoltre che Pericle lasciò gli studi molto presto e per un breve periodo fu anche studente della Scuola d'Arte di Basilea, mai terminata a causa del suo rifiuto del modello d'insegnamento accademico.

Negli anni '40 Pericle si avvicinò alla pittrice Trudy Barth-Götzmann che lo sostenne nella sua attività artistica e lo aiutò a sopravvivere economicamente durante i tremendi anni della Seconda Guerra Mondiale vissuti tra Basilea e Bever, nel sud-est della Svizzera. Fu probabilmente in questo piccolo paese dei grigioni che Pericle conobbe la pittrice Orsolina Klainguti, detta Nini, che divenne sua moglie nel 1947 e con la quale condivise una vita intera e un rapporto d'amore estremamente profondo, tanto da unirsi molte volte in un'unica entità soprannominata dai loro amici "Niniperi".



Fig. 33: Luigi Pericle insieme alla moglie Nini nella loro casa ad Ascona.
Fonte: Collezione Archivio Luigi Pericle Ascona.

Forte di un nuovo slancio artistico intrapreso nella sua carriera e attratto dalla tranquillità della natura e dalle vibrazioni passate e presenti di Monte Verità, verso la fine degli anni Quaranta Pericle si trasferì con la moglie ad Ascona, dove rimase poi per il resto della sua vita.

Già da qualche tempo l'artista aveva iniziato ad attrarre su di sé l'attenzione di numerose case editrici e riviste internazionali, e in pochi anni prese contatti con la Nebelspalter Verlag di Zurigo, la newyorkese Macmillan Publishing & Co. e la Penguin Books Ltd. con sede a Londra. Queste scrissero all'artista per collaborare con lui attraverso la pubblicazione delle sue famose illustrazioni che vedevano protagonisti numerosi soggetti: da animali bizzarri e originali, a uomini e donne coinvolti in numerose attività come lo sci, fino ad arrivare alla famosa marmotta Max. In pochi anni la vita di Luigi Pericle cambiò drasticamente e divenne a tutti gli effetti mondana e agiata. Pericle viaggiava con la moglie in Italia e in Europa a bordo della sua Ferrari e della sua Aston Martin, riceveva visite di importanti editori desiderosi di conoscerlo e poteva soddisfare la sua passione per le macchine sportive sia attraverso l'amicizia con grandi protagonisti delle corse automobilistiche come Enzo Ferrari (1898-1988), Sergio Scaglietti (1920-2011), Amerigo Manicardi e Paolo Marzotto (1930-2020), che attraverso l'acquisto di famosi modelli di automobili, tra cui la Ferrari Vignale Spyder 250 MM, un tempo di proprietà di Ingrid Bergman e Roberto Rossellini e oggi conservata al Musée de l'Automobile di Mulhouse, in Francia.

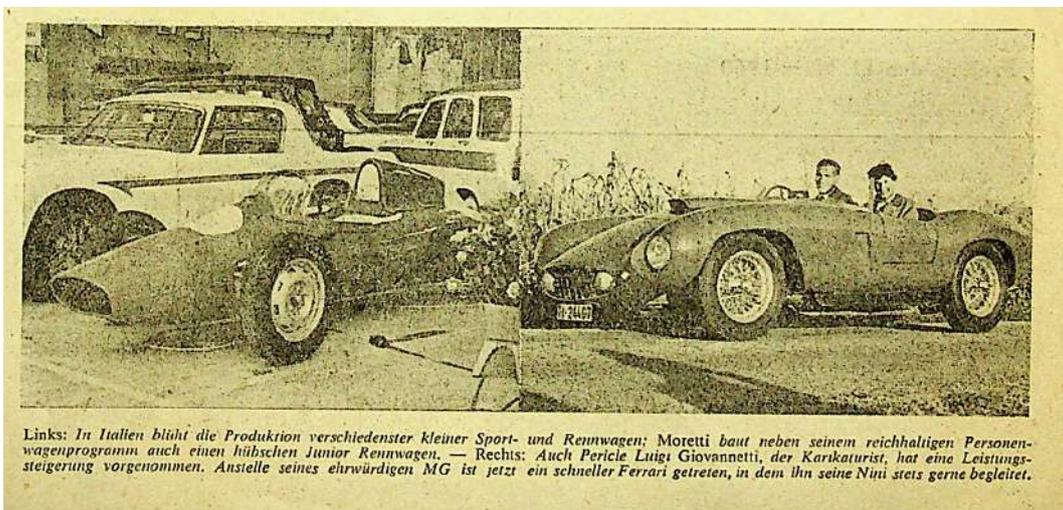


Fig. 34: Il ritaglio di un articolo di giornale con la fotografia di Luigi Pericle e Nini a bordo della loro Ferrari. Fonte: Collezione Archivio Luigi Pericle Ascona.

Nella prima parte della sua vita, oltre all'illustrazione, Pericle si era sempre dedicato alla pittura, con una scelta di soggetti molto vicini al figurativo. Nel 1959 però l'artista decise di distruggere tutta la sua produzione pittorica precedente, lasciando ai posteri solamente una testimonianza di una natura morta protocubista oggi conservata all'interno dell'Archivio.

Da qui in poi, iniziò una nuova sperimentazione pittorica più vicina all'Astrattismo e all'Arte Informale con la reinterpretazione degli archetipi e dei simboli primitivi provenienti dall'infinito bagaglio di conoscenze che l'artista stava collezionando principalmente attraverso la lettura di libri, la meditazione e lo yoga. La sperimentazione si tradusse negli anni attraverso la realizzazione concreta di dipinti su tela e su masonite e di numerose chine su carta.

Questa seconda parte della sua produzione artistica attrasse l'interesse di numerose figure del mondo dell'arte: Peter G. Staechelin (1922-1977), collezionista di Basilea che gli regalò Casa San Tomaso ad Ascona in cambio di alcuni quadri da inserire nella sua collezione privata; Martin Summers, esponente della Arthur Tooth & Sons Gallery di Londra; Hans Hess (1907-1975), esponente del museo di York; Hans Richter che gli fece visita negli anni Settanta, e infine Herbert Read che lo incontrò proprio durante uno dei suoi viaggi ad Ascona intrapresi per partecipare alle conferenze di Eranos. Questi storici dell'arte, artisti, collezionisti e galleristi furono dei tasselli fondamentali che permisero a Pericle di inserirsi ufficialmente nel sistema dell'arte degli anni Sessanta e di cavalcare l'onda delle numerose esposizioni artistiche che venivano organizzate. Dal 1962, in soli tre anni, Pericle espose alla Galleria Castelnuovo di Ascona per volontà della proprietaria Trudy Neuburg-Coray, figlia di Han Coray, anche'esso proprietario della Galleria DADA di Zurigo, e in undici mostre differenti in Inghilterra. Nove personali (1962, 1963, 1965) furono ospitate alla Arthur Tooth and Sons Gallery di Londra e nelle principali città inglesi quali York, Newcastle, Hull, Bristol, Cardiff e Leicester, grazie al contributo curatoriale di Hans Hess. Due collettive (1964), entrambe curate da Martin Summers, si tennero ancora alla Arthur Tooth &

Sons Gallery di Londra e vennero intitolate *Contrast in Taste II* e *Colour, Form and Texture*. Quest'ultima vide la partecipazione di Luigi Pericle accanto ad artisti di chiara fama come Karel Appel, Jean Dubuffet, Sam Francis e Asger Jorn.



Fig. 35: Ida Kar, *Dudley William Tooth*, fotografia in bianco e nero, 1959, National Portrait Gallery, Londra. Dudley Tooth, ultimo direttore della Arthur Tooth & Sons Gallery, immortalato nel proprio ufficio all'interno della galleria. Fonte: National Portrait Gallery.

Alla fine del '65 però, stanco della fama della sovraesposizione della propria attività pittorica, Pericle decise di uscire di scena abbandonando il sistema dell'arte e chiudendosi in un ritiro quasi monacale all'interno della propria abitazione. La scelta compiuta da Pericle fu probabilmente motivata da diversi fattori. Alla base vi erano: una critica sociale rivolta al mondo dell'arte dell'epoca, e la necessità di fare un passo indietro per poter entrare in un raccoglimento meditativo necessario per l'evoluzione spirituale del sé che tanto era cara a lui¹²⁸.

La vita e la produzione artistica di Pericle non si fermarono in quel fatidico 1965, anzi, fecero un salto di qualità impensabile. L'artista visse ritirato nella sua casa di Ascona e portò avanti la sua arte come mai prima, non dimenticandosi però di rispondere alle numerose lettere di amici e collaboratori interessati alle sue illustrazioni e alle sue opere d'arte, e desiderosi di fargli visita.

Verso gli inizi degli anni Ottanta la produzione artistica di Pericle si interruppe drasticamente, lasciando spazio alla scrittura. In effetti, Pericle aveva sempre amato scrivere poesie, storie e brevi racconti che ancora oggi si possono assaporare nella loro interezza all'interno dell'Archivio. L'apice dell'amore per la scrittura arrivò con la stesura del romanzo *Bis ans Ende der Zeiten*:

¹²⁸ Pasi, M., *L'arte di Luigi Pericle. Tra spinta postuma e visione spirituale*, in *Luigi Pericle. Il Maestro ritrovato*, Nino Aragno Editore, Torino, 2022, p. 160.

*Morgendämmerung und Neuanfang statt Weltuntergang*¹²⁹, pronto per la pubblicazione ma rimasto tuttavia inedito, se non per l'ultimo capitolo intitolato *Amduat* stampato dallo stesso artista.



Fig. 36: La copertina della bozza definitiva del romanzo di Luigi Pericle.
Fonte: Collezione Archivio Luigi Pericle Ascona.

Si tratta di un'opera complessa che narra la storia di Michael, un sacerdote veggente che vive in una dimensione post-apocalittica. Nella prima parte del romanzo, Michael intraprende un viaggio d'iniziazione nell'Antico Egitto, guidato da alcuni extraterrestri che provengono dal passato. Per sfuggire alla fine dei tempi, egli si dedica in seguito al progetto di un'arca che salverà l'umanità e gli permetterà di trovare una nuova dimensione di vita. Sebbene sia un romanzo escatologico legato al tema dell'Apocalisse, il racconto di Pericle si chiude con la speranza di raggiungere finalmente una nuova alba che aprirà la strada verso un universo spiritualmente sviluppato dove l'arte regnerà sovrana¹³⁰. *Bis ans Ende der Zeiten* fu senza dubbio la summa del sapere esoterico di Luigi Pericle, come sottolinea Andreas Kilcher¹³¹, ed è un esempio significativo dell'approccio eclettico che l'artista aveva nei confronti delle arti.

Dopo l'addio alla moglie nel 1997, Luigi Pericle morì il 10 Agosto 2001 nella sua casa di Ascona, lasciando dietro di sé una collezione straordinaria di opere d'arte all'epoca ancora sconosciuta.

3.2.1 Amore per la conoscenza e ricerche eclettiche

Prima di scoprire quella che è stata la produzione artistica estremamente complessa e misteriosa di

¹²⁹ It.: "Fino alla fine dei tempi: alba e nuovo inizio del mondo invece del suo tramonto."

¹³⁰ Kilcher, A., *La fine come inizio. L'odissea spirituale di Luigi Pericle in Luigi Pericle. Ad astra*, catalogo della mostra a cura di Carole Haensler in collaborazione con Laura Pomari, Scheidegger & Spiess, Zurigo, 2021, pp. 70-72.

¹³¹ Ibid.

Luigi Pericle, occorre tentare di addentrarsi nella dimensione intellettuale in cui lo stesso artista si immerse volontariamente per una vita intera.

Non è ben chiaro quando Pericle abbia iniziato ad avvicinarsi allo studio della teosofia e dell'antroposofia, delle filosofie e delle religioni orientali, o ancora quando sia iniziata la sua passione per i simboli archetipali, per la mitologia o per l'astrologia, ma si sa con certezza che si avvicinò al Buddhismo Zen nel 1933, quando ancora viveva a Basilea.

Ciò che si evince osservando e indagando all'interno della collezione di più di 1500 volumi appartenuta un tempo all'artista e conservata oggi all'interno dell'Archivio, è che Pericle fu sicuramente un uomo curioso, assetato di conoscenza e soprattutto totalmente a suo agio con la ricerca interdisciplinare indispensabile per raggiungere nuove dimensioni oltre il reale che già ben conosceva.

Si può affermare con certezza che Pericle sia stato un artista affascinato dal simbolo che ha in sé una natura intrinseca variegata ed è capace di rimandare continuamente ad una dimensione altra. Tutti i suoi studi possono essere riassunti attraverso questa profonda passione che portò avanti per tutta la vita¹³².

Luigi Pericle approfondì la propria conoscenza sulla Cina, sul Giappone e sul Tibet, dedicandosi allo studio del Buddhismo Zen e delle tecniche di alcune arti marziali, praticando anche la meditazione. Molti dei simboli che connotano questi mondi, come gli ideogrammi e i kanji, si ritroveranno poi all'interno delle sue opere d'arte.

Si avvicinò poi allo studio di Rudolf Steiner, fondatore della corrente antroposofica di derivazione teosofica. Steiner era molto apprezzato nei paesi di lingua tedesca e non vi è dubbio sul fatto che anche Basilea, città natale dell'artista, fu influenzata da questa celebre figura. L'antroposofia segue ancora oggi i principi dettati dalla teosofia che da sempre incoraggia allo studio comparato delle religioni, delle filosofie e delle scienze, e fa propri alcuni insegnamenti delle religioni orientali come il Buddhismo, il Taoismo e l'Induismo per spiegare la complessità dell'universo che ci circonda e di cui siamo parte. In effetti lo stesso Pericle leggeva con molta passione i libri sulla cultura orientale così come ne ascoltava la musica tradizionale. Egli conobbe le filosofie e le religioni orientali anche grazie allo studio di Sri Aurobindo (1872-1950), fondatore dello Yoga Integrale, legato spiritualmente a Mirra Alfassa (1878-1973) chiamata affettuosamente Mère, e si interessò con grande entusiasmo all'approfondimento dell'omeopatia e dell'agopuntura.

¹³² Mazzotta, M., *Spiritual Abstraction and Alchemy in the Work of Luigi Pericle* in *Luigi Pericle. A Rediscovery*, catalogo della mostra a cura di Estorick Collection of Modern Italian Art & Archivio Luigi Pericle, Paul Holberton Publishing, London, 2022. p. 42.



Fig. 37: Alcuni volumi presenti nella libreria di Luigi Pericle scritti da Sri Aurobindo e Rudolf Steiner. Fotografia di: Annachiara Pelosato, 2023.

Per avvicinarsi in maniera più intima e diretta agli scritti sovracitati Pericle dedicò gran parte del suo tempo allo studio delle lingue straniere. Occorre tenere presente che l'artista crebbe in anni in cui non era così facile ottenere dei libri tradotti in tedesco dalle lingue orientali o dalle lingue classiche, ma ciò non fu un ostacolo per lui, anzi forse rappresentò proprio uno stimolo ad imparare a conoscere dimensioni linguistiche differenti. Egli era di madrelingua tedesca, ma parlava fluentemente l'italiano e il francese. Nel corso degli anni imparò da autodidatta anche l'inglese, preoccupandosi di migliorare il proprio accento attraverso l'ascolto di alcune musicassette dedicate all'intonazione e al ritmo tipici della lingua angloamericana. Si interessò poi agli alfabeti diversi da quello latino: studiò il greco antico che amava ascoltare sui suoi vinili e con cui poté leggere in originale perfino l'Odissea di Omero; si avvicinò al russo e all'alfabeto cirillico e infine si dedicò all'approfondimento della lingua araba e delle lingue giapponese e cinese, con lo studio comparato dei caratteri in cui si identificano queste lingue orientali. Approfondendo la propria conoscenza sviluppò anche una passione per la calligrafia, soprattutto intesa come pratica meditativa, e iniziò una riflessione sui caratteri linguistici come simboli. Entrambi questi fattori lo condussero inevitabilmente allo studio dei geroglifici rappresentati nei numerosi libri dedicati all'antico Egitto che si trovano nella sua libreria.



Fig. 38: Alcuni volumi presenti nella libreria di Luigi Pericle, tra cui l’Odissea di Omero e alcune monografie sull’antico Egitto. Fotografia di: Annachiara Pelosato, 2023.

L’Egitto, così come la Grecia Antica e l’Antica Roma, fu uno scrigno di conoscenze legate alla mitologia e quindi alle antiche divinità e ai simboli che le caratterizzavano, e gli permise anche di avvicinarsi all’astrologia e allo studio dei pianeti e delle costellazioni che rendono unico il nostro universo. Pericle tuttavia non era solo uno studioso passivo di astrologia, ma era a tutti gli effetti un astrologo capace di elaborare con l’aiuto delle Effemeridi¹³³ dei piani natali complessi dedicati a conoscenti e a personaggi celebri come Padre Pio, ad opere letterarie come l’Odissea o addirittura ad avvenimenti storici e città.

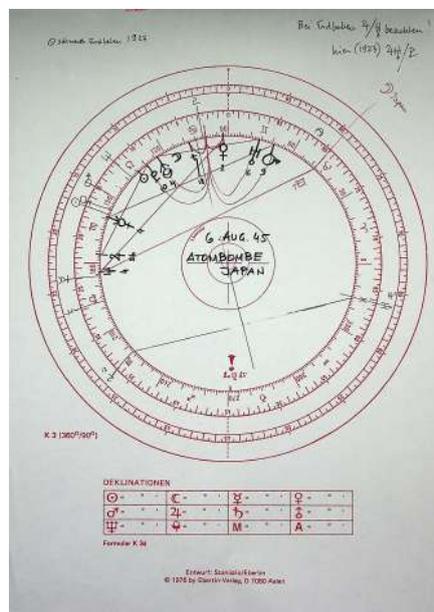


Fig. 39: Un oroscopo realizzato da Luigi Pericle e dedicato all’analisi del 6 Agosto 1945, giorno dello scoppio della bomba atomica in Giappone. Fonte: Collezione Archivio Luigi Pericle Ascona.

¹³³ “Effemeride”: in astronomia tavola o gruppo di tavole numeriche che forniscono le coordinate degli astri a intervalli prefissati ed equidistanti fra loro, Enciclopedia Treccani Online, Effemeride, <https://www.treccani.it/enciclopedia/effemeride/> (ultimo accesso Maggio 2023).

Lo studio dei pianeti e degli eventi che si susseguivano ogni giorno era un modo per leggere la realtà in cui l'artista stesso era immerso. Egli calcolava ogni aspetto della sua vita, dalle mostre d'arte alle riparazioni del motore delle sue auto, e fu in grado di elaborare anche alcune profezie, come si evince dalla lettera scritta da A.L. Hart al pittore risalente al 1965. Nella lettera si legge che Pericle aveva sorprendentemente profetizzato lo scoppio di una guerra prevista nel 1965, anno in cui effettivamente le azioni belliche americane contro il Vietnam del Nord si intensificarono fino a raggiungere un punto di non ritorno¹³⁴.

La ricerca delle dimensioni che vanno oltre il reale che tutti conosciamo portò Pericle ad approfondire anche le tematiche relative alla meccanica, all'ufologia, alla cosmologia e alla fisica quantistica e ad interfacciarsi con autori del calibro di Michio Kaku (1947), fisico impegnato nello studio della teoria delle stringhe, o di Fritjof Capra (1939), il cui saggio più noto al grande pubblico risulta essere il *Tao della Fisica* del 1975¹³⁵.

Infine occorre ricordare che Luigi Pericle fu un appassionato dell'arte in ogni sua forma. Si approcciò alla lettura di autori che scrissero la storia della letteratura mondiale come William Shakespeare, J.R.R. Tolkien, Giacomo Leopardi, Charles Baudelaire, Thomas Mann; studiò storia dell'arte in maniera approfondita andando a ricercare anche il canone ideale presente nelle incisioni di Albrecht Dürer e nei dipinti degli Impressionisti; collezionò vinili e musicassette per ascoltare la musica non solo dei suoi compositori preferiti come J.S. Bach, L. Van Beethoven e F. Händel, ma anche della tradizione etnica dei paesi sudamericani e orientali.

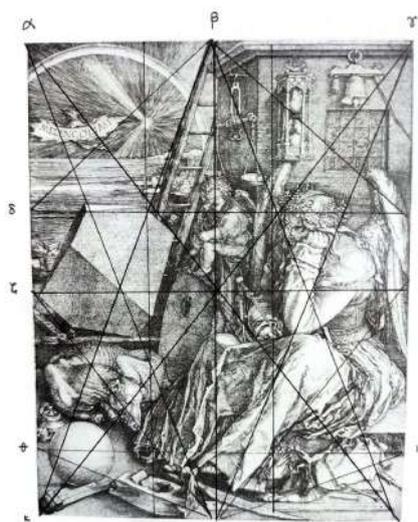


Fig. 40: Albrecht Dürer, *Melancholia*, 1514, stampa incisione originale con studi sul canone di Luigi Pericle. Fonte: Archivio Luigi Pericle, Ascona.

¹³⁴ La lettera in questione datata 16 Novembre 1960 è conservata all'interno dell'Archivio Luigi Pericle di Ascona. La lettera è stata ampiamente analizzata nel saggio di Marco Pasi "*La lunga ricerca di una bellezza assoluta*": la dimensione spirituale nell'arte di Luigi Pericle apparso nel catalogo della mostra *Luigi Pericle. Beyond the Visible* e nel saggio di Andrea e Greta Biasca-Caroni intitolato *Luigi Pericle: A rediscovery* apparso nel catalogo della mostra *Luigi Pericle. A Rediscovery*.

¹³⁵ Biasca-Caroni, A. e G., *Luigi Pericle. A rediscovery*, p. 31.

È impossibile sintetizzare in così poche righe la complessità e la profondità degli studi di Luigi Pericle. Egli fu un eclettico impegnato nella ricerca più pura e sincera. Non si limitava a leggere i libri, ma confrontava, ragionava e sottolineava, e tutto il prezioso materiale all'interno dell'Archivio, compresi gli straordinari taccuini colorati, è costellato da note e riflessioni manoscritte dell'artista.

Luigi Pericle fu e fa ancora parte di quella corrente di artisti che sono stati portavoce del cosiddetto "spirituale nell'arte", termine nato in seguito alla pubblicazione del libro del 1911 *Über das Geistige in der Kunst* di Vasilij Kandinskij (1866-1944)¹³⁶. Si tratta di un'analisi storica inspiegabilmente ancora dimenticata o sottovalutata dal mondo accademico che solo negli ultimi decenni si sta facendo strada nella storia dell'arte dimostrando quanto il mondo dello spirituale abbia da sempre fatto parte della vita degli artisti. La sua riscoperta affonda le proprie radici in mostre di grande impatto come *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985* curata da Maurice Tuchman e presentata a Los Angeles, Chicago e The Hague fra il 1986 e il 1987, e ad autrici come Charlene Spretnak che nel 2014 ha pubblicato il saggio *The Spiritual Dynamic in Modern Art: Art History Reconsidered, 1800 to the present*. I mondi esoterici, i Rosacroce, la teosofia, la cabala, le filosofie orientali e le religioni hanno da sempre influenzato movimenti come i Preraffaeliti, il Simbolismo, il Futurismo e artisti come Georgiana Houghton (1814-1884), Hilma af Klint (1862-1944), Vasilij Kandinskij, František Kupka (1871-1957), Piet Mondrian (1872-1944), Čiurlionis (1875-1911), Kazimir Malevič (1879-1935) e naturalmente Luigi Pericle, e sarebbe impossibile capire la straordinarietà dei loro lavori senza aprirsi allo studio e all'approfondimento delle discipline sopracitate in relazione alla storia dell'arte.

3.2.2 L'illustratore Giovannetti

Luigi Pericle nacque in una famiglia povera e fino alla fine della Seconda Guerra Mondiale non fu certamente un uomo benestante. Nel periodo bellico visse momenti di grande difficoltà economica, ma trovò per sua fortuna nella basilese Trudy Barth-Götzmann un sostegno fondamentale. Eppure viene da chiedersi come sia possibile che dal 1965 Pericle riuscì a ritirarsi a vita privata e a dedicarsi completamente alla sua arte e alla sua evoluzione spirituale, senza preoccuparsi di organizzare mostre o vendere quadri per avere un sostentamento economico.

¹³⁶ Biasca-Caroni, A., *Luigi Pericle. Il Maestro ritrovato*, in *Luigi Pericle. Il Maestro ritrovato*, p. 108.

Il proprio ritiro dalla sfera pubblica accompagnato da una totale noncuranza degli aspetti materiali ed economici della propria vita fu reso possibile dal successo che egli ebbe come illustratore dalla fine degli anni '40 in poi e come pittore nei primi anni Sessanta.

Già negli anni Trenta, prima dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale, Luigi Pericle realizzò alcuni lavori come grafico destinati al famoso Basler Fasnacht¹³⁷. Ne sono un esempio le placchette di metallo realizzate dal 1937 al 1939 su richiesta della Commissione Generale del Fasnacht e i diversi dipinti figurativi che avevano per oggetto proprio alcune scene del carnevale utilizzati soprattutto per le prime pagine dei giornali e per le cartoline in ricordo della festività.

Tuttavia, per uno strano scherzo del destino, la carriera di Giovannetti, l'appellativo con cui amava firmare le sue illustrazioni l'artista, decollò proprio in Inghilterra, lo stesso paese che lo accolse poi come pittore negli anni Sessanta¹³⁸. La rivista londinese "Punch" iniziò a pubblicare i suoi lavori già dalla fine degli anni Quaranta ed essi ebbero talmente tanto successo che diverse case editrici internazionali scrissero alla rivista per averne i diritti di pubblicazione. Nel 1950 uomini e donne alle prese con lo sci e gli sport invernali o con attività quotidiane come la pesca o una cena, personaggi comici di ogni genere e animali divertenti popolavano le pagine del Nebelspalter e attiravano su di sé numerose attenzioni da oltreoceano.



Fig. 41: La copertina di una copia del Nebelspalter n. 43 del 1950 con un'illustrazione di Luigi Pericle. Fonte: Collezione Archivio Luigi Pericle Ascona.

Tra quegli animali divertenti ve ne era uno in particolare, una piccola marmotta ingenua e impulsiva che divenne in poco tempo la stella di una delle più importanti case editrici di New York con sede

¹³⁷ Il Carnevale di Basilea è il più importante carnevale in Svizzera e si svolge ogni anno tra febbraio e marzo. Da alcuni anni è nella lista delle celebrazioni culturali preservate dell'UNESCO, <https://www.fasnachts-comite.ch/allgemein> (ultimo accesso Maggio 2023).

¹³⁸ Marks, T., *Luigi Pericle in England* in *Luigi Pericle. A Rediscovery*, p. 51.

nel celeberrimo Flatiron Building progettato da Daniel Burnham nel 1902: la Macmillan & Co Ltd. Fu infatti A.L. Hart, esponente di punta della casa editrice, che prese contatti con Pericle incoraggiandolo a dare vita ai suoi progetti editoriali come i libri di illustrazione e un volume sulle macchine sportive che tanto amava. Hart era profondamente affascinato dalle ricerche di Pericle e dal suo modo di essere, tanto che dopo la sua prima visita ad Ascona, i due divennero ottimi amici. Nel 1952 nacque ufficialmente Max la Marmotta che in poco tempo approdò non solo nel cuore di migliaia di fan da tutto il mondo, perfino dal Giappone, ma anche sulla scrivania di Enzo Ferrari come amava raccontare orgogliosamente lo stesso Pericle presentando il suo personaggio. Nonostante le numerose raccolte di illustrazioni pubblicate, tra cui *Max Presents* (1956) e *Nothing but Max* (1959) dedicate solo alla marmotta, *Hamid of Aleppo* (1958) dedicata all'antenato di Max, e *Blitz & Dolly* (1983) e *Max. Die Reise nach Alfheim* (1984) che oltre alla marmotta videro la partecipazione di un giovane uomo e di una giovane donna, Max rimase sempre lo stesso e non smise mai di far sorridere il proprio pubblico.



Fig. 42: Le copertine dei principali volumi dedicati a Max pubblicati negli Stati Uniti, in Europa e in Giappone.
Fonte: Collezione Archivio Luigi Pericle Ascona.

Nei disegni spesso in sequenza lo si vede alle prese con la vita di tutti i giorni e con attività apparentemente semplici come cucinare, servire i tavoli, dipingere, suonare il pianoforte, il violino o la chitarra, ma che evidentemente risultano essere il frutto di un progresso tecnologico troppo avanzato per una marmotta così ingenua che non fa altro che combinare disastri¹³⁹.

Egli nacque dalle esperienze di vita dello stesso Luigi Pericle e ne fu il suo alter ego, tanto che talvolta le risposte alle lettere di apprezzamento per il personaggio che arrivavano all'artista venivano scritte da Pericle e poi firmate con il nome della marmotta.

Max fu senza dubbio il personaggio più importante creato dall'artista, ma ve ne furono anche altri che ottennero un discreto successo, come per esempio Pablo, un simpatico omino nato negli anni Settanta quando ormai Pericle si era già ritirato dalla sfera pubblica¹⁴⁰.



Fig. 43: Luigi Pericle, Illustrazione per Max, s.d., matita su carta, Archivio Luigi Pericle, Ascona. Fonte: Collezione Archivio Luigi Pericle Ascona.

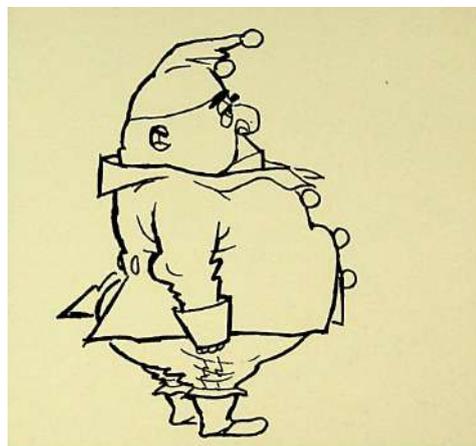


Fig. 44: Luigi Pericle, Illustrazione per Pablo, s.d., china su carta, Archivio Luigi Pericle, Ascona. Fonte: Collezione Archivio Luigi Pericle Ascona.

Osservando le numerose illustrazioni originali perlopiù in matita e china su carta presenti all'interno dell'archivio si può percepire l'estrema precisione e padronanza della tecnica illustrativa da parte di Pericle. Egli era uno straordinario disegnatore in grado di giocare con la luce e l'ombra in maniera estremamente naturale avendo in mano solo una matita. Nonostante il rigore che spesso richiede il mondo del disegno e delle illustrazioni, Luigi Pericle però non smise mai di sperimentare anche nei panni di Giovannetti. Se le prime illustrazioni risultano più figurative, a partire dalla metà degli anni Cinquanta si vedono apparire disegni di cani e volatili assurdi e quasi decostruiti, come se nascessero da gesti istintivi e poco controllati. Questi risulteranno poi nelle raccolte di illustrazioni intitolate *Beware of the Dogs* (1958) e *Birds Without Words* (1961)¹⁴¹.

¹³⁹ Hall, J., *Luigi Pericle's spectral art of ruin and revelation*, in *Luigi Pericle. A Rediscovery*, p. 67.

¹⁴⁰ Pasi, M., "La lunga ricerca di una bellezza assoluta": la dimensione spirituale nell'arte di Luigi Pericle, in *Luigi Pericle. Beyond The Visible*, catalogo della mostra a cura di Chiara Gatti, SilvanaEditoriale, Milano 2019, p. 25.

¹⁴¹ Tavola, M., *Dagli animali senza parole ai segni senza figure. Prodromi alla ricerca informale nei disegni di Luigi Pericle degli anni Cinquanta* in *Luigi Pericle. Ad astra*, pp. 52-54.



Fig. 44: Luigi Pericle, Illustrazione per *Birds Without Words*, s.d., china su carta, Archivio Luigi Pericle, Ascona. Fonte: Collezione Archivio Luigi Pericle Ascona.

Attorno agli anni Sessanta, nel pieno del suo fermento creativo e in ascesa come pittore nel mondo dell'arte, Pericle sviluppò anche un interesse per il ritratto e per la caricatura. I suoi volti di uomini e donne appaiono come semplici insiemi di linee o come macchie di Rorschach realizzate con la china su fogli di carta immacolati. Questo nuovo studio ed esercizio di stile fece da punto di partenza per la realizzazione dei ritratti dei personaggi dell'Odissea di Omero in preparazione al suo romanzo *Bis ans Ende der Zeiten*¹⁴².



Fig. 45: Luigi Pericle, Illustrazione, s.d., china su carta, Archivio Luigi Pericle, Ascona. Fonte: Collezione Archivio Luigi Pericle Ascona.

Dopo diversi anni vissuti alla ribalta Giovannetti si ritirò nell'ombra lasciando spazio a Luigi Pericle pittore. Nonostante molti dei suoi libri di illustrazione continuarono ad essere pubblicati dalle case editrici anche dopo il 1965 e Pericle stesso inventò Pablo negli anni Settanta, egli lasciò da parte l'illustrazione più tradizionale che lo aveva accompagnato per tutta la sua vita. Pablo fu

¹⁴² Tavola, M., *Luigi Pericle: i disegni in Luigi Pericle. Beyond The Visible*, p. 70.

infatti un personaggio diverso, accompagnato da testi scritti carichi di spiritualità, una figura che proveniva quindi da un'illustrazione più meditata e complessa¹⁴³.

Tuttavia, quando si parla di Luigi Pericle è forse inesatto parlare di un uomo che condusse vite separate che si susseguirono una dopo l'altra. Luigi Pericle fu piuttosto un artista dalle tante identità che amava esprimere attraverso nomi e soprannomi differenti, perché essere tante cose simultaneamente gli permise di addentrarsi ed esplorare dimensioni e situazioni sempre nuove, pur vivendo una sola vita.

3.2.3 Luigi Pericle e la pittura

Sebbene per molto tempo Luigi Pericle sia stato riconosciuto solo per le sue famose illustrazioni, è noto ormai al mondo dell'arte che egli fu molto più che un semplice fumettista. Fin dalla tenera età Pericle si dedicò infatti alla pittura e nel corso degli anni sviluppò una tecnica sempre più straordinaria e sorprendente che si riesce ad apprezzare pienamente solo osservando i suoi lavori dal vivo.

I primi esempi della sua creazione pittorica furono inevitabilmente influenzati dallo studio scolastico che seppur breve e poco apprezzato dall'artista, lasciò comunque un segno nel suo approccio alla pittura. Recentemente sono stati ritrovati alcuni nudi di donna risalenti agli anni Quaranta e conservati oggi al Kunstmuseum di Basilea che mostrano un Pericle più tradizionale e sicuramente più legato al figurativo, attento allo studio del corpo e quasi memore di un'impronta postimpressionista rappresentata dal cloisonnisme accennato che ben denota le figure e che è forse figlio della tecnica illustrativa che Pericle conosceva molto bene. Questi due nudi insieme alla natura morta di tendenza protocubista che è stata ritrovata all'interno della casa dell'artista sono tra i pochissimi esempi della produzione artistica figurativa di Luigi Pericle. Si sa infatti con certezza che nel 1959 l'artista distrusse tutte le opere precedenti di sua proprietà, lasciando ai posteri solo quel particolare dipinto¹⁴⁴.

¹⁴³ Pasi, 2019, pp. 24-25.

¹⁴⁴ Cosentino, E., Mihaly-Steckel, J., *Luigi Pericle. Dipinti e disegni*, monografia, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1979, Introduzione.



Fig. 46: L'interno della casa di Luigi Pericle con la natura morta protocubista sulla destra. Fonte: Collezione Archivio Luigi Pericle Ascona.

Questa rinuncia così drastica nei confronti della pittura figurativa tradizionale segnò un punto di svolta nella carriera di Luigi Pericle. Si aprì infatti ad una produzione artistica che i critici d'arte hanno definito come vicina alle tendenze dell'Astrattismo e dell'Arte Informale della seconda metà del Novecento e ad artisti come Jean Dubuffet (1901-1985), Mark Tobey (1890-1976), Antoni Tàpies (1923-2012), ma che nasconde dentro di sé una miriade di simboli e di suggestioni che lasciano comunque intravedere un rimando alla realtà o al figurativo inteso come frutto delle visioni interiori che l'artista stesso aveva¹⁴⁵.

Di fronte alla pittura Pericle si comportava come un alchimista. Preparava le tele in maniera accurata, levigandone la superficie per avere la piatezza che riuscì ad ottenere solo quando passò definitivamente alla masonite, un supporto più economico e molto diffuso negli anni Sessanta, apprezzato anche da molti altri artisti come Josef Albers che ne fece l'elemento principale dei suoi *Homages to the Square*¹⁴⁶. Pericle amò profondamente questo supporto rigido che gli permise di sviluppare la tecnica della stratificazione dei colori pur mantenendo una totale piatezza della superficie pittorica. L'artista inoltre preparava i colori ad olio attentamente diluendoli con diversi materiali e per questo non si può parlare di un solo medium pittorico, ma di tanti mescolati insieme; infine stendeva i colori o l'inchiostro di china utilizzando pennelli di diversa dimensione, ma anche pennini, spatole, pettini ed utensili fuori dall'ordinario¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Bochicchio, L., *La differenza di Luigi Pericle. Chiavi visive per stati di coscienza aumentati in Luigi Pericle. Beyond the Visible*, p. 44.

¹⁴⁶ Ciacciofera, M., in *Luigi Pericle. Il Maestro ritrovato*, p. 145.

¹⁴⁷ Ivi, p. 141-142.

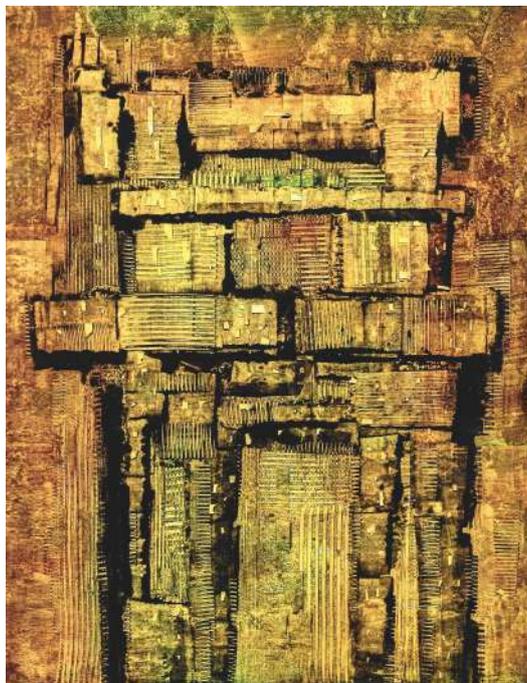


Fig. 47: Luigi Pericle, *Senza titolo (Matri Dei d.d.d.)*, 1974, tecnica mista su masonite, 65 x 51 cm, Collezione Biasca-Caroni.

Se la maggior parte delle chine sono in bianco e nero, i dipinti presentano una gamma di colori variegata. Tuttavia, è comune che una singola tela o masonite presenti diverse sfumature di uno stesso colore, come se Pericle avesse dipinto con una tavolozza perlopiù monocroma. Il colore diventa quindi un ulteriore simbolo di cui tener conto nell'analisi iconologica dei suoi lavori: il bianco e nero delle chine sono la contrapposizione tra luce e ombra, due elementi cardine dello studio di Pericle; il giallo è il sole e la continua ricerca; il blu invece è il colore del pensiero e della rivelazione¹⁴⁸.

In circa venti anni di produzione artistica, dal 1959 al 1980, Luigi Pericle realizzò tutta la collezione di opere che oggi compongono la collezione dell'Archivio e costellò le proprie tele e masoniti di tutti i numerosi simboli che lo affascinarono fin da giovane. Vi si possono ritrovare infatti figure archetipiche come il Golem Uraniano, Icaro, il Guardiano della Soglia, richiamate nei titoli che Luigi Pericle stesso scelse, e legate al tema del viaggio e degli ostacoli che a volte ci si ritrova ad affrontare¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Cerrina-Feroni, B., *I paesaggi interiori di Luigi Pericle* in *Luigi Pericle. Il Maestro ritrovato*, pp. 74-76.

¹⁴⁹ Bochicchio, 2019, p. 48.



Fig. 48: Luigi Pericle, *Uranian Golem II [Golem uraniano] (Matri Dei d.d.d.)*, 1964, tecnica mista su tela, 55 x 34 cm, Collezione Biasca-Caroni.

Tra i tanti capolavori di Luigi Pericle vi sono anche alcune serie di dipinti significativi con titoli emblematici, tra le quali *La Marcia del Tempo* e *Il Velo di Maya*: la prima è legata al tema del tempo simboleggiato dal cerchio che torna in ogni dipinto della serie e talvolta in qualche china; il cerchio è una figura geometrica che da secoli rimanda al concetto di infinito e di ciclicità di un tempo che mai finisce e che sempre ritorna¹⁵⁰. Il legame fra tempo e cerchio potrebbe però rimandare anche al tema dei buchi neri che dalle prime teorie del cosmologo e fisico Stephen Hawking (1942-2018), conosciuto per aver cercato per tutta la sua carriera una singola equazione che potesse dimostrare che il tempo ha avuto un'origine, fino al film *Interstellar* diretto da Christopher Nolan nel 2014 è legato al concetto di multidimensionalità, o come spesso si legge oggi, di multiverso. La seconda serie di dipinti è legata ad un concetto che solitamente si associa al pensiero di Arthur Schopenhauer (1788-1860), ma che lo stesso filosofo riprese dallo studio dei Veda¹⁵¹, che anche Rudolf Steiner conosceva approfonditamente. Il Velo di Maya, cioè quello strato che nasconde la vera realtà delle cose e che Schopenhauer invita a squarciare per andare oltre, è un ostacolo che Pericle sembrava aver superato soprattutto attraverso la sua arte¹⁵².

¹⁵⁰ Gatti, C., *Luigi Pericle. L'estetica dell'astronautica e del varco stellare in Luigi Pericle. Beyond the Visible*, p. 58.

¹⁵¹ Veda: Complesso di testi sacri da cui prende nome la più antica religione delle popolazioni arie dell'India (*vedismo*), da cui successivamente si svilupperà l'induismo, <https://www.treccani.it/enciclopedia/veda> (Ultimo accesso: Maggio 2023).

¹⁵² Cerrina-Feroni, 2022, p. 76.



Fig. 49: Luigi Pericle, *March of Time X [Marcia del Tempo] (Matri Dei d.d.d.)*, 1963, tecnica mista su tela, 51 x 65 cm, Collezione Biasca-Caroni.

Nel corso degli anni Pericle divenne sempre più enigmatico e col tempo smise di dare titoli precisi alle proprie opere d'arte, lasciando più spazio all'interpretazione dell'osservatore. Nei lavori dell'artista appaiono quindi figure geometriche, cerchi e triangoli da leggere come simboli mistici e ricchi di significati spirituali, e uno studio sulla tridimensionalità e sulla resa quasi trompe-l'oeil di materiali come legno, pietra e mattoni che compongono portali e varchi che invitano l'osservatore ad entrare in una dimensione totalmente nuova¹⁵³.



Fig. 50: Luigi Pericle, *Senza titolo, s.d.*, tecnica mista su masonite, 30 x 42 cm, Collezione Biasca-Caroni.

Infine vi sono alcuni dipinti senza titolo né data che mostrano paesaggi straordinari e carichi di una potenza così rara che vi si riesce ad immergersi immediatamente. Nonostante non vi sia una certezza storica, questi dipinti si possono collocare negli ultimi anni della sua produzione artistica, come se, dopo aver mostrato al pubblico diverse figure in viaggio che affrontano gli ostacoli nel

¹⁵³ Bochicchio, 2019, p. 48.

sentiero dell'evoluzione e portali verso nuove dimensioni, l'artista avesse voluto condurre l'osservatore oltre il visibile, mostrando luoghi che solo gli spiriti elevati possono visitare.



Fig. 51: Luigi Pericle, *Senza titolo*, s.d., tecnica mista su masonite, 57 x 71 cm, Collezione Biasca-Caroni.

Oltre alla produzione pittorica va ricordato che Luigi Pericle portò avanti per tutta la sua esistenza la produzione di migliaia di chine su carta che, a differenza della pittura, non cambiarono mai modalità o supporto. La carta era un materiale a cui l'artista era sempre stato legato a causa della propria carriera da illustratore, e non vi è dubbio che fosse anche un materiale semplice e veloce da utilizzare e maggiormente reperibile sul mercato rispetto ad una tela o ad una masonite. La carta infatti non necessita di nessuna preparazione specifica e la china asciuga più velocemente di quanto facciano i colori misti che Pericle era solito utilizzare. Nonostante le opere su carta realizzate dagli artisti vengano spesso viste come semplici schizzi, le chine su carta di Pericle non sono delle bozze o degli studi in preparazione ai dipinti, ma delle opere autonome e indipendenti che completano la complessità artistica di Luigi Pericle. Anche nelle chine si ritrovano uomini, angeli e figure geometriche, come anche linee sottili o larghe fasce di inchiostro che denotano una volontà di sperimentazione calligrafica e quasi meditativa, figlia del tempo che Pericle dedicò allo studio della calligrafia orientale¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Tavola, 2019, p. 72.

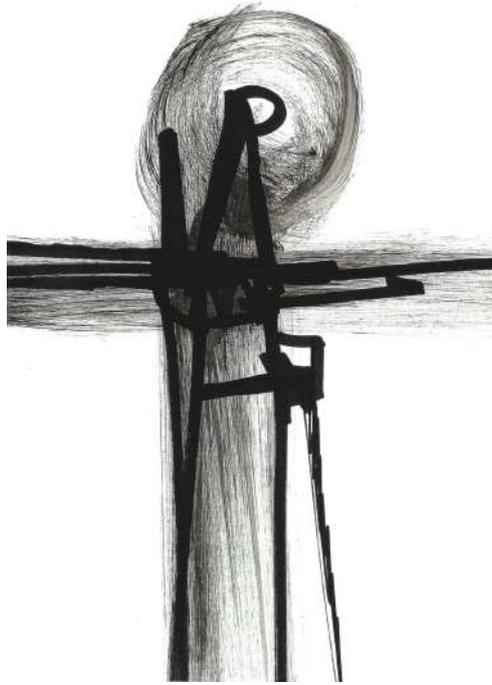


Fig. 52: Luigi Pericle, *Senza titolo*, autunno 1962, china su carta, 30 x 21 cm, Archivio Luigi Pericle, Ascona.

Da un punto di vista artistico le opere di Pericle sono state avvicinate a diversi protagonisti della storia dell'arte. Angelo Crespi, giornalista e critico d'arte, per esempio, parla del simbolismo di Pericle come una tendenza vicina alle sperimentazioni di Hans Hartung (1904-1989) e Emilio Scanavino (1922-1986)¹⁵⁵.

I suoi segni istintivi, quasi automatici o ispirati da una coscienza elevata sono paragonabili ai gesti di Mark Tobey o di quegli artisti come Nam June Paik e John Cage che sull'onda della riscoperta del Buddismo Zen degli anni Sessanta diedero vita alle prime performance e ai primi Happenings. Alcune opere in china su carta infine ricordano i diversi lavori di Robert Motherwell (1915-1991), e la matericità e la silhouette di alcune figure presenti nei dipinti rimandano ai personaggi protagonisti dei lavori di Jean Dubouffet, esponente principale dell'Art Brut¹⁵⁶. Tuttavia, Pericle fu un artista incredibilmente innovativo e originale che riuscì a trovare un proprio linguaggio artistico e una modalità di espressione profondamente personale e senza precedenti.

Non sorprende quindi che le diverse sperimentazioni artistiche del pittore di Ascona attrassero alcune personalità del mondo dell'arte del Novecento con estrema facilità. Hans Hess, artista e curatore ed esponente della York Gallery, negli anni Sessanta organizzò una mostra itinerante dedicata interamente a Pericle e nell'introduzione alla monografia del pittore pubblicata nel 1979, scrisse:

¹⁵⁵ Crespi, A. *L'importanza di Luigi Pericle nel contesto dell'astrazione del dopoguerra* in *Luigi Pericle. Il Maestro ritrovato*, pp. 52-56.

¹⁵⁶ L'Art Brut fu una tendenza artistica nata dopo gli orrori della Seconda Guerra Mondiale dalle teorie di Jean Dubouffet per rimettere al centro della produzione artistica la spontaneità tipica dei bambini quando disegnano figure semplici e fantastiche.

“Pericle is concerned with a state of affairs beyond the visible. The visions he puts down are not of his invention, but of his discovery. (...) In Pericle’s work self-expression does not dominate; it is the objective statement which matters, expressed necessarily in a subjective form (...)”¹⁵⁷

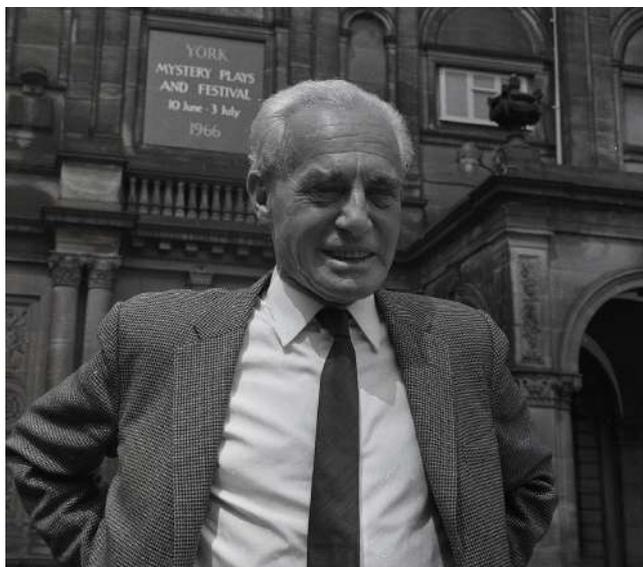


Fig. 53: Hans Hess immortalato all’esterno della York Gallery nel 1966. Fotografia di: Virgil Lucky.

Allo stesso modo anche Herbert Read, su consiglio di Hans Hess, si recò ad Ascona per fare visita a Pericle durante il suo esilio volontario, e la sua testimonianza lasciata nel catalogo della mostra itinerante organizzata dalla York Gallery nel 1965 designa Pericle come un artista capace di rappresentare un’essenza interiore, una dimensione spirituale che si può trovare oltre i fenomeni fisici e naturalistici che tutti conosciamo¹⁵⁸. La straordinaria capacità e innovatività di Pericle come pittore quindi attrasse tantissimi artisti e collezionisti nel tempo, da Hans Richter a Sergio Scaglietti, da Peter G. Staechelin a Martin Summers, e lascia ancora oggi senza parole.

Per il pittore di Ascona l’arte era molto più di un mero mezzo di espressione personale, era un veicolo, un tramite per condividere un messaggio destinato ai posteri; per questo motivo Pericle si assicurò che i materiali da lui utilizzati fossero resistenti all’usura del tempo¹⁵⁹.

L’arte di Pericle era come un dono che, senza dubbio, è la forma più elevata dell’amore. Alcuni lavori dell’artista infatti riportano l’iscrizione “Matri Dei d.d.d.”, ossia Matri Dei dono dedit dedicavit. Questa veniva utilizzata nelle opere antiche con un significato cattolico legato alla Madre di Dio. Se si considerano tuttavia gli interessi teosofici ed esoterici di Pericle, si potrebbe presumere

¹⁵⁷ “Pericle si preoccupa di mostrarci ciò che si trova oltre il visibile. Le sue visioni non sono un’invenzione, ma una scoperta. (...) Nelle opere d’arte di Pericle l’espressione del sé non è mai predominante; ciò che conta è la visione oggettiva espressa inevitabilmente attraverso un mezzo soggettivo (...), Hess, H., in *Luigi Pericle. Dipinti e disegni*, monografia, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1979, prefazione.

¹⁵⁸ Read, H., in *Luigi Pericle. Dipinti e disegni*, monografia, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1979, prefazione.

¹⁵⁹ Ciacciofera, 2022, p. 142.

che l'iscrizione fosse legata alla Mère e quindi a Sri Aurobindo, suo maestro spirituale¹⁶⁰ o ad un'entità superiore che ispirava la sua arte mostrandogli l'invisibile¹⁶¹. L'artista era quindi un medium in grado di trasmettere un messaggio spirituale che nasce dall'alto, cioè da un mondo che Platone, il cui pensiero era molto caro a Pericle, avrebbe definito "mondo delle idee"¹⁶².

Parlare di Luigi Pericle come solo un pittore è quindi riduttivo. Egli fu un artista che seppe interpretare il valore del Gesamtkunstwerk wagneriano¹⁶³, cioè dell'opera d'arte totale, e far vivere una produzione artistica alimentata da suggestioni di ogni genere provenienti dai mondi più disparati che l'artista amava: dal cinema alla religione, dalla musica alla letteratura, dalla linguistica all'arredamento decorativo, passando anche per il giardinaggio. Ciò fa di Pericle un grande maestro indiscusso dell'arte del Novecento e il protagonista di una delle riscoperte più sensazionali della storia dell'arte contemporanea.

3.3 L'Archivio Luigi Pericle: la riscoperta



Fig. 54: Casa San Tomaso ad Ascona al momento del ritrovamento delle opere. Fonte: Archivio Luigi Pericle Ascona.

Nel dicembre 2016 Andrea e Greta Biasca-Caroni riuscirono ad acquistare Casa San Tomaso, una

¹⁶⁰ Hall, 2022, p. 66.

¹⁶¹ Tavola, 2019, p. 74.

¹⁶² Pasi, 2022, p. 75.

¹⁶³ Haensler, 2021, p. 28. Il "Gesamtkunstwerk" è un concetto elaborato da Richard Wagner a metà Ottocento che designa un'opera d'arte che nasce dalla commistione di tutte le forme d'arte conosciute. Queste collaborano simultaneamente affinché non si riconoscano più le differenze tra loro e le si percepiscano quindi come un'unica arte totale.

villa a pochi passi dall'Albergo Ascona, struttura di proprietà della famiglia Biasca-Caroni che da generazioni accoglie turisti da tutto il mondo in visita al Canton Ticino. La casa in questione era appartenuta un tempo alla pittrice Nell Walden (1887-1975), moglie di Herwarth Walden (1878-1941), critico e scrittore, ma soprattutto fondatore della rivista espressionista *Der Sturm*¹⁶⁴, ed era stata poi venduta a Luigi Pericle che l'aveva ricevuta in regalo da Peter G. Staechelin in cambio di alcuni quadri e che vi era andato a vivere con la moglie Nini¹⁶⁵.

Al momento dell'acquisto erano trascorsi quindici anni dalla morte di Luigi Pericle che non aveva avuto nessun erede e non aveva lasciato nessun testamento riguardante le sue proprietà; pertanto Casa San Tomaso, abbandonata e quasi mai riaperta, fu consegnata nelle mani dello Stato Svizzero che chiese ad Andrea e Greta Biasca-Caroni di prendere una decisione sugli oggetti che popolavano le stanze dell'abitazione. Andrea Biasca-Caroni era cresciuto in una casa a pochi passi da Casa San Tomaso e aveva avuto l'onore di conoscere Luigi Pericle di persona fin da bambino. Entrambi condividevano una passione per l'astrologia e una grande curiosità nei confronti della realtà che li circondava, perciò Andrea Biasca-Caroni, da ragazzo, si era recato più volte a casa di Luigi Pericle per chiacchierare e dare un'occhiata a tutti i suoi splendidi libri. Consapevole di ciò e desideroso di poter salvare la biblioteca del vicino, Andrea Biasca-Caroni scelse insieme alla moglie Greta di occuparsi personalmente degli oggetti all'interno dell'abitazione e del loro eventuale sgombrò¹⁶⁶.

Una volta all'interno della casa i coniugi si ritrovarono davanti a libri e a documenti di vario genere, taluni indecifrabili, perché caratterizzati da simboli astrologici mai visti prima. Vi erano poi un numero ragguardevole di oroscopi e diverse scatole di legno che nascondevano all'interno dipinti e chine realizzati e firmati dal vecchio padrone di casa. Fu una sorpresa per Andrea Biasca-Caroni scoprire che il proprio vicino che aveva avuto il piacere di conoscere da ragazzo e con cui aveva spesso chiacchierato, non era solo un appassionato di astrologia, ma anche un pittore di quadri talmente fuori dall'ordinario e interessanti che colpirono immediatamente i coniugi. I due decisero quindi di conservarli con l'obiettivo di esporli nei corridoi dell'hotel di proprietà della famiglia Biasca-Caroni¹⁶⁷.

¹⁶⁴ *Der Sturm* fu una rivista espressionista nata a Berlino nel 1910 che era solita organizzare serate di poesia e pubblicare raccolte d'arte; attorno alla rivista gravitarono artisti come August Macke, Vasilij Kandinskij, Oskar Kokoschka e Franz Marc che spesso si incontravano per dialogare e condividere le proprie sperimentazioni artistiche.

¹⁶⁵ Biasca-Caroni, 2022, p. 129.

¹⁶⁶ Biasca-Caroni, *Luigi Pericle. A Rediscovery*, 2022, p. 21.

¹⁶⁷ *Ibid.*



Fig. 55: Le opere di Luigi Pericle riscoperte all'interno di Casa San Tomaso con le scatole originali. Fonte: Archivio Luigi Pericle Ascona.

Dopo alcune settimane dall'acquisto della casa, durante la sistemazione delle stanze in preparazione ai lavori di ristrutturazione, Andrea Biasca-Caroni aprì casualmente un libro dalla copertina colorata e intrigante intitolato *Nafea*, un catalogo curato da Hans-Joachim Müller pubblicato da Wiese nel 1990 e contenente l'intera collezione di opere d'arte della famiglia basilese Staechelin.

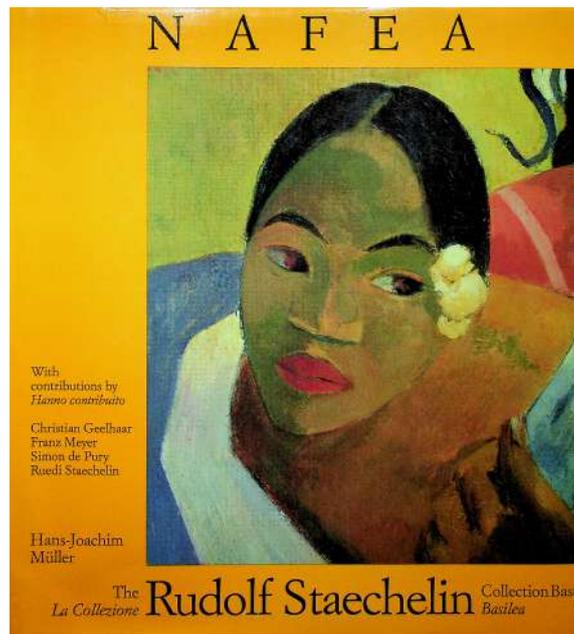


Fig. 56: La copertina del catalogo *Nafea* curato da Hans-Joachim Müller. Fonte: Collezione Archivio Luigi Pericle Ascona.

Per capire di cosa si trattasse Andrea Biasca-Caroni scorse il proprio dito sull'indice degli artisti presenti all'interno della collezione e dopo aver letto i nomi di Édouard Manet (1832-1883), Claude Monet (1840-1926), Vincent Van Gogh (1853-1890) e Pablo Picasso (1881-1973) arrivò alla fine

dell'elenco e con magnifico stupore si ritrovò di fronte il nome del suo vicino. In quel momento la storia dell'Archivio Luigi Pericle ebbe inizio¹⁶⁸.

3.3.1 Uno stage presso l'Archivio Luigi Pericle

Il percorso universitario che ho scelto di frequentare in questi anni mi ha avvicinato allo studio delle lingue straniere prima e alla storia dell'arte poi. Per mantenere viva la mia passione per le lingue straniere ho deciso di fare domanda di stage all'estero presso l'Archivio Luigi Pericle, ente convenzionato con l'Università Ca' Foscari la cui storia mi aveva profondamente entusiasmato. In seguito ad un colloquio conoscitivo a Gennaio 2022 mi è stata confermata la possibilità di poter svolgere lo stage previsto dalla mia carriera universitaria a servizio dell'Archivio Luigi Pericle di Ascona in Svizzera.

Da Febbraio 2023 a Maggio 2023 ho avuto il piacere di soggiornare presso l'Hotel Ascona per lavorare a stretto contatto con le meravigliose opere di Luigi Pericle e con chi le ha a cuore più di tutti, la direttrice dell'Archivio, Greta Biasca-Caroni, e il Presidente dell'Archivio, Andrea Biasca-Caroni. Durante questi mesi il mio percorso formativo si è arricchito di esperienze di natura diversa ed è stato talmente travolto dalla straordinarietà delle opere delle pittore e del lavoro che ogni giorno l'Archivio svolge che ho deciso di farne uno dei temi principali della mia tesi di laurea magistrale.

Tante sono state le esperienze professionali che ho avuto occasione di svolgere: catalogazione e archiviazione dei documenti e degli oggetti appartenuti a Luigi Pericle, gestione dei rapporti online/offline con istituzioni svizzere, europee e americane per implementare i dati relativi alla vita del pittore, ricerca accademica sui libri e sui documenti di Luigi Pericle, accompagnamento dei visitatori dell'Archivio e degli ospiti dell'Hotel durante le visite guidate, viaggi di studio e ricerca verso altre città svizzere.

Altrettanti sono stati gli incontri che mi hanno aiutato a crescere accademicamente e professionalmente: Ugo Dossi, artista, Federico Crimi, archivista, Sara Petrucci, curatrice e storica dell'arte, Andreas Kilcher, ricercatore e professore presso l'ETH di Zurigo, Davide Riggiardi, restauratore, Fabio Merlini, Presidente della Fondazione Eranos, Riccardo Bernardini, segretario scientifico della Fondazione Eranos, Gian Arturo Ferrari, scrittore ed editore, nonché tutte le meravigliose menti conosciute durante il Seminario Teosofico 2023 ospitato all'Hotel Ascona e

¹⁶⁸ Ibid.

intitolato “Il rapporto fra Arte e Teosofia e il ruolo della Società Teosofica”: Pier Giorgio Parola, scrittore, Martina Mazzotta, curatrice e storica dell’arte, Brenno Boccadoro, musicologo e professore presso l’Université de Genève, Roberto Floreani, artista, Luigi Antonio Macrì, scrittore, Flavia Polignano, ricercatrice presso l’Università La Sapienza di Roma, Marina Tappa, artista e scrittrice, Giorgio Piccaia, artista, Nicola Marongiu e Cinzia Carrus, registi, Patrizia Conte, Presidente del Gruppo Teosofico di Torino e Michele Olzi, ricercatore presso l’Università Insubria di Varese.



Fig. 57: Seminario Teosofico 2023 ospitato all’Hotel Ascona, Svizzera. Fonte: Società Teosofica Italiana.

Durante questi tre mesi di lavoro e di studio ho potuto confrontarmi con i coniugi Biasca-Caroni, conoscere la teosofia e le scienze esoteriche, e avvicinarmi a Luigi Pericle passo dopo passo, ascoltando le testimonianze dirette di chi da anni si occupa del suo operato, leggendo i suoi documenti manoscritti e assaporando dal vivo le sue opere ogni giorno. La stesura di questa tesi di laurea e le informazioni in essa contenute sono dovute ai numerosi stimoli ricevuti durante un’esperienza di stage che ha arricchito il mio modo di vivere l’arte e la mia conoscenza della storia dell’arte contemporanea e non solo, trovando nel tema dello “spirituale nell’arte” uno stimolo verso nuove ricerche da compiere in futuro.

3.3.2 La strutturazione dell'Archivio

L'Archivio Luigi Pericle nacque ufficialmente nel 2019 come associazione no-profit che si occupa di studiare, preservare e valorizzare la vita e le opere di Luigi Pericle, nonché i suoi studi e le sue riflessioni sulle diverse discipline a cui egli si avvicinò durante la propria vita.

Il presidente dell'Archivio, Andrea Biasca-Caroni, e la sua direttrice, Greta Biasca-Caroni, sono i principali esperti dell'artista e le due colonne portanti che lavorano ogni giorno per diffondere il messaggio che Luigi Pericle aveva scelto di trasmettere ai posteri con la propria arte. Tuttavia, strutturare da zero un archivio d'artista senza essersi mai occupati di arte prima del 2016 non fu affatto un passo semplice.

Consapevoli di aver acquistato Casa San Tomaso per poterci vivere, i due coniugi dovettero prima di tutto affrontare il problema dell'ingombro di tutti i libri, i documenti e le opere che Pericle aveva lasciato nella propria casa. Si trattava infatti di circa 1500 volumi, 70 taccuini, circa 4000 fogli contenenti bozze di illustrazioni e annotazioni, 1500 oroscopi, 800 lettere, 50 manoscritti di raccolte di poesie, di racconti e del romanzo *Bis ans Ende der Zeiten* e infine circa 4000 opere d'arte fra dipinti e chine¹⁶⁹. Il primo passo fu quindi quello di spostare gran parte del materiale nella casa adiacente a Casa San Tomaso appartenente ai genitori di Andrea Biasca-Caroni per poter iniziare i lavori di ristrutturazione senza danneggiare le proprietà dell'artista. I lavori si perpetrarono per diversi anni e solo nel 2022 i coniugi riuscirono a trasferirsi definitivamente a Casa San Tomaso.

Ciò che più premette ad Andrea e Greta Biasca-Caroni fu riuscire a mettere in salvo al meglio le opere d'arte che per anni erano rimaste in stato di abbandono all'interno di grandi scatole di legno. Non si sapeva infatti con certezza lo stato di conservazione delle opere e bisognava trovare un luogo che potesse ospitarle nel migliore dei modi senza metterle a rischio. Davide Riggiardi, restauratore e insegnante presso l'Accademia di Brera di Milano, compì, su richiesta dei coniugi, una prima analisi sulle opere per valutarne lo stato di conservazione e iniziò ad elaborare un metodo conservativo adeguato per preservarle al meglio.

Riggiardi scoprì con grande meraviglia che le opere di Luigi Pericle si erano conservate perfettamente all'interno dei box di legno. I dipinti erano stati separati l'uno dall'altro con grande cura, mentre le chine si trovavano all'interno di altre scatole di legno realizzate appositamente per la loro conservazione. I dipinti in particolare necessitavano quindi di un mero intervento di pulitura necessario per far rivivere la brillantezza dei colori utilizzati dall'artista.

¹⁶⁹ Ivi, p. 28.

Essendo i gestori di un hotel con una struttura molto grande e un numero elevato di camere, Andrea e Greta Biasca-Caroni decisero di sfruttare gli ambienti a disposizione sia per la conservazione delle opere che per la loro valorizzazione. Una delle camere di servizio dell'hotel venne liberata per lasciare spazio a scaffali e scatole che oggi costituiscono il vero e proprio deposito delle opere di Luigi Pericle.

La stanza, orientata verso nord e quindi per la maggior parte della giornata in ombra, presenta un'unica finestra chiusa da pannelli per evitare che la luce diretta colpisca i dipinti. Dopo un attento studio di Davide Riggiardi si è potuto constatare che la temperatura della stanza si modifica seguendo il lento cambiamento climatico esterno. D'inverno la stanza si raffredda, mentre d'estate si scalda. La lentezza del cambiamento di temperatura che si percepisce all'interno del deposito è fondamentale per la conservazione delle opere, perché gli permette di conservarsi in condizioni simili a quelle che le hanno ospitate per quindici anni. Uno dei problemi più grandi di conservazione che si possono verificare quando si movimentata un'opera è infatti il cambiamento di temperatura troppo repentino. Lo shock termico non permette all'opera di adattarsi lentamente alle diverse condizioni climatiche e causa crepe o onde sulla superficie pittorica mettendone a rischio il colore e il soggetto in generale¹⁷⁰. Dopo aver valutato l'ottimo stato di conservazione delle opere dopo circa cinquant'anni dalla loro realizzazione, si è quindi deciso di evitare qualsiasi macchinario per la regolazione dell'umidità o per il mantenimento di una temperatura costante all'interno della stanza, preferendo un ambiente più familiare alle opere d'arte stesse.



Fig. 58: Un'opera d'arte su tela rovinata a causa dei continui cambiamenti del tasso di umidità. Si noti il piegamento della tela e la conseguente increspatura del colore. Fonte: ARTEnet.

¹⁷⁰ La riflessione emerge in seguito ad un confronto diretto con Davide Riggiardi. Per un approfondimento del tema e più in generale dei pericoli della movimentazione delle opere d'arte si rimanda al testo Fratelli, M., *Beni mobili: la movimentazione delle opere d'arte*, il prato, Padova 2017.

La stanza è organizzata in base alla tipologia di supporto utilizzato dall'artista per realizzare le proprie opere d'arte. Le tele e le masoniti sono distribuite su racks di metallo protetti da strati di pluriball e sono separate una ad una attraverso pannelli di cartone acid-free che evitano un contatto diretto fra le opere d'arte ed eventuali danni che si potrebbero verificare, come le semplici pieghe sulla tela o i graffi sulla superficie pittorica dovuti allo sfregamento delle opere le une sulle altre quando vengono prelevate e poi riposte negli scaffali. Le chine su carta sono invece contenute all'interno delle scatole di legno che lo stesso Pericle aveva fatto costruire per la loro conservazione. Tra i singoli fogli sono stati posti degli strati di velina acid-free in sostituzione alla carta che Pericle vi aveva inserito, così da migliorare la protezione degli strati di inchiostro.



Fig. 59: Una parte del deposito delle opere di Luigi Pericle con i racks e le scatole di legno in primo piano. Fonte: Archivio Luigi Pericle Ascona.

La maggior parte delle opere d'arte ritrovate all'interno dell'abitazione di Luigi Pericle si trovano all'interno del deposito dell'Archivio. Mancano all'appello solo le opere che colorano e rendono unici i corridoi dell'hotel e i lavori che i coniugi Biasca-Caroni hanno scelto di esporre all'interno della propria abitazione.

Oltre alle opere ci fu la necessità di trovare un luogo che potesse ospitare anche i numerosi documenti e volumi che Pericle aveva collezionato per tutta la sua vita. Di questi facevano parte anche le meravigliose illustrazioni originali dei suoi famosi personaggi. Uno degli uffici principali dell'hotel venne quindi trasformato nella sede dell'Archivio Luigi Pericle per ospitare anche eventuali ricercatori, studiosi o interessati desiderosi di scoprire la straordinaria vita dell'artista.

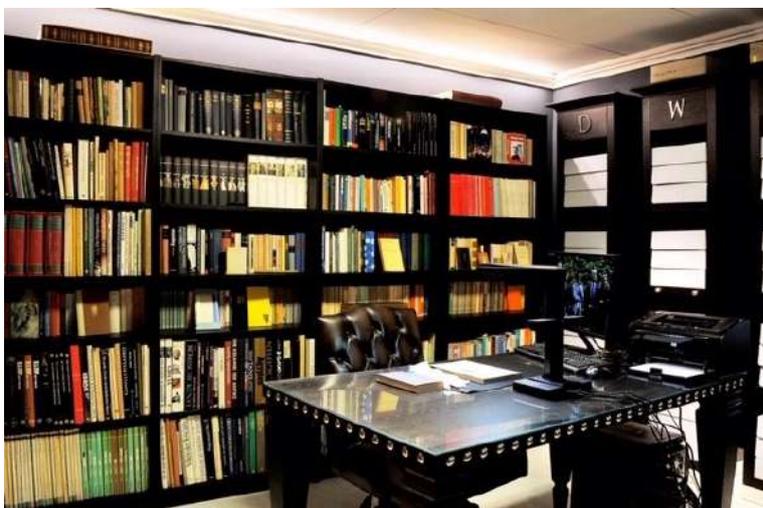


Fig. 60: L'Archivio Luigi Pericle con parte della biblioteca dell'artista sullo sfondo all'interno dell'Albergo Ascona. Fonte: Archivio Luigi Pericle Ascona.

Per elaborare il migliore sistema di archiviazione delle proprietà di Luigi Pericle i coniugi Biasca-Caroni si sono affidati alla professionalità di Andreas Kilcher, professore e decano dell'ETH di Zurigo che si è occupato personalmente della biblioteca dell'artista, e di Federico Crimi, storico e archivista, responsabile dei documenti presenti in Archivio.

I 1500 volumi di proprietà di Luigi Pericle sono stati inseriti all'interno di scaffali di legno e divisi per tematiche per facilitare la ricerca degli studiosi. I numerosi documenti dell'artista sono stati raccolti all'interno di scatole di cartone acid-free a seconda della divisione tematica che lo stesso artista aveva elaborato in vita. Pericle era infatti un uomo estremamente meticoloso e ordinato e tutti i suoi documenti erano stati raccolti in buste di cartone o di plastica rinominate in maniera chiara e dedicate ai diversi aspetti della sua vita: dall'illustrazione all'editoria, dall'arte figurativa alla burocrazia, dalle corrispondenze private alle lettere dei numerosi fan delle sue illustrazioni.



Fig. 61: Le scatole di cartone che custodiscono i documenti di Luigi Pericle all'interno dell'Archivio. Fotografia di: Annachiara Pelosato, 2023.

All'interno dell'ufficio sono presenti poi diversi raccoglitori che contengono gli oroscopi dell'artista, numerosi taccuini ricchi di annotazioni personali, e alcune copie originali dei diversi volumi che Pericle pubblicò con le tante case editrici che si interessarono alle sue illustrazioni, alcuni già presenti nella casa dell'artista, altri comprati in seguito dai coniugi Biasca-Caroni. Infine vi sono alcune fotografie ed effetti personali che l'artista possedeva, come l'accumulatore organico¹⁷¹ e la sua agenda del 2001 che lo accompagnò fino alla morte¹⁷². Altri oggetti ingombranti come lettori per vinili e VHS, musicassette e vinili sono invece conservati all'interno del deposito insieme alle opere d'arte.

3.3.3 L'Archivio come promotore della valorizzazione

Una volta di fronte a tutto il materiale artistico e privato di Luigi Pericle, i coniugi Biasca-Caroni si resero conto di essere di fronte ad una scoperta più unica che rara. Il nome dell'artista figurava accanto a grandi colonne della storia dell'arte contemporanea nel catalogo della famiglia Staechelin, ma non si sapeva come mai Pericle sembrasse non essere mai stato riconosciuto dal sistema dell'arte.

Il primo passo da compiere quindi fu quello di valutare l'operato artistico di Pericle per diffondere poi la notizia della scoperta. Grazie all'intervento delle reti televisive locali, i coniugi Biasca-Caroni riuscirono a convocare Philippe Daverio, storico dell'arte e critico, che si mostrò estremamente interessato e curioso nei confronti della scoperta. Dopo le prime riflessioni da parte di alcune professionalità del mondo dell'arte e le prime conferme sull'importanza storico-artistica di Luigi Pericle iniziò quindi il programma di riscoperta e valorizzazione delle sue opere e della sua vita.

Prima di tutto venne istituito e strutturato l'Archivio e i coniugi Biasca-Caroni rilasciarono le prime interviste alle reti televisive locali e a emittenti come Sky Arte, così come a quotidiani e riviste come Finestre Sull'Arte, Art&Dossier e Artribune per testimoniare l'avvenuta scoperta delle opere.

Molti studiosi iniziarono a recarsi all'Archivio per conoscere da vicino le opere dell'artista e nel corso di cinque anni la storia di Luigi Pericle conquistò l'Europa. La prima mostra intitolata *Luigi Pericle. Beyond the Visible* fu realizzata nel 2019 durante la 58. Biennale Arte all'interno dell'area Carlo Scarpa della Fondazione Querini Stampalia di Venezia e vide la curatela di Chiara Gatti e la

¹⁷¹ "Orgone": Ogni singola unità di un'energia vitale di cui l'intera natura sarebbe pervasa, secondo la teoria elaborata dallo psichiatra e psicanalista austriaco Wilhelm Reich. Enciclopedia Treccani Online, <https://www.treccani.it/enciclopedia/orgone/> (ultimo accesso: Maggio 2023).

¹⁷² L'agenda del 2001 presenta l'ultimo manoscritto di Luigi Pericle, cioè una piccola nota relativa alle cure omeopatiche che l'artista seguì fino all'ultimo giorno della sua vita.

co-curatela di Luca Bochicchio, Marco Pasi e Michele Tavola. Seguirono poi la mostra *Luigi Pericle. Ad astra* ospitata dal MASI di Lugano nel 2021 e curata da Carole Haensler; la mostra *Luigi Pericle. A Rediscovery* realizzata all'interno della Estorick Collection of Modern Italian Art di Londra e curata dalla stessa Estorick e dall'Archivio Luigi Pericle, e infine la mostra collettiva *Scarabocchio/Gribouillage. Da Leonardo da Vinci a Cy Twombly* organizzata da nel 2022 alla Villa Medici di Roma, sede principale dell'Académie Française, e nel 2023 al Palais des Beaux-Arts di Parigi. La mostra, curata da Francesca Alberti e Diane Bodart, vide la partecipazione di un'opera di Luigi Pericle accanto ai lavori di Leonardo da Vinci, Michelangelo, Picasso, Basquiat e Cy Twombly.



Fig. 62: L'Area Carlo Scarpa all'interno della Fondazione Querini Stampalia di Venezia durante la mostra *Luigi Pericle. Beyond the Visibile* nel 2019. Fonte: Fondazione Querini Stampalia.

Tutte le mostre e gli eventi organizzati che coinvolgono Luigi Pericle prevedono sempre una stretta collaborazione con l'Archivio Luigi Pericle che ne è anche il principale promotore e sostenitore. L'Archivio partecipa attivamente all'attività di ricerca e di sviluppo delle mostre, intervenendo anche nella curatela e nelle scelte espositive. Si tratta quindi di un Archivio che non si limita solamente a riorganizzare i documenti e le opere di Pericle, ma si pone in prima linea nella valorizzazione e nella diffusione pubblica della sua arte e dei suoi studi.

Durante la pandemia da Covid-19 e il conseguente blocco temporaneo delle iniziative espositive all'interno dei luoghi della cultura per l'anno 2020, l'Archivio realizzò una raccolta di video informativi sui tanti aspetti della vita e dell'arte di Luigi Pericle. I video intitolati *Luigi Pericle On Stage* hanno visto la partecipazione di numerosi esponenti del mondo dell'arte contemporanea, tra cui Martina Mazzotta, curatrice d'arte e ricercatrice del Warburg Institute di Londra, Stefania Portinari, curatrice d'arte, ricercatrice e professoressa presso l'Università Ca' Foscari di Venezia,

Fabio Merlini, Presidente della Fondazione Eranos di Ascona e Michele Tavola, conservatore delle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

LUIGI PERICLE
on stage

clips d'arte nello spazio virtuale
art clips in virtual space

Venti voci dell'arte e della filosofia raccontano
vita e segreti di un maestro.
Dal 21 aprile 2020, ogni martedì e venerdì
sui nostri social network.
Twenty voices from the world of art and
philosophy tell of the life and secrets of a master.
From 21 April 2020, each Tuesday and
Friday on our social networks.
Stay tuned

ARCHIVIO LUIGI PERICLE www.luigipericle.org

L'Archivio Luigi Pericle è anche sul web con news, video, gallery e approfondimenti
The Archivio Luigi Pericle is on the web with news, videos, gallery and reports

Fig. 63: Locandina pubblicitaria per *Luigi Pericle On Stage*, iniziativa proposta dall'Archivio Luigi Pericle durante la pandemia Covid-19. Fonte: LuigiPericle.org

Oltre alle numerose mostre organizzate in questi ultimi anni, l'Archivio Luigi Pericle ha partecipato attivamente a diverse conferenze dedicate sia all'artista che al tema dello spirituale dell'arte che si sono tenute alla Royal Drawing Room, al Warburg Institute di Londra e alla Fondazione Cini di Venezia. In questo modo, si è impegnato e si impegna ogni giorno nella condivisione delle opere dell'artista e nella sensibilizzazione sul tema dello spirituale dell'arte che, come già sottolineato in precedenza, è poco valorizzato nella storia dell'arte italiana.

Da un punto di vista espositivo, l'Archivio Luigi Pericle ha scelto di promuovere la valorizzazione delle opere dell'artista anche all'interno della propria struttura. Sfruttando i meccanismi tipici del cosiddetto Art Hotel, cioè delle strutture alberghiere che mettono a disposizione i propri ambienti per ospitare collezioni e mostre temporanee o permanenti, l'Archivio ha trasformato l'Albergo Ascona in un vero e proprio museo visitabile non solo dagli ospiti dell'hotel, ma anche da chi proviene dall'esterno, e ha promosso un Art-based Training¹⁷³ per tutti i propri dipendenti che si sono ritrovati a contatto con l'arte di Pericle. La collezione permanente ospita tre dipinti presenti nella hall dell'hotel e centocinquanta chine su carta distribuite nei corridoi dei quattro piani

¹⁷³ Per Art-based Training si intende la possibilità di formare i dipendenti di un'azienda o di una struttura avvicinandoli al mondo dell'arte con cui si trovano a contatto durante il proprio lavoro. Si tratta di un meccanismo che permette alle aziende di sostenere in maniera indiretta il mondo dell'arte e più in generale del no-profit, aprendosi all'ambiente artistico-culturale e favorendone la diffusione.

dell'albergo. Gli ospiti possono quindi passeggiare per la struttura e godere degli straordinari lavori di Luigi Pericle, e chi proviene dall'esterno può visitare l'hotel e i propri ambienti in piena libertà.



Fig. 64: La hall e i corridoi dell'hotel con le opere di Luigi Pericle in esposizione permanente. Fotografie di: Annachiara Pelosato, 2023.

L'Archivio Luigi Pericle offre inoltre visite guidate gratuite a chiunque voglia conoscere meglio l'artista e le discipline da lui studiate. I visitatori, siano essi ricercatori o semplici amatori, vengono accompagnati all'interno dell'Archivio dal presidente e dalla direttrice che mettono a disposizione i documenti digitalizzati e gli indici di catalogazione per soddisfare la curiosità degli interessati. In questi anni l'Archivio ha infatti elaborato una serie di documenti di catalogazione relativi ai libri, ai documenti e ai vinili che Pericle possedeva; essi possono essere consultati liberamente per poter

scoprire la complessità degli studi dell'artista. Tutti i documenti e le copertine dei libri e dei vinili presenti in Archivio sono stati digitalizzati per assicurarne il mantenimento nel tempo, per facilitare il lavoro dei ricercatori e per soddisfare la curiosità degli amanti dell'arte e della cultura che hanno il tempo e la volontà di addentrarsi nella profondità degli studi dell'artista. Infine, dopo aver percorso insieme i corridoi e aver osservato le chine su carta in esposizione, i visitatori vengono accompagnati all'interno del deposito delle opere di Luigi Pericle dove possono osservare i lavori dell'artista dal vivo e percepirne quindi l'estrema bellezza.

Oltre ad essere uno spazio espositivo aperto, l'Albero Ascona ospita infine una piccola biblioteca dedicata al tema dello spirituale nell'arte per chi volesse compiere alcuni studi sulla materia ed è anche sede della biblioteca della Società Teosofica Svizzera, di cui Andrea Biasca-Caroni è Agente Presidenziale.



Fig. 65: La biblioteca della Società Teosofica Svizzera all'interno dell'Hotel Ascona che ospita un'ampia sezione dedicata al tema dello spirituale nell'arte. Fotografia di: Annachiara Pelosato, 2023.

Ciò che contraddistingue l'Archivio Luigi Pericle dai tanti altri luoghi storici artistici è sia l'impegno attivo nella promozione e valorizzazione dell'artista, che la disponibilità a mostrare i materiali preservati al proprio interno. L'Archivio Luigi Pericle è un luogo di ricerca che ospita curatori, studiosi e studenti, offrendo occasioni di stage e di collaborazione professionale a chiunque voglia approfondire le proprie conoscenze su Luigi Pericle, sullo spirituale nell'arte e sulla teosofia. Tuttavia, anche i semplici amatori o visitatori di passaggio possono godere delle stesse possibilità di ricerca e di accessibilità ai documenti e alle opere di Pericle.

Occorre infine accennare alla collaborazione che l'Archivio Luigi Pericle si è impegnata a costruire in questi anni con le realtà artistico-culturali del proprio territorio come il Museo Comunale di Arte

Moderna di Ascona, la Fondazione Eranos, la Fondazione Marguerite Arp, la Fondazione Remo Rossi e Monte Verità cercando di organizzare occasioni di confronto e di scambio per alimentare le rispettive conoscenze artistiche.

L'Archivio Luigi Pericle non è un luogo polveroso, chiuso, inaccessibile o elitario. È uno spazio di ricerca e un luogo espositivo vivo e attivo nella valorizzazione artistica. Ogni giorno si impegna ad accrescere le proprie conoscenze su Luigi Pericle, sull'arte e sulle tante discipline studiate dall'artista, invitando artisti, professionisti, studiosi e amatori a condividere insieme un percorso di evoluzione e sviluppo del sé su cui egli stesso si pone in cammino per favorire la crescita costante dello stesso luogo artistico.

4. Il Depot Boijmans Van Beuningen

4.1 Contesto e sviluppo di una rivoluzione espositiva

Quando qualcosa nasce o cambia rivoluzionando e sconvolgendo l'ambiente investito dall'innovazione, c'è sempre un contesto attorno che consente alle novità di esistere. La storia ci insegna infatti che non c'è stata guerra, rivoluzione, innovazione nata per caso o dal nulla. Sistemi politici in crisi, carestie, desiderio di progresso, nuove necessità hanno sempre spinto gli uomini a creare, a rinnovarsi per affrontare le sfide quotidiane e dare vita a qualcosa che fosse in grado di soddisfare i propri bisogni. Anche nel mondo dell'arte e dell'architettura lo spirito e il canone estetico degli uomini in continuo cambiamento hanno determinato nuove necessità nel corso dei secoli, bisogni che nel 2021, ad esempio, hanno portato all'inaugurazione del Depot Boijmans van Beuningen, una rivoluzione nata non solo per merito dei suoi creatori, lo studio di architetti MVRDV, ma anche grazie al contesto attorno ad essa, determinato sia dalla città di Rotterdam che dal Museum Boijmans Van Beuningen che hanno saputo accogliere la proposta di progetto avanzata dagli MVRDV e farne una vera e propria rivoluzione concettuale ed espositiva.

4.1.1 Rotterdam

Giovane, vivace, moderna e sorprendente. Rotterdam, la seconda città per grandezza dei Paesi Bassi e uno dei porti più grandi al mondo, dalla secondo Novecento ai giorni nostri ha saputo crescere e reinventarsi aprendo la strada a innovazioni artistiche, architettoniche e ingegneristiche che attirano milioni di appassionati e orde di giovani che arrivano in città per studiare, lavorare e vivere.



Fig. 66: La città di Rotterdam oggi, vista dalla torre Euromast.
Fotografia di: Annachiara Pelosato, 2023.

Fin dagli albori Rotterdam fu una città operaia di grande spirito imprenditoriale abituata al duro lavoro¹⁷⁴. La città sorge ancora oggi tra una rete di fiumi e di canali costruiti nel tempo che conducono il Reno e la Mosa al Mare del Nord. La vicinanza ai corsi d'acqua e soprattutto al mare fecero di Rotterdam un punto strategico che le popolazioni barbariche sfruttarono già a partire dal X secolo, quando vi costruirono un villaggio di pescatori e mercanti. Uno dei corsi d'acqua più importanti si chiamava Rotte e quando un'alluvione avvenuta nel 1150 rese necessaria la costruzione di dighe artificiali per fermare le piene del fiume, la città venne ribattezzata Rotterdam, cioè "diga sul fiume Rotte". Nel XIV secolo Guglielmo IV di Orange-Nassau, primo Statolder¹⁷⁵ ereditario della Repubblica delle Sette Province Unite, concesse a Rotterdam il titolo di città e sostenne economicamente la costruzione del Rotterdamse Schie, un grande canale navigabile che entrava direttamente nel centro della città e collegava Rotterdam ai porti del nord Europa, in particolar modo della Germania e dell'Inghilterra, favorendone lo sviluppo¹⁷⁶.

Dal XIV secolo in poi, dunque, Rotterdam fu conosciuta come una città portuale di grande valore e una delle vie di comunicazione principali dell'Europa intera, una posizione che rafforzò maggiormente quando nel 1570 durante la Guerra degli Ottant'anni (1568-1648) contro la Spagna i porti di Anversa e Amsterdam furono chiusi e di conseguenza persero importanza. Nel corso del Seicento Rotterdam mantenne la sua posizione privilegiata e venne nominata sede di una delle camere della Compagnia Olandese delle Indie Orientali, i principali avversari commerciali dei britannici che dettennero il monopolio del commercio in Asia dal 1602 al 1800. La città divenne quindi sede di floridi commerci di prodotti occidentali, ma soprattutto orientali, come stoffe e tè¹⁷⁷.



Fig. 67: J.B. Jongkind, *A View of the Harbour, Rotterdam* [Il porto di Rotterdam], 1856, olio su tela, 43 x 56 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza Madrid.

¹⁷⁴ Helsztynska, M., *Rough Guide. Olanda*, Feltrinelli Editore, Milano, 2019, p. 170.

¹⁷⁵ Statolder: un termine che designa la carica di luogotenente dei Paesi Bassi, dapprima con potere di governo civile e poi con poteri sempre maggiori fino al Settecento quando la carica venne abolita, Enciclopedia Treccani, [https://www.treccani.it/enciclopedia/statolder_\(Enciclopedia-Italiana\)/#:~:text=Con](https://www.treccani.it/enciclopedia/statolder_(Enciclopedia-Italiana)/#:~:text=Con) (ultimo accesso Agosto 2023).

¹⁷⁶ <https://www.olanda.cc/storia-di-rotterdam.html> (ultimo accesso: Agosto 2023)

¹⁷⁷ Ibid.

Nel corso dell'Ottocento, quando la Compagnia era ormai in declino, i suoi cittadini cavalcarono l'onda della rivoluzione industriale inaugurando fabbriche di tessuti, birra e zucchero. L'enorme sviluppo industriale della città fu favorito dai numerosi progressi tecnologici che investirono i Paesi Bassi e che cambiarono drasticamente il porto di Rotterdam. In particolar modo, l'introduzione del motore a vapore velocizzò i tempi di spostamento delle merci in arrivo e in partenza sulle navi e la costruzione della ferrovia ne consentì un trasporto più rapido via terra. Il cambiamento maggiore introdotto in città fu la costruzione del Nieuwe Waterweg nel 1872, una via d'acqua utilizzata ancora oggi che consentiva l'accesso diretto al Mare del Nord e il passaggio di navi ancora più grandi. Con la rivoluzione industriale arrivarono anche le prime innovazioni artistiche e architettoniche. Nel 1898 venne costruito a Rotterdam il Witte Huis, un grattacielo di 45 metri ispirato ai grandi grattacieli degli Stati Uniti d'America che vantò per anni il primato di grattacielo più grande d'Europa¹⁷⁸.



Fig. 68: Il Nieuwe Waterweg. Fotografia di: Guido Pijper.



Fig. 69: Sulla sinistra il grattacielo Witte Huis accompagnato dai grandi edifici che si innalzano oggi nella città di Rotterdam. Fotografia di: Annachiara Pelosato, 2023.

¹⁷⁸ Ibid.

Se l'Ottocento fu un secolo di grande successo per la città, lo stesso non si può affermare del Novecento. I cittadini di Rotterdam necessitarono di alcuni anni per affrontare i grandi cambiamenti avvenuti in seguito alla Rivoluzione Industriale e quando ormai si abituarono, arrivò la grande crisi del 1929 che da New York investì anche i commerci olandesi. La città visse un momento di grande buio e incertezza: i cittadini furono costretti per anni alla povertà fino a quando le iniziative economiche intraprese dal governo non riuscirono a far ripartire gli affari olandesi. Purtroppo la ripresa della città coincise anche con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale e con l'occupazione dell'Olanda da parte delle truppe naziste nel 1940. La Germania di Hitler inglobò a sé i Paesi Bassi e l'industria olandese venne convertita a favore della guerra; i pochi cittadini di Rotterdam che riuscirono a scappare cercarono rifugio in altri stati, molti altri rimasti senza casa a causa dei bombardamenti che colpirono duramente la città e il porto continuarono invece a lavorare a servizio delle truppe tedesche¹⁷⁹.



Fig. 70: Rotterdam nel 1940 completamente rasa al suolo ad eccezione della Laurenskerk, la chiesa di San Lorenzo.

Fonte: The National Archives Catalog.

Durante la Seconda Guerra Mondiale Rotterdam venne rasa interamente al suolo, ma i suoi cittadini memori della spirito imprenditoriale e operaio che per secoli ravvivarono la città, si rimboccarono le maniche e si impegnarono nella sua ricostruzione. Tra il 1950 e il 1970 Rotterdam rinacque dalle sue ceneri e così fece anche il porto che riprese immediatamente la propria attività commerciale. Alcune nuove costruzioni architettoniche ripresero lo stile che contrassegnava la città prima della guerra e che la faceva assomigliare alla vicina città di Amsterdam, molte altre si avventurarono nel moderno lasciando spazio a giovani architetti desiderosi di sperimentare per dare un nuovo volto

¹⁷⁹ Ibid.

alla città. Gli MVRDV, Rem Koolhaas (1944), Piet Blom (1934-1999), sono tanti gli architetti che sono stati invitati o hanno voluto creare dei progetti appositi per la città, tanto che nei tanti edifici del centro storico si potrebbe leggere la storia dell'architettura del XX secolo. Ancora oggi la città non ha smesso di crescere, anzi è nel pieno della sua fioritura basata su una profonda fiducia nei confronti dell'innovazione. All'interno di Tropicana, un ex centro di piscine coperte, è stata inaugurata per esempio BlueCity, un insieme di trenta start-up differenti che si pongono diversi problemi legati all'ecologia per poter sfruttare al meglio le risorse della città ed evitare sprechi e inquinamento, e che svolgono il proprio lavoro nel pieno rispetto dell'economia circolare, cioè dell'economia capace di rigenerarsi da sola¹⁸⁰.

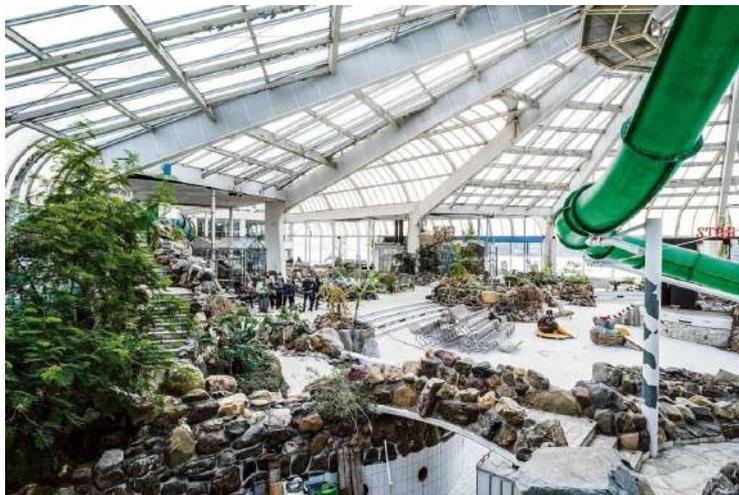


Fig. 71: Superuse Studios, *BlueCity*, 2015, Rotterdam.
La BlueCity a Rotterdam, uno spazio di lavoro
destinato alle start-up di economia circolare della città.
Fonte: Rotterdam. Innovation City.

Oggi Rotterdam è una città di grande valore commerciale ed economico per i Paesi Bassi e per l'Europa intera: si tratta infatti del più grande porto d'Europa dove transitano più della metà delle merci mondiali. Tuttavia, se si va oltre il peso economico della città e ci si sofferma sulle innovazioni architettoniche e di design che contrassegnano Rotterdam, è facile pensare a come migliaia di giovani siano stati attratti dalla modernità e dal desiderio di aprirsi alle novità che la contraddistinguono. Rotterdam è un luogo di impegno, di svolta, di novità, di apertura, un contesto ideale per la nascita di una rivoluzione quale è stata l'apertura del Depot Boijmans Van Beuningen.

¹⁸⁰ BlueCity Rotterdam, l'avanguardia olandese dell'economia circolare nell'ex complesso di piscine tropicali, <https://www.viaggiareinolanda.it/bluecity-rotterdam-lavanguardia-olandese-delleconomia-circolare-nell-ex-complesso-di-piscine-tropicali/> (ultimo accesso Agosto 2023).

4.1.2 Il Museum Boijmans Van Beuningen

Immerso nel cuore del Museumpark, il quartiere di Rotterdam dedicato all'arte e alla cultura, il Museo Boijmans Van Beuningen ospita da decenni una collezione straordinaria di opere d'arte che raccontano la storia dell'arte occidentale dal Medioevo ai giorni nostri. Arte moderna e arte contemporanea si incontrano quindi in un'unica cornice che permette anche alla città di Rotterdam di avere un proprio spazio nella storia museale del mondo.



Fig. 72: Hubert-Jan Henket, Ad van der Steur, Alexander Bodon, *Museo Boijmans Van Beuningen*, 1929, Rotterdam. La struttura che oggi ospita la collezione del museo è stata realizzata solo nel 1929, perché precedentemente le opere erano conservate all'interno della Schielandhuis.

Fonte: Museo Boijmans Van Beuningen

Sull'esempio dei grandi musei che nacquero nell'Ottocento in Europa a seguito del grande collezionismo di Stato che si diffuse come una moda nel mondo, anche Rotterdam fondò ufficialmente il proprio museo di riferimento nel 1849. L'inaugurazione del museo fu preceduta da diversi anni di ricerche e sviluppo di una collezione estremamente varia: fu infatti il collezionista d'arte Frans Otto Jakob Boijmans (1767-1847) ad incoraggiare la fondazione del Museo donando per primo alla città la sua intera collezione nel 1841. Seguirono poi una serie di altre donazioni dai cittadini di Rotterdam che rappresentano oggi il nucleo fondante del Museo. Nel 1958 vi fu la seconda donazione più importante dopo quella di Boijmans, a seguito della morte di un imprenditore olandese molto famoso in città. Si trattava di Daniël George Van Beuningen (1877-1955), il proprietario di numerose compagnie commerciali che lavoravano nel porto di Rotterdam e un grande appassionato d'arte moderna. La donazione di Boijmans prima e quella di

Van Beuningen poi furono talmente tanto importanti per il Museo che l'istituzione venne definitivamente intitolata ad entrambi i collezionisti¹⁸¹.



Fig. 73: H.A. Baur, *Frans Otto Jakob Boijmans*, 1788, pastello su carta.
Fonte: Museo Boijmans Verslag 1910.



Fig. 74: Fotografia di Daniël George Van Beuningen nel 1938.
Fonte: Huygens Instituut.

La collezione del Museo che contiene più di 154.000 oggetti differenti, è composta da capolavori artistici che raccontano la storia dell'arte occidentale, focalizzata perlopiù su artisti originari dei Paesi Bassi con i quali i cittadini di Rotterdam si possono identificare e che permettono ai turisti di passaggio di avere un'impronta chiara dell'identità artistica olandese nei secoli¹⁸².

I primi secoli dell'arte moderna sono rappresentati da artisti di chiara fama come Jan van Eyck (1390-1441), Hans Memling (1436-1494) e Hieronymus Bosch (1450-1516), ma è nelle sale dedicate al Cinquecento e al Seicento che si fa largo la storia dell'arte olandese più conosciuta: Pieter Brueghel (1520/30-1569), Anthonie van Dijck (1599-1641) e Rembrandt (1606-1669). Nelle altre sale l'arte olandese si incontra però anche con i tanti capolavori realizzati dai più grandi artisti che nel secolo hanno scritto la storia: Tiziano, gli impressionisti e post-impressionisti come Claude Monet, Vincent Van Gogh, Pablo Picasso, Paul Gauguin, Cézanne, gli artisti della scuola di Barbizon, i protagonisti delle avanguardie storiche quali Edvard Munch, Vasilij Kandinskij, i surrealisti come Giorgio de Chirico, Salvador Dalì, René Magritte, Max Ernst e infine gli esponenti dell'arte contemporanea, dalla Pop Art, al Minimalismo, da Matthew Barney e Olafur Eliasson a Maurizio Cattelan¹⁸³.

¹⁸¹ <https://www.boijmans.nl/en/about-the-museum> (ultimo accesso: Agosto 2023).

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Helsztynska, 2019, pp. 174-175.



Fig. 75: Rembrandt van Rijn, *Tobit en Zijn Vrouw* [L'Attesa di Tobi e Anna], 1659, 54 x 40,3 cm, Museum Boijmans Van Beuningen.

Le numerose donazioni ricevute dal museo nel corso del Novecento hanno permesso ai diversi direttori che si sono succeduti negli anni di mettere insieme una collezione straordinariamente ricca e varia che ad oggi vanta più di 154.000 oggetti differenti. Oltre ai dipinti e alle sculture vi sono infatti esempi di prodotti di design, dai mobili ai bicchieri in vetro, che mostrano ai visitatori come il design olandese si sia evoluto nel tempo. Appare chiaro quindi che una collezione così ampia e composta di oggetti di natura e dimensioni diverse non è mai potuta essere esposta per intero all'interno degli spazi museali esistenti fin dall'Ottocento.

Per aggirare il problema della limitatezza degli spazi e dell'ampiezza della collezione e dare la possibilità ai visitatori di goderne egualmente, il museo ha messo in atto una serie di soluzioni e accorgimenti interessanti. Circa 53.408 oggetti della collezione sono stati fotografati in alta risoluzione e resi disponibili nel sito ufficiale del museo a chiunque voglia vederli nel dettaglio. Gli oggetti, soprattutto opere d'arte, sono accompagnati da un insieme di informazioni utili ai visitatori e ai ricercatori che vogliono conoscere meglio la collezione del museo: dettagli tecnici, cronologici, ma anche informazioni sui precedenti collezionisti dell'opera, sulle mostre in cui l'opera è stata esposta, l'attuale locazione dell'opera, il codice di deposito associato. Si tratta quindi di una vera e propria carta d'identità online che accompagna i capolavori del museo e che offre addirittura la possibilità di porgere eventuali domande sull'opera agli operatori del museo direttamente attraverso il sito internet.

Specifications	
Title	Tobit and Anna
Material and technique	Oil on panel
Object type	Painting > Painting > Two-dimensional object > Art object
Location	This object is in storage
Dimensions	Width 54 cm Height 40.3 cm
Artists	Painter: Rembrandt van Rijn Previously attributed: Barent Fabritius
Accession number	VdV 65
Credits	Bruikleen / Loan: Stichting Willem van der Vorm 1972
Department	Old Masters
Acquisition date	1972
Creation date	in 1659
Collector	Collector / Willem van der Vorm
Internal exhibitions	De verzameling Willem van der Vorm. Schilderijen van Hollandse en Franse meesters uit de 17e en 19e eeuw (1950) Tobit en Anna - De discussie omtrent 'de nieuwe Rembrandt' (2012) De collectie als lijdmachine (2017)
External exhibitions	Rembrandt: Dark Tonalities, Washi, Chiaroscuro (2011)

Fig. 76: La scheda tecnica relativa al dipinto di Rembrandt intitolato *L'Attesa di Tobi e Anna*. Fonte: Museum Boijmans Van Beuningen.

L'ampiezza della collezione è stata anche causa di un profondo disagio legato alla mancanza di un vero e proprio deposito capiente capace di conservare l'intera collezione in un unico luogo; le opere non esposte erano infatti distribuite in diversi depositi diffusi in città. Dall'inizio del Novecento il museo ha iniziato a ruotare regolarmente le opere esposte, permettendo alle opere presenti nei vari depositi che potevano permetterselo di reinserirsi all'interno della collezione e di avere un proprio spazio per mostrarsi al pubblico.

È importante infine sottolineare l'attenzione all'inclusività che il museo mostra già a partire dal proprio sito internet. Tutte le informazioni scritte all'interno, sia storiche che tecniche, possono essere ascoltate perché lette da una voce registrata, così da permettere una lettura facilitata delle informazioni, anche da parte dei visitatori che presentano disturbi dell'apprendimento o disabilità fisiche.

Dopo diversi decenni di attività e un edificio non più all'avanguardia, il Museo Boijmans Van Beuningen ha deciso nel 2019 di chiudere i propri spazi per elaborare un piano di rinnovamento completo del museo. La ristrutturazione e il ripensamento degli spazi era una necessità che non poteva più essere ignorata e nel 2021 la città di Rotterdam ha approvato il piano di rinnovamento del museo pensato dallo studio di architetti olandesi Mecanoo che durerà non meno di dieci anni¹⁸⁴.

Il piano inizialmente prevedeva un progetto ambizioso di rinnovamento generale presentato nel 2018 e volto a creare un museo competitivo sul piano mondiale: miglioramento degli spazi, nuovo design dell'ingresso principale, miglioramento dei collegamenti con il Museumpark e la città, apertura di un giardino anteriore e la creazione un padiglione dedicato all'arte contemporanea. I fondi destinati alla ristrutturazione, un investimento di circa 223.000.000 Euro, non erano in grado

¹⁸⁴ <https://www.boijmans.nl/en/renovating-for-the-future> (ultimo accesso: Agosto 2023).

però di coprire i costi previsti dal progetto più ambizioso, pertanto dopo alcune riflessioni è stato elaborato un nuovo piano di rinnovamento che realizzerà il 75% delle proposte avanzate nel piano del 2018. L'attuale piano prevede un nuovo design per l'ingresso con un allargamento degli spazi di percorrenza interni del museo, la costruzione di un belvedere nel lato sud del museo che darà accesso ad un centro logistico d'arte che consentirà un trasporto facilitato di opere d'arte, merci e materiali di scarto. Infine verranno creati degli spazi espositivi più flessibili grazie alla demolizione di aree del museo inutilizzate¹⁸⁵.



Fig. 77: Mecanoo, *Museum Boijmans Van Beuningen*, entro 2030, Rotterdam. Il rendering finale di come apparirà il Museo Boijmans Van Beuningen e lo spazio esterno attorno al museo.
Fonte: Museo Boijmans Van Beuningen.

Consapevole di essere di fronte ad un piano di rinnovamento duraturo e prolungato nel tempo che terminerà tra il 2029 e il 2030, il direttore del Museo Boijmans Van Beuningen, Sjarel Ex, ha deciso di trovare una soluzione per permettere alla collezione del Museo di essere ancora apprezzata senza essere trasferita in prestito ad altri musei del paese o del mondo. È nata così l'idea di realizzare un progetto parallelo alla ristrutturazione del Museo. In un primo momento Ex era consapevole della finalità ultima del progetto, cioè continuare a valorizzare la collezione del museo nonostante la sua chiusura temporanea, ma non sapeva come attuarla e soprattutto cosa volesse concretamente. Fu solo quando coinvolse il gruppo di architetti MVRDV che prese avvio il progetto che oggi prende il nome di Depot Boijmans Van Beuningen.

¹⁸⁵ Ibid.

4.2 Gli MVRDV

4.2.1 La fondazione e i primi progetti nel mondo



Fig. 78: Gli MVRDV: Winy Maas, Nathalie de Vries e Jacob van Rijs. Fotografia di: Jasper Zwartjes, 2019.

Lo studio di architetti MVRDV nacque ufficialmente nel 1993 a Rotterdam a seguito dell'incontro di tre architetti olandesi: Winy Maas (1958), Jacob van Rijs (1965) e Nathalie de Vries (1965). Prima di fondare il proprio studio il quale nome riprende direttamente le iniziali dei loro cognomi, i tre lavorarono per diversi studi di architettura: Maas e van Rijs si conobbero lavorando all'Office for Metropolitan Architecture (OMA) fondato da Rem Koolhaas nel 1975, de Vries lavorava invece per Mecanoo.

Quando nel 1993 ricevettero la prima commissione i tre architetti erano molto giovani e non possedevano ancora uno studio vero e proprio. Erano però legati da un unico ideale, figlio degli insegnamenti ricevuti durante i loro studi e delle loro esperienze lavorative: ispirati da Rem Koolhaas e dai grandi maestri del passato, in particolar modo dall'architetto svizzero Le Corbusier (1887-1965), Maas, van Rijs e de Vries credevano che il modernismo fosse un universo composto da galassie ancora inesplorate, come un progetto che ancora doveva essere ultimato e con cui bisognava cercare di rimanere in continuità¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Ruby A., Ruby I., *MVRDV. Buildings*, nai010 publishers, Rotterdam, 2015, p. 8.



Fig. 79: MVRDV, *MVRDV House*, 2016, Rotterdam. La facciata dello studio principale degli MVRDV a Rotterdam. Fonte: MVRDV.

Il primo progetto dello studio fu commissionato nel 1993 dalla VPRO Broadcasting Corporation, un'emittente radiotelevisiva olandese che necessitava di un nuovo ufficio nella città di Hilversum, nel nord dei Paesi Bassi. L'edificio venne inaugurato nel 1997, quattro anni dopo la commissione ufficiale, e fu un successo senza precedenti che contribuì a consacrare gli MVRDV nel territorio olandese.

Si tratta di un progetto su una superficie di circa 10.000 m² sviluppato sfruttando la dimensione della profondità e creando uno spazio di un livello più basso rispetto alla linea del terreno. L'edificio doveva contenere una serie di uffici che permettessero agli impiegati della VPRO di lavorare nel benessere e nella comodità. Per questo motivo gli MVRDV cercarono una soluzione a partire proprio dalle necessità dei lavoratori. I diversi piani dell'edificio sono contrassegnati da spazi aperti senza mura o porte di separazione che consentono una costante comunicazione fra i diversi uffici e fra il personale. Le tante persone che si sono recate a Hilversum per vedere dal vivo l'edificio e gli stessi impiegati hanno dichiarato che all'interno di questi spazi aperti si muove un'energia ispiratrice che sembra quasi straripare da quanto è importante la sua mole¹⁸⁷.

Gli MVRDV prestarono attenzione non solo all'interno dell'edificio, ma anche all'esterno; per non creare un impatto troppo violento sul paesaggio circostante nella quale è immersa la sede della VPRO fu realizzato infatti un tetto ricoperto d'erba che ricorda la soluzione del tetto giardino che tanto amava Le Corbusier¹⁸⁸. Il tetto consente all'edificio di integrarsi pienamente nel paesaggio e alla natura di continuare a vivere nonostante la costruzione¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Ivi, pp. 17-20.

¹⁸⁸ L'architetto Le Corbusier elaborò nella sua vita un ideale di architettura basata su cinque principi fondamentali: i pilastri di sostegno cilindrici (pilotis), il piano libero con spazi flessibili (plan libre), la facciata libera con inserimento in vetro o in altri materiali isolanti (façade libre), la finestra ampia e sviluppata in lunghezza (la fenêtre en longueur) e il tetto giardino che consente al verde di essere parte integrante dell'edificio (toit terrasse). Tutti questi principi appaiono nel progetto degli MVRDV per la sede della VPRO e sono parte integrante dei loro lavori in generale.

¹⁸⁹ Ruby, Ruby, 2015, p. 20.

L'interno e l'esterno comunicano infine attraverso un sistema di vetrate sviluppate in lunghezza sulle diverse facciate dell'edificio; esse consentono lo sfruttamento della luce naturale e una comunicazione diretta con il paesaggio circostante.

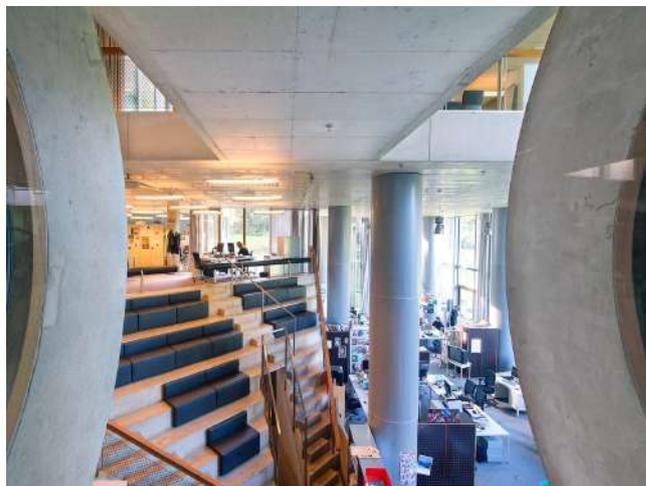


Fig. 80: MVRDV, *Villa VPRO*, 1993-1997, Hilversum. L'esterno e l'interno di Villa VPRO a Hilversum. Fonte: MVRDV.

Nel corso di questi trent'anni di attività gli MVRDV hanno realizzato progetti di natura diversa, perlopiù edifici residenziali, uffici, spazi culturali in gran parte del mondo. L'Europa, il Regno Unito, gli Stati Uniti d'America, l'Australia, l'India, il Giappone, la Cina e la Corea del Sud si sono interessate infatti ai progetti di questo studio di architetti e hanno richiesto un loro intervento per migliorare le proprie città. Alcuni dei loro progetti realizzati più famosi sono: il Mirador (Madrid), un edificio residenziale del 2005 con spazio pubblico annesso; la Tianjin Binhai Library (Cina), una biblioteca pubblica realizzata nel 2017; il Seoulo 7017 Skygarden (Corea del Sud), uno spazio pubblico realizzato nel 2017 e sviluppato come un polmone verde a partire da un'autostrada che attraversava la città di Seoul, e il Tainan Spring (Taiwan), una laguna pubblica destinata alla socialità e al benessere dei cittadini e realizzata nel 2020 a partire dal parcheggio coperto di un supermercato in disuso¹⁹⁰.

I progetti degli MVRDV nascono soprattutto a partire dalle richieste dei clienti e dai bisogni di chi usufruirà degli edifici e degli spazi realizzati. Ogni progetto inizia da un dialogo diretto con i richiedenti per analizzare al meglio le abitudini di vita di chi abiterà gli edifici al fine di elaborare un design unico e impressionante capace di soddisfare i bisogni delle persone¹⁹¹.

Nonostante l'unicità dei loro progetti, gli MVRDV utilizzano un linguaggio architettonico basato su una serie di elementi che spesso tornano. In primo luogo è importante sottolineare l'attenzione che

¹⁹⁰ <https://www.mvrdv.com/projects> (ultimo accesso Agosto 2023).

¹⁹¹ Ruby, Ruby, 2015, p. 7.

lo studio pone sulla sostenibilità ambientale e sul rispetto del paesaggio che circonda i propri progetti: il tetto giardino e le diverse soluzioni architettoniche come vetrate ampie, superfici riflettenti sono presenti proprio per arginare l'impatto che la nuova costruzione avrebbe sul territorio e sulla natura circostante. Gli edifici realizzati sono pensati quindi per occupare il minimo spazio, cercando di massimizzare la superficie destinata all'ambiente¹⁹². Per portare avanti gli insegnamenti ricevuti da Le Corbusier e dal modernismo in architettura, gli MVRDV applicano soluzioni in continuità con la tradizione, dagli spazi aperti e flessibili, alle ampie vetrate sviluppate su tutta la lunghezza degli edifici. Queste soluzioni sono state adoperate anche nella MVRDV House, il progetto per il nuovo studio a Rotterdam realizzato nel 2016. Infine, una delle parole chiave che caratterizza il lavoro degli MVRDV è senza dubbio "economicità". I loro progetti hanno infatti come obiettivo principale l'abbattimento dei costi di realizzazione e nascono soprattutto da ambienti preesistenti in disuso o da ricostruire. Lo studio si occupa costantemente di riqualificazione urbana e dà nuova vita a quartieri e aree di città.



Fig. 81: MVRDV, *Tainan Spring*, 2020, Taiwan.
Fotografia di: Daria Scagliola. Fonte: MVRDV.

Oggi lo studio MVRDV vanta diverse sedi nel mondo: Rotterdam, Shanghai, Parigi, Berlino e New York. Lo studio di Rotterdam ospita circa 300 professionisti tra architetti e designer provenienti da tutto il mondo. Si tratta di uno studio estremamente giovane e internazionale al servizio dei tre fondatori che ogni giorno coordinano personalmente le attività della sede di Rotterdam e insieme gestiscono i lavori delle sedi nel mondo, più piccole, ma egualmente impegnate a portare avanti i progetti di questo studio all'avanguardia capace di trarre da ogni progetto un potenziale impensabile.

¹⁹² Ivi, p. 9.

4.2.2 Gli MVRDV a Rotterdam

Le grandi ambizioni spesso portano le persone ad allargare i propri orizzonti e a guardare sempre oltre, dimenticandosi a volte del proprio punto di partenza. Non è però il caso degli MVRDV che nonostante il successo internazionale e le commissioni provenienti da tutto il mondo, si impegnano tutt'ora a migliorare il panorama architettonico e urbanistico dei Paesi Bassi, soprattutto della città di Rotterdam, cercando di elaborare le soluzioni più efficaci per il territorio e i suoi abitanti.

Nel corso della seconda metà del Novecento la città di Rotterdam ha iniziato a costruirsi una nuova identità a seguito della distruzione dovuta alla Seconda Guerra Mondiale, e i tanti architetti e designer che hanno frequentato la città hanno contribuito a ridarle nuova vita. Gli MVRDV hanno realizzato diversi progetti importanti per la città e il loro studio del 2016, la MVRDV House, ne è un esempio.

La natura dei progetti dello studio per Rotterdam è varia e sorprendente: vi sono complessi residenziali sorprendenti come l'insieme di case azzurre soprannominato Didden Village e inaugurato nel 2006, palazzi residenziali con uffici annessi che interessano un intero quartiere della città come The Modernist realizzato nel 2017, sedi di importanti case produttrici, come la neonata NIO House che ospita la sede NIO, nota marca olandese di auto elettriche, spazi pubblici condivisi come la piazza rosa fra i tetti della città chiamata The Podium e realizzata nel 2022 o la Rotterdam Rooftop Walk, una pavimentazione arancione che nel 2022 ha offerto ai cittadini la possibilità di una compiere una passeggiata fra i tetti di Rotterdam¹⁹³.



Fig. 82: MVRDV, *Rooftop Walk*, 2022, Rotterdam. Una ripresa fotografica dall'alto che immortalava la Rooftop Walk (in arancione). Fonte: Rooftop Walk Rotterdam.

¹⁹³ <https://www.mvrdv.com/projects> (ultimo accesso Agosto 2023).

Dei diversi progetti che lo studio ha realizzato per la città vale la pena porre l'accento su due edifici che hanno cambiato per sempre il volto e la fama di Rotterdam nel mondo: il Markthal (2014) e il Depot Boijmans Van Beuningen (2021).

Il Markthal, conosciuto anche come Market Hall, è senza dubbio il simbolo della nuova identità assunta da Rotterdam in epoca contemporanea. L'edificio sorge in una zona della città che dopo la Seconda Guerra Mondiale, a seguito della migrazione verso est dei cittadini e, di conseguenza, del centro, era rimasta vuota e poco frequentata¹⁹⁴. La zona era occupata da una scuola e da un parcheggio coperto attorno ai quali erano nati edifici residenziali alquanto originali: le Case Cubiche (1982-84) e il Blaaktoren (o Potlood Building) (1984) di Piet Blom; si trattava tuttavia di una zona alla quale i cittadini di Rotterdam erano poco interessati, come se non fosse parte integrante della città. Nel 2004 la municipalità di Rotterdam iniziò a chiedersi come poter incoraggiare l'allargamento della città e soprattutto il rinnovamento di alcune aree poco frequentate e dopo un colloquio con la cittadinanza, capì che la città necessitava di nuovi spazi residenziali, di un mercato coperto e di eliminare il parcheggio nato accanto alla Chiesa di San Lorenzo, dove oggi sorge il progetto degli MVRDV¹⁹⁵.



Fig. 83: La piazza dove oggi sorgono il Markthal e gli edifici di Piet Blom.
Fonte: MVRDV Buildings.

L'idea di realizzare un mercato coperto in una città olandese spaventava molto la municipalità di Rotterdam, perché si trattava di una novità atipica per i Paesi Bassi. Per questo decise di affidarsi a Provast, un costruttore immobiliare con sede all'Aja e uno dei professionisti più competenti di tutti i Paesi Bassi in ambito di costruzioni pubbliche. Egli si recò in Spagna e nei paesi scandinavi per analizzare le costruzioni tipiche destinate ai mercati coperti e dopo un'attenta analisi chiese agli

¹⁹⁴ Ruby, Ruby, 2015, p. 393.

¹⁹⁵ Ibid.

MVRDV di guidare la realizzazione del progetto¹⁹⁶. Dopo dieci anni di riflessioni e bozze è nato nel 2014 il Markthal, un mercato coperto con parcheggio e un complesso residenziale che ha ridato vita all'intera area un tempo occupata da una scuola (trasferita nel Blaaktoren di Piet Blom) che oggi rappresenta il vero e proprio cuore pulsante dell'intera città.



Fig. 84: MVRDV, *Markthal*, 2014, Rotterdam. Fonte: MVRDV.

Il progetto occupa un'area di circa 100.000 m² e presenta una forma a U ribaltata, proposta dal committente dell'edificio e approvata anche dagli MVRDV che si concentrarono sull'elaborazione di una soluzione che avesse un soffitto alto¹⁹⁷. Questo avrebbe infatti differenziato il Markthal dai restanti mercati coperti europei, spesso caratterizzati da spazi chiusi e claustrofobici. La forma a U ribaltata riprenderebbe, secondo i critici, due idee fondamentali: la prima è il rimando alla tradizione dell'arco di trionfo che lega il presente al passato e fa sì che l'architettura classica greca e romana torni, ma in un linguaggio maggiormente contemporaneo¹⁹⁸; la seconda è la costruzione di un cesto di frutta ribaltato che contiene al suo interno i prodotti che il mercato offre¹⁹⁹.

Il Markthal appare quindi come un grande arco di trionfo realizzato nella stessa pietra grigia che caratterizza la pavimentazione della piazza antistante e in generale le diverse costruzioni realizzate nella città di Rotterdam; in questo modo l'edificio si integra perfettamente nell'ambiente circostante e non crea un disequilibrio urbanistico²⁰⁰. La costruzione presenta un'ampia apertura centrale protetta solo da una grande vetrata che consente di sfruttare la luce naturale e di creare una

¹⁹⁶ Ivi, p. 395.

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Mello, P., *Twentieth Century Architecture and Modernity. Our Past, our Present*, ORO Editions, Novato, California, 2022, p. 117.

¹⁹⁹ Ruby, Ruby, 2015, p. 395.

²⁰⁰ Ivi, p. 404.

comunicazione costante fra interno ed esterno: si riesce infatti ad intravedere il mercato coperto e allo stesso tempo ad osservare gli edifici realizzati da Piet Blom che condividono lo spazio del Markthal. La costruzione appare però bucherellata qua e là: agli estremi dell'arco si aprono infatti una serie di finestre e balconi che appartengono ai 228 appartamenti residenziali sviluppati su tutto l'edificio. Tutti gli appartamenti sono isolati da un punto di vista acustico, per arginare il rumore proveniente dal mercato sottostante, e solo alcuni presentano delle finestre che si affacciano direttamente sul mercato. Le finestre sono tuttavia chiuse ermeticamente e per ragioni di sicurezza non possono essere aperte²⁰¹.

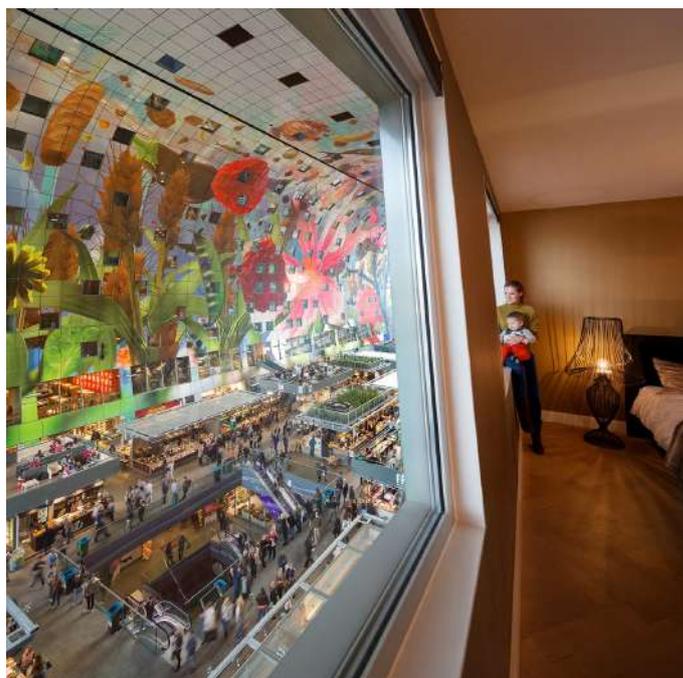


Fig. 85: MVRDV, *Markthal*, 2014, Rotterdam. L'interno di uno degli appartamenti presenti nell'arco del Markthal. Fonte: MVRDV.

Il mercato occupa tutto lo spazio a disposizione al di sotto della volta dell'arco. Bar e ristoranti occupano principalmente il pianoterra dell'arco, mentre stand di prodotti freschi e gastronomie street food occupano perlopiù lo spazio centrale. L'ambiente è rumoroso, ma mai claustrofobico, nonostante la quantità di persone che vi si muovono all'interno. La volta di circa 11.000 m² colorata grazie ad un software utilizzato anche dalla Pixar presenta un affresco digitale tridimensionale realizzato dagli artisti Arno Coenen e Iris Roskam²⁰². Nell'affresco appaiono immagini differenti e intercambiabili: prodotti culinari, offerte del giorno, simboli della città che lasciano a bocca aperta i

²⁰¹ Ivi, p. 398.

²⁰² L'affresco digitale è stato realizzato attraverso una tecnologia estremamente avanzata e applicata solitamente negli studi di animazione cinematografica. Si tratta della più grande opera d'arte visiva mai realizzata in Olanda.

visitatori che entrano da uno dei quattro lati dell'edificio o salgono dal sistema di scale mobili e ascensori posto al centro dell'edificio²⁰³.



Fig. 86: MVRDV, *Markthal*, 2014, Rotterdam. Una parte dell'affresco digitale realizzato da Coenen e Roskam bucherellato dalle diverse finestre degli appartamenti del Markthal. Si intravedono anche gli stand che ospitano il mercato. Fonte. iStock/pidjoe.

Infine il parcheggio presente un tempo è stato mantenuto e spostato sottoterra. Vi sono tre piani diversi destinati ad ospitare le macchine di chi risiede al Markthal, dei visitatori del mercato e della città e di chi invece si presenta solo per fare una spesa al supermercato presente immediatamente sotto al mercato coperto. Un piano del parcheggio è a sola disposizione del personale del Markthal e dell'intero sistema di consegna dei prodotti che in questo modo avviene separatamente rispetto alle normali attività del mercato e della città²⁰⁴.

Il Markthal è un edificio che è stato capace di cambiare il volto della città di Rotterdam. Dalla sua inaugurazione nel 2014 il turismo nella città è aumentato del 30% e l'area occupata dal mercato è tornata a vivere ed è diventata in poco tempo il cuore pulsante di Rotterdam²⁰⁵. Migliaia di persone si raduno ogni giorno all'interno e all'esterno del mercato che è il luogo della socialità per eccellenza. L'edificio lancia un messaggio di comunità e apertura sociale, due concetti che stanno a cuore agli MVRDV che da anni si impegnano nella creazione di luoghi dalle persone per le persone. Tenendo sempre a mente l'importanza di comunicare un messaggio chiaro ed efficace all'esterno, gli MVRDV hanno poi iniziato ad elaborare il progetto che nel 2021 ha consentito l'inaugurazione del Depot Boijmans Van Beuningen, un edificio esemplare che ha ulteriormente cambiato l'immagine della città.

²⁰³ Mello, 2022, pp. 117-118.

²⁰⁴ Ruby, Ruby, 2015, p. 399.

²⁰⁵ *ivi*, p. 393.

4.3 Il Depot Boijmans Van Beuningen

Quando Sjarel Ex, direttore del Museo Boijmans Van Beuningen, si ritrovò a chiudere le porte del proprio museo e si sedette al tavolo con alcuni dei più interessanti designer del panorama architettonico e urbanistico contemporaneo non aveva ben chiaro cosa si aspettasse da un desiderio così ambizioso quale poteva essere la creazione di un deposito d'arte aperto al pubblico. Fin dalla loro nascita, i depositi furono sempre luoghi di conservazione ricchi di misteri e segreti, chiusi al pubblico, inaccessibili, addirittura senza finestre per proteggere le opere d'arte dalla luce diurna.

La sola idea di realizzare un deposito controcorrente per valorizzare la collezione del principale Museo di Rotterdam che vanta opere d'arte che interessano secoli e secoli di storia sembrò quindi fin da subito una meta inarrivabile. Fin dal secolo scorso la direzione del Museo Boijmans Van Beuningen aveva iniziato però a discutere sull'importanza degli spazi che si occupano di conservazione delle opere d'arte e soprattutto sulla possibilità di renderli accessibili per permettere al pubblico di scoprire anche ciò che succede dietro le quinte degli spazi museali. Nel 1990 il Museo ospitò una delle prime conferenze sui depositi aperti in cui venne illustrato il funzionamento di un software che permetteva di osservare l'intera collezione di una museo attraverso un computer. Sebbene si trattasse di un software d'avanguardia che in parte facilitava le ricerche degli studiosi, era ancora necessario però recarsi nelle biblioteche per studiare le collezioni²⁰⁶. Nei primi anni 2000 il museo si aprì a diverse novità informatiche, tra le quali il Digital Depot, un insieme di sei touch screens che attraverso il software The Museum System (TMS) consentiva di porre domande e di scoprire qualcosa di più sulla collezione ospitata nei diversi depositi diffusi in città muovendo un semplice joystick²⁰⁷. Nel 2008 il software venne eliminato perché troppo costoso e ormai obsoleto, così il Museo si impegnò nella creazione di ulteriori occasioni di confronto e riflessione sul tema delle collezioni visibili e dei depositi aperti: nel 2010 ospitò la mostra *Inside Out* per esporre nuovi capolavori della collezione mai visti prima; organizzò poi laboratori di restauro e conservazione aperti a chiunque volesse partecipare; workshops sull'arte, e infine restauri di opere realizzati da professionisti e visibili al pubblico²⁰⁸.

²⁰⁶ Van der Coelen, P., van Dongen, A., Elen, A., Ex, S., van Hees, C., Hoek, E., van Kampen-Prein, S., van Kesteren, A., Kisters, S., Maas, W., Postma, E., Thomas, M., Stocchi, F., Suykerbuyk, R., *Depot Boijmans Van Beuningen*, Museum Boijmans Van Beuningen Publishing, Rotterdam, 2021, p. 62.

²⁰⁷ Ivi, p. 63.

²⁰⁸ Ivi, p. 64.



Fig. 87: La mostra *Inside Out* organizzata nel 2010 dal Museum Boijmans Van Beuningen. Fonte: Museum Boijmans Van Beuningen.

Queste ultime occasioni in particolare attrassero un numero inaspettato di persone desiderose di parlare con gli esperti e convinsero ancora di più la direzione a investire tempo e denaro per elaborare nuove soluzioni sempre migliori affinché il pubblico si sentisse libero di avvicinarsi al mondo della conservazione e ad una collezione che in quanto parte del patrimonio appartiene a tutti²⁰⁹.

Sjarel Ex raccolse quindi un'eredità di riflessioni e confronti molto ampia e di fronte alla chiusura prolungata del Museo di cui si è accennato in precedenza, pensò immediatamente di concretizzare ciò che molti prima di lui avevano solo immaginato. Non fu semplice però dare un'immagine alle tante idee di Ex, e Winy Maas, co-fondatore degli MVRDV, fu l'unico in grado di raggiungere questo obiettivo dando valore sia all'ambiente circostante che all'unicità di tale progetto.

4.3.1 Un viaggio studio a Rotterdam

Ho sentito parlare per la prima volta del Depot Boijmans Van Beuningen e dei diversi progetti realizzati dagli MVRDV durante il corso magistrale di Architettura Contemporanea tenute dalla Professoressa Patrizia Mello all'Università Ca' Foscari di Venezia. La bellezza, ma soprattutto l'efficacia delle soluzioni elaborate e messe in atto dallo studio d'architetti olandese mi ha entusiasmato talmente tanto da spingermi a dedicare parte della mia tesi di laurea ad approfondire il tema dei depositi aperti e a partire per un breve viaggio studio verso Rotterdam. Il Depot Boijmans Van Beuningen è infatti una struttura complessa che può essere compresa a pieno solamente attraverso una visita e una conoscenza diretta dell'esperienza culturale offerta. Le informazioni contenute all'interno del mio elaborato non sono solo frutto di uno studio personale, ma soprattutto di un'esperienza di visita vissuta in prima persona.

²⁰⁹ Ivi, pp. 65-67.

A Luglio 2023 mi sono recata per alcuni giorni in Olanda e ho potuto far visita alla città di Rotterdam, allo studio degli MVRDV e al Depot. A Rotterdam ho respirato un'aria straordinariamente giovane e vivace, diversa da quella che pochi anni fa ho respirato ad Amsterdam. Si tratta di una città ricca di possibilità che si apre alle novità e alle sperimentazioni proposte da tutte le persone del mondo che vi si recano per vivere. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, tragico evento che ha lasciato Rotterdam in una situazione di grave crisi, la città ha saputo rialzarsi egregiamente, ed è impossibile camminare per i marciapiedi e per le strade senza ammirare le meraviglie architettoniche che colorano lo skyline della città. L'Erasmus Bridge, i numerosi grattacieli, l'Euromast hanno cambiato il volto di Rotterdam facendola diventare culla di una contemporaneità innovativa.

Accanto ad un parco giochi, in un quartiere residenziale del centro città a pochi minuti di macchina dal Markthal, si trova la MVRDV House che ospita lo studio principale degli architetti. All'interno circa 300 dipendenti disseminati in uno spazio aperto e condiviso riempito solo da lunghe tavole di lavoro ogni giorno per sviluppare i progetti degli MVRDV in giro per il mondo e accolgono i visitatori più interessati per mostrare ciò che insieme riescono a creare. Pietro Marziali, giovane architetto italiano impiegato nello studio, mi ha personalmente accompagnata nella visita, mi ha mostrato i diversi spazi che i dipendenti vivono ogni giorno e mi ha presentato il lavoro sul Depot condotto dal 2019 al 2021, spiegandomi accuratamente le motivazioni alla base di ogni scelta compiuta per il progetto. Lo studio è uno spazio dinamico, giovane e internazionale in cui ci sente subito accolti e per me è stato fondamentale potermi confrontare con Marziali e con i suoi colleghi che hanno direttamente lavorato al Depot.

Dopo la visita alla MVRDV House ho avuto l'occasione di entrare all'interno del Depot e di partecipare ai tour guidati offerti dal personale. Grazie all'esperienza ho potuto constatare con i miei occhi che tutti gli obiettivi che il Depot si era prefissato di realizzare come progetto e come spazio culturale sono stati effettivamente conquistati. La visita consente di comprendere al meglio i meccanismi della conservazione e del restauro, così come la complessità delle dinamiche di trasporto e accoglienza delle opere d'arte. Nonostante non si viva all'interno una vera e propria esperienza museale, il Depot consente di visionare la collezione del museo liberamente e ci si può soffermare sulle diverse opere esposte nelle teche e conservate nelle stanze di deposito. Per concludere la mia esperienza di visita ho cenato al Ristorante Renilde per assaporare i piatti dello Chef e soprattutto per vivere lo spazio flessibile creato dallo studio Concrete che ha saputo trovare una soluzione straordinaria per giocare sui pieni e vuoti della stanza. Infine, la vista a 360 gradi dal

tetto-giardino progettato dagli MVRDV mi ha permesso di godere a pieno dello splendore di una città che mi ha conquistato.



Fig. 88: MVRDV, *Depot Boijmans Van Beuningen*, 2021, Rotterdam. Vista panoramica sulla città dal tetto-giardino. Fotografia di: Annachiara Pelosato, 2023.

4.3.2 Un progetto corale d'avanguardia

Winy Maas e i suoi MVRDV da diversi anni operavano nel territorio di Rotterdam e conoscevano bene i punti di forza e le problematiche della città, così come il valore che il Museo Boijmans Van Beuningen aveva per l'intera cittadinanza. In un primo momento il gruppo di architetti si concentrò sul problema degli allagamenti che avevano interessato i magazzini del Museo posti sei metri sotto al livello del mare e che avevano reso necessari ampi interventi di manutenzione. Pertanto, come prima soluzione, proposero di realizzare un edificio a forma di grande tavolo blu e lo presentarono alla fiera KunstRAI di Amsterdam nel 2007 per testare le reazioni del pubblico; il progetto avrebbe consentito agli spazi di deposito e conservazione delle opere di svilupparsi lungo l'asse verticale delle gambe del tavolo per essere quindi rialzati rispetto al terreno²¹⁰. Tuttavia il progetto non fu del tutto soddisfacente e gli stessi MVRDV cercarono di elaborare ulteriori possibilità per concretizzare l'idea che da tempo il Museo aveva il desiderio di realizzare.

²¹⁰ Ivi, pp. 29-31.



Fig. 89: Il modello in scala del primo progetto per il Depot Boijmans Van Beuningen alla fiera KunstRAI di Amsterdam, 2007. Fonte: Van der Coelen, P., van Dongen, A., Elen, A., Ex, S., van Hees, C., Hoek, E., van Kampen-Prein, S., van Kesteren, A., Kisters, S., Maas, W., Postma, E., Thomas, M., Stocchi, F., Suykerbuyk, R., *Depot Boijmans Van Beuningen*, Museum Boijmans Van Beuningen Publishing, Rotterdam, 2021, p. 127.

Durante una seduta di confronto con Sjarel Ex, Winy Maas prese in mano una tazza da tè accanto ad una teiera in acciaio riflettente e gli si accese una lampadina: fu così che nacque il design del Depot Boijmans Van Beuningen che per molti è una ciotola di metallo da insalata e per altri ancora è una tazzina da caffè²¹¹.



Fig. 90: Hans Polderman, Sjarel Ex, Ronald Schneider, Winy Maas, Adriaan Visser, il Sindaco Ahmed Aboutaleb brindano alla posa della prima pietra del Depot Boijmans Van Beuningen nel 2017. Fonte: Museum Boijmans Van Beuningen.

Il Depot sorge a pochi passi dal Museo Boijmans Van Beuningen su un'area aperta di circa 15.000 m² originariamente occupata da un frutteto che, nonostante le aspettative, non aveva mai dato slancio alla socialità nell'area del Museumpark. Oggi parte della superficie è occupata dall'edificio e attorno si sviluppano dei piccoli giardini presenti nel progetto iniziale degli MVRDV. Gli alberi da frutto eliminati dall'area furono piantati in un'altra zona della città e il gruppo di architetti tenne

²¹¹ Ivi, p. 129.

conto fin da subito, come si leggerà successivamente, della riduzione degli spazi verdi necessaria alla costruzione dell'edificio per la progettazione dell'ampio tetto-giardino²¹².



Fig. 91: MVRDV, *Depot Boijmans Van Beuningen*, 2021, Rotterdam. Pianta con ripresa dall'alto del design dell'edificio e dell'ambiente circostante. Si noti la presenza dell'area verde attorno alla struttura. Fonte: Van der Coelen, P., van Dongen, A., Elen, A., Ex, S., van Hees, C., Hoek, E., van Kampen-Prein, S., van Kesteren, A., Kisters, S., Maas, W., Postma, E., Thomas, M., Stocchi, F., Suykerbuyk, R., *Depot Boijmans Van Beuningen*, Museum Boijmans Van Beuningen Publishing, Rotterdam, 2021, p. 128.

Il design a ciotola pensato dagli MVRDV occupa un'area più ridotta al pianterreno e si allarga salendo verso l'ultimo piano dell'edificio. In 39,5 mt. di altezza il diametro dell'edificio circolare passa da 40 mt. a 60 mt. Non si tratta quindi di un edificio troppo massiccio o troppo elevato, perché Winy Maas era consapevole che si trattasse di un progetto ambizioso inserito in un contesto preesistente che doveva necessariamente essere rispettato. Il diametro contenuto della base dell'edificio consente ai visitatori di aggirarlo comodamente, mentre l'altezza ridotta non crea zone d'ombra sugli edifici circostanti²¹³.

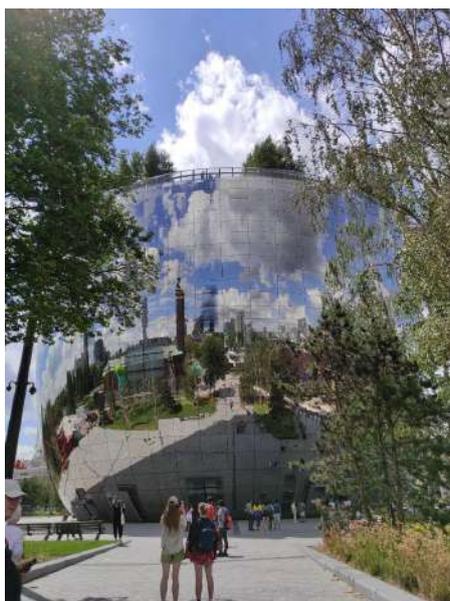


Fig. 92: MVRDV, *Depot Boijmans Van Beuningen*, 2021, Rotterdam. Fotografia di: Annachiara Pelosato, 2023.

²¹² Ivi, p. 130.

²¹³ Ibid.

Il Museo Boijmans Van Beuningen e la municipalità di Rotterdam stanziarono inizialmente un budget di circa 95.000.000 milioni di Euro per la realizzazione del Depot. Questi furono utilizzati principalmente per la superficie esterna dell'edificio e per l'inserimento di strumenti d'avanguardia per assicurare le migliori condizioni di conservazione delle opere d'arte contenute all'interno. La struttura portante dell'edificio realizzata perlopiù in ferro, cemento armato e legno presenta uno strato intermedio in alluminio sulla quale poggia una struttura esterna completamente ricoperta di pannelli riflettenti a specchio costruiti in Cina e poi trasferiti in Olanda.

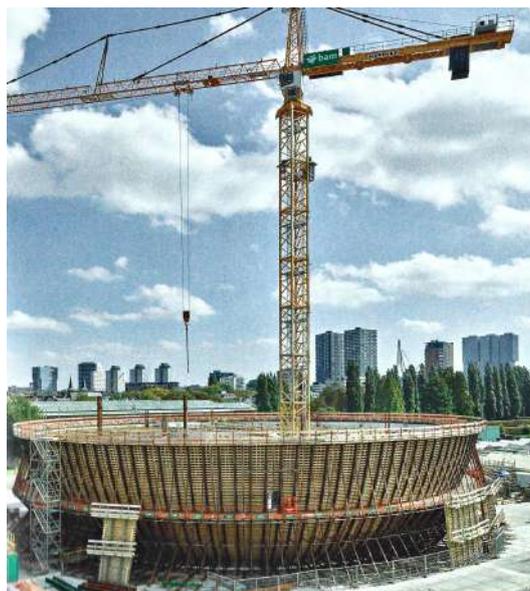


Fig. 93: MVRDV, *Depot Boijmans Van Beuningen*, 2021, Rotterdam. L'edificio in fase di costruzione. Fonte: Van der Coelen, P., van Dongen, A., Elen, A., Ex, S., van Hees, C., Hoek, E., van Kampen-Prein, S., van Kesteren, A., Kisters, S., Maas, W., Postma, E., Thomas, M., Stocchi, F., Suykerbuyk, R., *Depot Boijmans Van Beuningen*, Museum Boijmans Van Beuningen Publishing, Rotterdam, 2021, p. 155.

La superficie riflettente è un elemento straordinariamente caratterizzante di questo progetto e rimanda in maniera chiara all'operato degli MVRDV. Si è già parlato dell'uso costante di materiali trasparenti spesso impiegati per la realizzazione di grandi finestre nei diversi edifici disegnati dal gruppo di architetti. In un deposito di opere d'arte era impossibile pensare di inserire grandi finestre aperte sull'esterno, perché l'esposizione permanente alla luce naturale avrebbe danneggiato il patrimonio; per questo motivo la trasparenza dell'edificio fu resa attraverso 1664 pannelli a specchio che percorrono tutto il perimetro dell'edificio. I pannelli riflettono lo spazio attorno facendo sparire il volume del Depot e ampliando il parco che si specchia insieme alla città. L'unico tratto della superficie riflettente reso opaco è il versante sud-ovest che si trova esattamente di fronte al reparto ospedaliero di neuropsichiatria infantile del Sophia Kinderziekenhuis. La scelta di opacizzare i pannelli su cui si specchia l'ospedale fu compiuta dagli MVRDV per rispettarne la privacy e soprattutto per evitare ai bambini ricoverati la confusione che uno specchio poteva creare.



Fig. 94: MVRDV, *Depot Boijmans Van Beuningen*, 2021, Rotterdam. Dettaglio dei pannelli riflettenti che ricoprono l'intero edificio. Fotografia di: Annachiara Pelosato, 2023.

Avvicinandosi alla base del Depot Boijmans Van Beuningen per varcarne la soglia si nota come la curvatura dell'edificio tipica della forma a tazza crei un effetto unico: sembra infatti che il Depot continui anche sotto la superficie o che sia atterrato per caso proprio accanto al Museo²¹⁴. La stessa curvatura dell'edificio ha poi determinato la presenza di porte che si aprono similmente alle porte di un autobus, cioè fuoriuscendo dalla sede e distaccandosi dalla superficie per poi richiudersi, sparire e confondersi nel perimetro dell'edificio.



Fig. 95: MVRDV, *Depot Boijmans Van Beuningen*, 2021, Rotterdam. Il design delle porte scelto dagli MVRDV. Fotografia di: Annachiara Pelosato, 2023.

L'interno dell'edificio si basa, per volontà degli MVRDV, su materiali semplici e grezzi. Su ogni piano si ripetono i numerosi elementi trasparenti, tra cui scale, ponti di collegamento, contenitori, finestre interne, e si nota chiaramente l'ampio uso del cemento armato che caratterizza l'intero edificio. Winy Maas infatti richiese di utilizzare i fondi perlopiù per l'esterno dell'edificio e per

²¹⁴ Ibid.

l'adozione dei migliori strumenti adatti alla conservazione delle opere e decise di lasciare l'interno del Depot il più semplice possibile per risparmiare. Il grigio del cemento armato, le trasparenze, i tubi bianchi di aerazione a vista accompagnano il visitatore per tutta il percorso e rendono uniforme l'intero spazio.



Fig. 96: MVRDV, *Depot Boijmans Van Beuningen*, 2021, Rotterdam. L'interno dell'edificio caratterizzato da cemento e tubi a vista. Fotografia di: Annachiara Pelosato, 2023.

Il Depot Boijmans Van Beuningen fu concepito fin dall'inizio come il prodotto di una cooperazione non solo fra il mondo dell'architettura e il mondo dell'arte, ma anche fra architetti, designer e artisti di formazione differente. Si tratta di un fusione artistica e architettonica che mescolando diverse professionalità ed esperienze diede vita ad una vera e propria opera d'arte totale²¹⁵.



Fig. 97: MVRDV, *Depot Boijmans Van Beuningen*, 2021, Rotterdam. Sezione verticale dell'edificio. Fonte: Van der Coelen, P., van Dongen, A., Elen, A., Ex, S., van Hees, C., Hoek, E., van Kampen-Prein, S., van Kesteren, A., Kisters, S., Maas, W., Postma, E., Thomas, M., Stocchi, F., Suykerbuyk, R., *Depot Boijmans Van Beuningen*, Museum Boijmans Van Beuningen Publishing, Rotterdam, 2021, p. 128.

²¹⁵ Ivi, p. 183.

Il pianoterra dell'edificio fu progettato ad esempio da John Körmeling (1951), architetto e artista delle arti visive. Il visitatore che varca la soglia del Depot si ritrova all'interno di uno spazio surreale e labirintico. Tutto è visibile grazie alla trasparenza dei materiali che confondono lo sguardo del visitatore abituato ad aree ben compartimentate, ma allo stesso tempo lo spazio appare chiaro e leggibile. L'atrio d'ingresso presenta piccoli punti informazione, un bookshop, i servizi destinati ai visitatori, due ascensori trasparenti e uno scalone in cemento armato. Esso presenta anche un mezzanino indipendente che accoglie gli armadietti trasparenti e rotondeggianti messi a disposizione dei visitatori che per ragioni di sicurezza e conservazione non possono entrare con effetti personali troppo ingombranti²¹⁶. L'atrio è circondato da pareti trasparenti che consentono immediatamente di gettare lo sguardo sugli addetti ai lavori che coordinano le attività di trasporto e pronta accoglienza delle opere d'arte. Separate solo da uno spesso muro di vetro e da porte automatiche vi sono infatti la zona imballaggio dove le opere vengono preparate adeguatamente per la partenza, la zona transfer dove si trovano le opere destinate a musei o fondazioni che hanno richiesto in prestito parte della collezione del Museo e infine una zona di acclimatazione dove vengono accolte le opere in entrata che tornano da un viaggio e necessitano quindi di un breve periodo di adattamento climatico. Dietro a queste zone visibili al pubblico sono presenti inoltre la zona di quarantena dove vengono conservate le opere che presentano problematiche gravi come infestazioni di batteri o insetti e che quindi necessitano di essere conservate temporaneamente distanti dalla rimanente parte della collezione, e la zona di carico/scarico che accoglie i corrieri che si occupano della spedizione e del trasporto delle opere. Le porte di entrata e uscita dei corrieri furono disegnate appositamente per il passaggio di un camion alla volta²¹⁷.



Fig. 98: MVRDV, *Depot Boijmans Van Beuningen*, 2021, Rotterdam. L'atrio d'ingresso disegnato da John Körmeling. Si intravedono il mezzanino e le stanze di servizio al di là delle vetrate. Fonte: Thonik.

²¹⁶ Ivi, p. 188.

²¹⁷ Ivi, p. 21.

Uno degli ascensori presenti al pianoterra conduce immediatamente all'ultimo piano dell'edificio, mentre l'altro consente di fermarsi ad ogni piano. La salita lungo lo scalone centrale è però straordinaria, perché si riesce immediatamente a percepire la complessità e la spettacolarità del progetto realizzato dagli MVRDV e dai diversi designer e architetti che contribuirono all'edificio. Sull'esempio del Museo Guggenheim di New York di Frank Lloyd Wright (1867-1959), un'apertura centrale si apre sul tetto dell'edificio e permette alla luce naturale di penetrare nel vano centrale della struttura, illuminando i diversi elementi trasparenti e amplificando l'effetto del materiale traslucido.

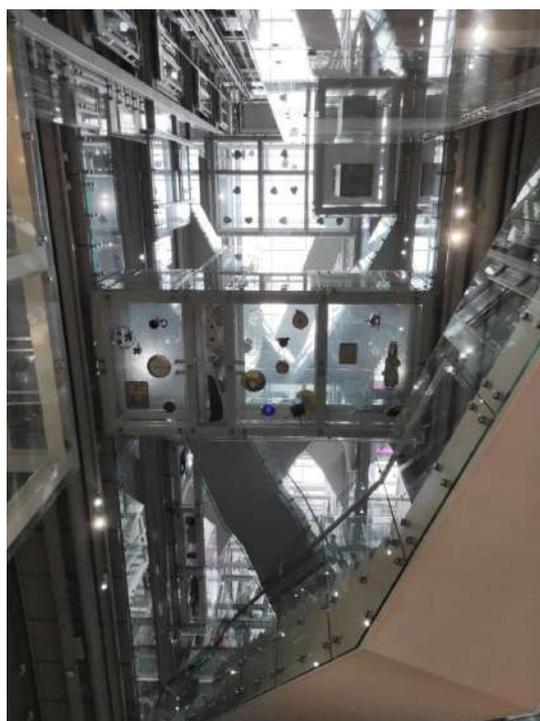


Fig. 99: MVRDV, *Depot Boijmans Van Beuningen*, 2021, Rotterdam. La luce proveniente dall'apertura centrale dell'edificio fa risaltare la trasparenza dei materiali impiegati. Fotografia di: Annachiara Pelosato, 2023.

Tra le scale orientate in diverse direzioni si intravedono i tredici grandi contenitori trasparenti progettati da Marieke van Diemen (1959), designer e fotografa che si è occupata dello sviluppo di questi volumi massicci e ben visibili che fungono da cornici. Essi accolgono infatti diverse opere d'arte che vengono messe a disposizione del pubblico che ha la possibilità di vederle da vicino e di ispezionarne anche il retro; ogni tre mesi le opere vengono sostituite²¹⁸. Contrariamente a quanto si potrebbe pensare la collezione non viene mostrata con un intento espositivo, ma viene semplicemente presentata al pubblico. La differenza tra esposizione e presentazione è fondamentale per comprendere il principio concettuale alla base del Depot: l'esposizione nasce da un pensiero lineare costruito a priori da un curatore e il visitatore è invitato a seguirlo e a comprenderlo; nella

²¹⁸ Ivi, pp. 186-187.

presentazione invece gli oggetti vengono mostrati insieme e le persone stesse possono costruire un pensiero libero e selezionare personalmente le opere, come se potessero curare una propria mostra vagando con lo sguardo tra le opere. Ecco quindi che le teche di Marieke diventano parte integrante del progetto del Depot e permettono ai visitatori di avvicinarsi maggiormente a parte della collezione distribuita all'interno alla rinfusa, senza cartellini espositivi e senza un criterio predeterminato²¹⁹.



Fig. 100: MVRDV, *Depot Boijmans Van Beuningen*, 2021, Rotterdam. Una delle tredici teche disegnate da Marieke van Diemen che accolgono le opere della collezione. Si nota la trasparenza della struttura e l'affissione dei quadri in maniera casuale e in direzioni diverse. Fotografia di: Annachiara Pelosato, 2023.

Il primo piano del Depot racchiude i primi spazi di deposito dell'edificio. Il deposito è organizzato sulla base dei componenti materiali delle opere d'arte e degli oggetti di design della collezione per facilitare il controllo climatico dell'edificio, e talvolta tiene conto anche della loro dimensione. All'interno dei cinque spazi di deposito del primo piano sono conservati circa 36.000 oggetti: due stanze raccolgono l'organico e i materiali combinati di piccola dimensione, quindi oggetti realizzati in tessuto, pelle, carta e osso, come sedie, librerie, tavoli, scarpe, tappeti; altri due spazi racchiudono all'interno i materiali inorganici come vetro e ceramica quindi vasi, anfore e recipienti, e infine nell'ultima stanza si trovano gli organici e materiali combinati di grandi dimensioni²²⁰. Ogni stanza è chiusa ermeticamente con un sistema di allarme all'avanguardia che può essere disattivato solo dalle guardie poste all'ingresso degli spazi tramite badge durante il turno di guardia e tramite

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Ivi, p. 35.

riconoscimento della retina all'inizio e alla fine del turno. Tuttavia, per consentire ai visitatori di guardare all'interno delle stanze e scoprire come viene conservata la collezione del Museo, gli MVRDV hanno previsto una finestra molto ampia su ogni spazio. Per motivi di conservazione le stanze non possono essere illuminate costantemente, ma attraverso un bottone posto all'esterno nei pressi delle finestre è possibile accendere la luce interna per osservare meglio i capolavori della collezione. La luce si spegne autonomamente dopo circa trenta secondi di attività. Nel piano sono presenti due o più totem digitali che permettono al visitatore più curioso di scoprire i segreti della collezione e delle modalità di conservazione delle opere adottate all'interno del Depot. Il primo piano ospita inoltre i laboratori di restauro di oggetti in legno e metallo, comprese le cornici, uno studio fotografico, alcuni uffici logistici, due aree di controllo climatico e la stazione di ricarica dei veicoli elettrici utilizzati per gli spostamenti interni e per le pulizie del deposito. Le aree di controllo climatico sono gestite attraverso un software all'avanguardia che calibra e controlla i diversi climi adatti ad ogni tipologia di materiale presente all'interno delle stanze. L'energia necessaria al Depot è ricavata attraverso i pannelli solari posti sul tetto dell'edificio.



Fig. 101: MVRDV, *Depot Boijmans Van Beuningen*, 2021, Rotterdam. Una delle stanze di controllo climatico del Depot con i suoi moderni macchinari. Fotografia di: Annachiara Pelosato, 2023.

Al secondo piano del Depot si trova lo spazio di deposito più grande dell'edificio destinato principalmente ai dipinti e ai diversi oggetti che necessitano di rimanere appesi. Si tratta di circa 2500 opere conservate ad una temperatura stabile di 18-22 gradi e con un'umidità del 47-52%. Come al primo piano gli oggetti della collezione sono appoggiati a racks distanziati di circa 40 cm l'uno dall'altro che grazie ad un sistema di binari a pavimento hanno la possibilità di essere spostati ulteriormente. In questo modo i professionisti possono farsi spazio fra gli scaffali, avvicinarli o distanziarli per creare aree più o meno vuote. Il secondo piano ospita anche quattro laboratori di

restauro specifici per tessuti, metalli, legno, ceramica, dipinti e carta, un laboratorio didattico, uno spazio audio-video e due cabine destinate al personale²²¹.



Fig. 102: MVRDV, *Depot Boijmans Van Beuningen*, 2021, Rotterdam. Il deposito più grande dell'edificio destinato ai dipinti. Si nota la presenza dei diversi racks distanziati e appoggiati sui binari di movimentazione. Fotografia di: Annachiara Pelosato, 2023.

Il terzo piano dell'edificio ospita tre depositi molto diversi fra loro. Il primo conserva le opere e gli oggetti realizzati in plastica, quindi in un materiale sintetico che presenta diverse specificità e necessita di condizioni di conservazione differenti. Il secondo racchiude al suo interno gli oggetti in metallo che devono essere conservati a basse temperature e a tassi di umidità quasi nulli. Il terzo è l'eccezione alle regole del Depot: esso conserva infatti le opere d'arte e gli oggetti in carta (circa 88.000), come stampe o disegni, mantenuti al buio orizzontalmente all'interno di scatole acid-free. La carta è un materiale molto complesso da conservare, perché viene influenzato profondamente dai cambiamenti di luce, umidità e ambiente. Per questo motivo le mostre di disegni e stampe possono durare al massimo tre mesi e, per evitare qualsiasi contatto con l'esterno, lo spazio non viene quasi mai aperto o illuminato. Si tratta quindi dell'unica stanza a cui il pubblico non può mai accedere. Al terzo piano si possono trovare anche un'area studio specifica per disegni e stampe, una galleria per mostre temporanee, due spazi da affittare e un magazzino che raccoglie le opere di privati che hanno richiesto al Museo di conservare le loro opere in deposito²²².

²²¹ Ivi, pp. 71-76.

²²² Ivi, p. 109.

Al quarto piano dell'edificio si trovano tre spazi affittabili per mostre o conferenze e due ampi depositi destinati a oggetti di materiale vario che presentano una dimensione abbastanza imponente. Gli oggetti presenti in questi spazi sono maggiormente distanziati fra loro, così come i racks che li sostengono, di modo da permettere ad un artigiano a comando di muoversi fra i vuoti e prelevare le opere di grandi dimensioni. All'interno vi si possono trovare arazzi avvolti; opere d'arte specialmente contemporanee composte da diversi pezzi, come le *Infinity Rooms* di Yayoi Kusama; vestiti e abbigliamento di epoche diverse conservate su manichini e cornici apposite che consentono di mantenerne la forma corretta; opere d'arte composte da materiali nati come deperibili, ad esempio culture batteriche, la cui modalità di conservazione viene discussa preventivamente con l'artista, e infine oggetti meccanici di vario genere²²³.

Il quinto piano dell'edificio accoglie gli ultimi spazi di deposito del Depot insieme a una galleria ampia destinata a mostre temporanee. Due dei tre depositi sono destinati alla fotografia e presentano una temperatura di 8 e 16 gradi; il terzo deposito racchiude al suo interno ulteriori dipinti conservati ad una temperatura di 16 gradi. Le fotografie (circa 2500) a colori e in bianco e nero sono appese ai racks e conservate ad una temperatura differente: 8 gradi per le foto a colori da tenere quasi costantemente al buio e 16 gradi per le foto in bianco e nero. Fra le due stanze vi è una temperatura media di 12 gradi. Insieme alle fotografie vengono conservati anche i supporti del materiale audio/video. Film e video supportati da pellicola vanno conservati a basse temperature e lontani dai magneti e vanno visionati più di una volta l'anno affinché la pellicola mantenga sempre la sua forma originaria. Tutto il materiale è stato inoltre digitalizzato di modo da assicurarne la conservazione nel tempo nonostante l'obsolescenza imprevedibile della tecnologia²²⁴.



Fig. 103: MVRDV, *Depot Boijmans Van Beuningen*, 2021, Rotterdam. Uno degli spazi destinati a mostre temporanee presenti al quinto piano dell'edificio. Fotografia di: Annachiara Pelosato, 2023.

²²³ Ivi, pp. 133-145.

²²⁴ Ivi, pp. 170-178.

Con il quinto piano si chiude lo spazio di deposito e conservazione dell'intero Depot, termina l'area interessata dagli strumenti del controllo climatico e il percorso educativo di visita finisce. Tuttavia un sesto e ultimo piano invita le persone a raggiungere la sommità dell'edificio attraverso un sistema di scale e ponti trasparenti. Il sesto piano ospita il Bar & Ristorante Renilde, due spazi di servizio accanto alla cucina del ristorante, la Hall Coert creata appositamente per eventi aziendali e conferenze, e una terrazza panoramica a 360 gradi affacciata sull'intera città, dove oltre allo splendido skyline di Rotterdam si può ammirare anche il giardino realizzato dagli MVRDV²²⁵. Il Renilde si trova all'interno di uno spazio progettato dallo studio di architetti Concrete che partendo dal concetto di flessibilità ha dato vita ad un capolavoro di design. Il Ristorante presenta colori molto basici, ampie vetrate affacciate sul tetto-giardino, tavoli in legno di volume massiccio, ravvivati dal soffitto a specchio, da sedie di colori vivaci e da pianti sopraffine. Per rendere lo spazio interessante lo studio Concrete ha richiesto appositamente di far realizzare dei tavoli poligonali che grazie ad un sistema di incastro nel pavimento possono essere alzati. In questo modo l'area del ristorante può variare in base al numero di ospiti e non risulterà mai troppo vuoto o troppo affollato. L'effetto che si crea è quello di uno spazio simile ad un teatro avvolto da ampie cornici in legno che scendono come delle quinte e danno vita allo spettacolo.

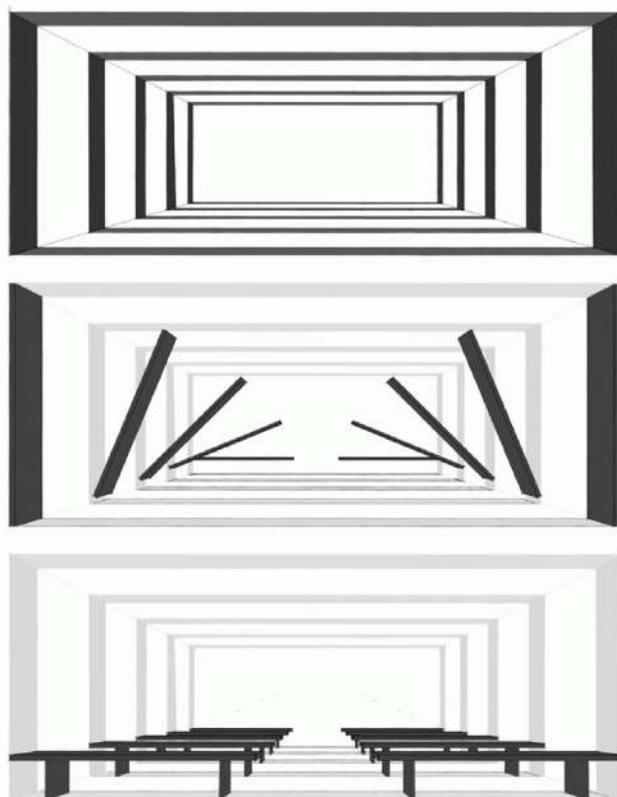


Fig. 104: Concrete, *Ristorante Renilde*, 2021, Rotterdam. Il sistema di movimentazione dei tavoli elaborato da Concrete per il Depot Boijmans Van Beuningen. Fonte: Concrete.

²²⁵ Ivi, p. 199.

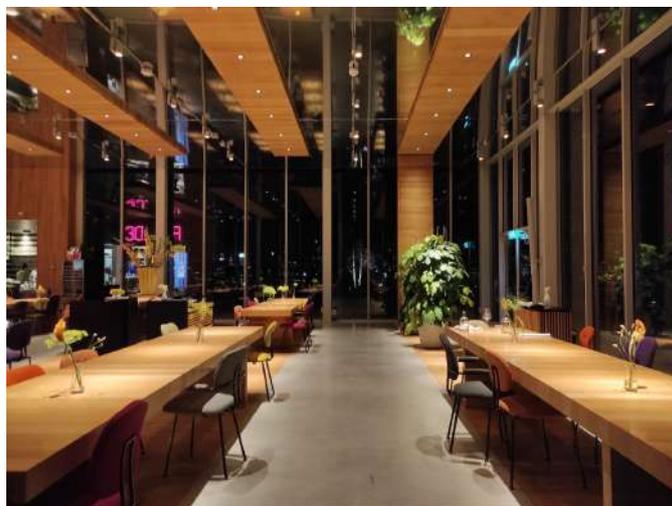


Fig. 105: MVRDV, *Depot Boijmans Van Beuningen*, 2021, Rotterdam. L'interno del Ristorante Renilde con i diversi tavoli che si piegano in alto all'occorrenza. Fotografia di Annachiara Pelosato, 2023.

L'ultimo tassello che completa il complesso puzzle progettato dagli MVRDV e dai diversi designer e architetti sopracitati è la terrazza. Si tratta di uno spazio panoramico circolare che si sviluppa su tutto il diametro di 60 mt. della sommità del Depot. I visitatori hanno la possibilità di godersi un drink seduti comodamente sulle sedie esterne del Bar, possono passeggiare nel giardino voluto dagli MVRDV per sopperire all'eliminazione dell'area verde presente nel sito in origine e realizzato piantando 75 alberi cresciuti preventivamente per tre anni e diverse tipologie di piante e fiori locali, oppure possono semplicemente godersi la vista sulla città.



Fig. 106: MVRDV, *Depot Boijmans Van Beuningen*, 2021, Rotterdam. Il tetto-giardino dell'edificio che ne percorre tutto il perimetro. Fotografia di: Annachiara Pelosato, 2023.

I visitatori che salgono sul Depot la sera, sia per una cena che per semplice curiosità, hanno anche la possibilità di godersi dall'alto lo spettacolo di luci creato dall'installazione artistica permanente realizzata dall'artista svizzera Pipilotti Rist (1962). Dei proiettori creano infatti un gioco di cerchi colorati sul pavimento del parco attorno al Depot che si riflettono quindi sulla facciata a specchio

dell'edificio richiamando a sé cittadini e visitatori curiosi e creando un punto di socialità che le persone possono vivere liberamente.



Fig. 107: Pipilotti Rist, *Wasting Life on You*, 2021, Museumpark, Rotterdam. L'opera dell'artista svizzera si specchia sul Depot Boijmans Van Beuningen creando un gioco di luci che colora il Museumpark. Fotografia di Annachiara Pelosato, 2023.

4.3.3 Il valore concettuale e rivoluzionario del Depot

Quando Sjarel Ex, direttore del Museo Boijmans Van Beuningen, si ritrovò a dover affrontare il problema della necessaria chiusura prolungata del suo Museo venne naturale per lui guardare alle passate riflessioni dei suoi predecessori sul tema dei depositi aperti. Tuttavia la volontà di Ex fu quella di creare qualcosa di nuovo, di rivoluzionario che potesse non solo sopperire alla mancata attività del Museo, ma riavvicinare la cittadinanza e le persone da tutto il mondo a Rotterdam. Fu per questo che coinvolse lo studio degli MVRDV che pochi anni prima, nel 2014, avevano realizzato un edificio come il Markthal capace di risollevare un'area intera della città e di spostarne il centro sociale.

Ex fu sempre affascinato dalle Wunderkammer diffuse nel Quattrocento nelle corti d'Europa. Si è già parlato dell'importanza che queste stanze ebbero per ostentare il potere e la cultura ai quali i principi e i governanti dell'epoca potevano accedere²²⁶. Ciò che attrasse però l'interesse del direttore del Museo Boijmans Van Beuningen fu l'idea di realizzare un grande edificio che come una Wunderkammer contenesse all'interno tutti gli oggetti della collezione del Museo conservati

²²⁶ Ivi, p. 30.

secondo i dettami contemporanei ed esposti al pubblico attraverso meccanismi fuori dall'ordinario; questi avrebbero tratto ispirazione da istituzioni come il Sir John Soane's Museum di Londra, fondato nel 1813 e rimasto come una vera e propria Wunderkammer dove talvolta spessi pannelli di legno brevettati da Soane si aprono a libro per consentire ai visitatori di scoprire le opere d'arte nascoste. I pannelli permettono di sfruttare come superficie espositiva non solo il muro retrostante, ma anche le ante stesse, consentendo di ampliare lo spazio a disposizione per le opere d'arte²²⁷.



Fig. 108: L'apertura di un pannello al Sir John Soane's Museum di Londra. Fotografia di: Gareth Gardner.

Una volta accettata la commissione gli MVRDV si resero conto fin da subito che la progettazione dell'edificio che Sjarel Ex aveva immaginato non sarebbe stata semplice. Sarebbe stato necessario infatti creare un progetto che tenesse conto del problema degli allagamenti e soprattutto della massima protezione delle opere conservate in condizioni climatiche differenti. Esso avrebbe dovuto inoltre contenere al suo interno ulteriori spazi di deposito, uno studio fotografico, dei laboratori di restauro, un negozio, un atrio d'ingresso, un ristorante e uno spazio di proiezione video, il tutto controllato da un sistema logistico interno flessibile ed efficace²²⁸.

Dopo diverse proposte gli MVRDV presentarono alla fiera di Amsterdam del 2007 il progetto del Depot a forma di tavolo blu per osservare le reazioni delle persone di fronte a tale edificio. Scartato poi perché troppo costoso e inadeguato, il progetto lasciò spazio alla forma che oggi sorge nei pressi del Museumpark e che fu realizzata non senza qualche rimostranza. I depositi di opere d'arte, come i magazzini delle grandi aziende, si trovano infatti solitamente al di fuori del centro città, per

²²⁷ Bruno, I., *Sir John Soane's Museum*, Osservatorio per le Arti Decorative in Italia, <http://www.oadi.it/sir-john-soanes-museum/> (ultimo accesso Agosto 2023).

²²⁸ Van der Coelen, van Dongen, Elen, Ex, van Hees, Hoek, van Kampen-Prein, van Kesteren, Kisters, Maas, Postma, Thomas, Stocchi, Suykerbuyk, 2021, p. 31.

facilitare i trasporti del materiale e per evitare di occupare lo spazio urbano con edifici a cui le persone non possono accedere. Tuttavia, il Depot Boijmans Van Beuningen nacque fin da subito come un progetto destinato al pubblico, un deposito aperto che per la prima volta le persone potevano visitare. Costruirlo lontano dal centro o da una parte opposta della città rispetto al Museumpark avrebbe scoraggiato i visitatori a raggiungerlo e il progetto sarebbe stato un fallimento ancor prima di essere terminato. All'inizio le persone e la critica non furono entusiaste all'idea di un deposito di opere d'arte costruito esattamente accanto al Museo di riferimento al posto di un'area verde, ma una volta posata la prima pietra nel 2017 e dopo averlo illustrato attraverso una conferenza stampa dal vivo e in collegamento internet con 300.000 persone provenienti da 39 diversi paesi del mondo, iniziò a crescere loro l'entusiasmo per il progetto²²⁹.

Il Museo Boijmans Van Beuningen non fu certo l'unica istituzione nel mondo che nei secoli si preoccupò di consentire al pubblico di accedere alle proprie collezioni in quanto patrimonio condiviso. La Galleria Borghese di Roma, una delle più importanti istituzioni artistiche e culturali dell'Italia che conserva una collezione straordinariamente ricca di capolavori che il cardinale Scipione Caffarelli-Borghese (1577-1633) acquisì durante la sua vita, ha aperto da alcuni anni i propri depositi. Il pubblico può accedere alle sale della Galleria che racchiudono all'interno 260 dipinti che non fanno parte del percorso espositivo principale e che possono essere osservati per la prima volta. Le sale sono state concepite come una vera e propria seconda quadreria: le opere esposte sono ravvicinate, ma accompagnate da cartellini descrittivi e raggruppate per aree tematiche e scuole di pittura. I visitatori possono accedere alle sale previa prenotazione via telefono e in un numero limitato, e possono rimanervi fino ad un massimo di 45 minuti²³⁰.



Fig. 109: Una delle sale dei depositi della Galleria Borghese a Roma. Fonte: Galleria Borghese.

²²⁹ Ivi, pp. 31-32.

²³⁰ <https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-museo/i-depositi/> (ultimo accesso Agosto 2023).

Il Depot Boijmans Van Beuningen è però un deposito aperto concepito in modo completamente inedito. L'idea alla base del progetto è quella di offrire al pubblico la possibilità di conoscere il dietro le quinte del mondo museale ed espositivo. L'esperienza avvicina i giovani, i turisti da tutto il mondo, la cittadinanza e gli amanti dell'arte al mondo della conservazione, del restauro e del collezionismo che per i molti che non sono professionisti del settore è ancora un ambiente sconosciuto. Il Depot offre la possibilità di camminare fra le stanze di deposito, di osservare i capolavori della collezione disposti secondo le regole della conservazione e non secondo un percorso espositivo preventivato, così come si vaga per una biblioteca alla ricerca di un libro che attrae la propria attenzione²³¹.

Il Depot non è un museo e non ci si può aspettare di trovare all'interno dell'edificio ciò che si troverebbe all'interno della National Gallery di Londra, delle Gallerie dell'Accademia di Venezia o del Louvre di Parigi. I visitatori possono accedere al Depot acquistando un biglietto online o direttamente al banco informazioni presente nell'atrio al pianoterra. Il biglietto consente di rimanere nel deposito per tutto l'orario di apertura, dalle 11 alle 17, e di partecipare ai diversi tour guidati offerti nell'arco della giornata. Ogni ora vengono infatti organizzate più visite contemporanee che accompagnano il pubblico nei veri e propri spazi di deposito ai piani superiori. I tour offerti in lingua inglese e olandese durano trenta minuti: venti minuti di visita ad uno dei piani del deposito e ai relativi laboratori di restauro dove all'interno lavorano i diversi professionisti del settore e dieci minuti di visita ad una specifica stanza di deposito. Prima di accedere alle stanze alle persone viene fornito un camice protettivo, e un materiale adesivo posto all'ingresso del deposito permette di trattenere eventuali agenti esterni presenti sulla suola delle scarpe dei visitatori. La visita, per motivi di sicurezza e conservazione dura al massimo dieci minuti e si è sorvegliati sia dalla guida che dalla guardia di sicurezza della specifica stanza.

²³¹ Van der Coelen, van Dongen, Elen, Ex, van Hees, Hoek, van Kampen-Prein, van Kesteren, Kisters, Maas, Postma, Thomas, Stocchi, Suykerbuyk, 2021, p. 31.



Fig. 110, 111, 112: MVRDV, *Depot Boijmans Van Beuningen*, 2021 Rotterdam. Il momento della visita ad una delle stanze di deposito al primo piano del Depot. All'interno sono conservati gli organici e materiali combinati come sedie, tavoli e librerie. Fotografie di: Annachiara Pelosato, 2023.

Se un visitatore avesse il tempo e la curiosità di accedere a tutte le stanze di deposito presenti nell'edificio, potrebbe partecipare a tutti i tour offerti nell'arco dell'orario di apertura del Depot; ogni ora avrebbe l'occasione di entrare in una stanza diversa e di scoprire quindi la meravigliosa collezione del Museo. I tour guidati offrono anche la possibilità di accedere alle stanze di controllo climatico del Depot per scoprire i macchinari e gli strumenti all'avanguardia che assicurano la conservazione della collezione.

Nei diversi piani dell'edificio sono presenti anche ulteriori attrattive. Vi sono dei totem interattivi che non forniscono informazioni sulle opere d'arte, perché non si tratta di un'esperienza museale, ma consentono solo di scoprire come esse si conservano. All'interno delle stanze di deposito le opere sono infatti accompagnate da un mero numero di catalogazione e da un semplice titolo descrittivo che non dà nessuna informazione dettagliata sul capolavoro. I laboratori di restauro presenti nei diversi piani consentono poi di gettare uno sguardo sul lavoro dei restauratori che dietro alle ampie finestre trasparenti si impegnano nell'assicurare le migliori condizioni di conservazione e restauro delle opere. Contrariamente a quanto avviene nei laboratori dei Musei Vaticani di Roma dove i restauratori lavorano sotto gli occhi incuriositi del pubblico solo per qualche ora durante la settimana, qui i professionisti del settore lavorano costantemente a contatto con il pubblico. Su questo tema, in particolare sul pericolo di infastidire i restauratori e i diversi professionisti, si è discusso spesso, ma fino ad ora questi hanno dichiarato di sentirsi maggiormente stimolati ad eseguire il proprio lavoro se consapevoli di poter avvicinare il pubblico al loro operato attraverso una modalità che sia comoda ad entrambi.



Fig. 113: MVRDV, *Depot Boijmans Van Beuningen*, 2021, Rotterdam. Uno dei laboratori di restauro presenti all'interno del Depot. Fotografia di: Annachiara Pelosato, 2023.

È chiaro fin da subito quindi che il pubblico è il punto focale del Depot come spazio educativo. Le persone esterne, gli amanti dell'arte, gli amici del Museo sono stati coinvolti fin dalle prime proposte di progetto degli MVRDV e durante la fase di raccolta fondi preventiva è stata lanciata un'iniziativa che ha permesso alle persone di adottare uno dei pannelli riflettenti che ricoprono la superficie del Depot²³². Nonostante non si tratti di un museo, il Depot offre inoltre servizi accessori per rendere più confortevole la visita del pubblico, come il bookshop e il Bar & Ristorante Renilde. Il Ristorante in particolare nasce dall'idea dallo chef Jim de Jong che crea ogni giorno piatti differenti sulla base dei prodotti freschi che arrivano nella sua cucina. Le persone non hanno quindi un menu à la carte nel quale poter scegliere preventivamente i piatti proposti dallo chef. Questa scelta nasce da un desiderio di sostenibilità che si pone in linea con tutto il design dell'edificio degli MVRDV.

Nonostante i pareri negativi iniziali, oggi la critica mondiale ha un'opinione più che positiva del progetto fortemente voluto da Sjarel Ex e disegnato straordinariamente dallo studio MVRDV. Il Sole24Ore ne parla come un “modello innovativo di fruizione del patrimonio artistico che fino a questo momento non ha eguali nel mondo”²³³; il New York Times ha dedicato al Depot la prima pagina di un'edizione e lo ha descritto come un passo avanti per la città di Rotterdam che rappresenta un cambio di rotta nei confronti della possibilità di pubblico accesso alle istituzioni solitamente chiuse²³⁴. L'opinione della critica e dei giornali si unisce a quella del pubblico che si rivela estremamente entusiasta del progetto. Le recensioni raccolte da TripAdvisor, la principale piattaforma web su cui condividere le proprie opinioni sui luoghi personalmente visitati, danno un punteggio complessivo di 3,5 su 5 al Depot. Le maggior parte degli autori delle recensioni parla del Depot come un posto che non si dimentica facilmente, un edificio straordinario e unico che vale da solo il viaggio verso Rotterdam, un luogo interessante e interattivo per dare uno sguardo dietro le quinte di un museo. Le uniche recensioni negative lamentano la totale assenza di opere d'arte esposte e descritte come in un normale museo, cosa che, come già affermato in precedenza, il Depot non vuole essere²³⁵.

²³² Ivi, p. 32.

²³³ Cosenza, G., *Depot Boijmans Van Beuningen: non è un museo*, Sole24Ore Arteconomy, https://www.ilsole24ore.com/art/depot-boijmans-van-beuningen-non-chiamatelo-museo-AEowymGB?refresh_ce=1 (ultimo accesso Agosto 2023).

²³⁴ “The Depot is a leap forward for Rotterdam, but, perhaps more significantly, it also represents a shift in thinking about the public’s access to everything an institution owns”, Siegel, N., *Museum Throw Open the Storage Rooms, Letting In the Public*, The New York Times, <https://www.nytimes.com/2019/12/18/arts/design/museum-storage.html> (ultimo accesso Agosto 2023).

²³⁵ https://www.tripadvisor.it/Attraction_Review-g188632-d21211916-Reviews-Depot_Boijmans_Van_Beuningen-Rotterdam_South_Holland_Province.html (ultimo accesso Agosto 2023).



Fig. 114: La prima pagina del New York Times risalente al Gennaio 2020 con un articolo intitolato *Think art storage with the feel of a gallery*. In foto il Depot Boijmans Van Beuningen, all'epoca ancora in costruzione. Fonte: Museum Boijmans Van Beuningen.

Il Depot non è una scatola chiusa, non ha segreti e non ha misteri. È uno spazio accessibile a tutti e a misura di tutti che incoraggia le persone a scoprire il dietro le quinte degli spazi espositivi e il mondo della conservazione e del restauro. Il pubblico è al centro del progetto e l'opinione che le persone condividono con il Depot attraverso un questionario online che l'istituzione propone a distanza di qualche giorno dalla visita, permette un continuo miglioramento e aggiornamento del progetto. La visita che ho personalmente compiuto negli spazi del Depot è stata sbalorditiva e stimolante, soprattutto grazie alle suggestioni rivoluzionarie che si incontrano durante l'esperienza e di cui si è già parlato.

L'alto valore rivoluzionario del Depot è dimostrato anche dalle diverse istituzioni che sono state ispirate dal progetto degli MVRDV e che si sono impegnate nell'elaborazione di una proposta conservativa e di deposito per il futuro, così da coinvolgere il pubblico come il Depot ha fatto. Il Victoria & Albert Museum di Londra, ad esempio, ha previsto l'apertura di un deposito totalmente accessibile disegnato da Diller Scofidio + Renfro che sarà inaugurato nel 2025 e che ospiterà la collezione del museo composta da più di 250.000 oggetti²³⁶. Perfino il Metropolitan Museum of Art di New York ha previsto la realizzazione di "open studies centers" che attraverso vetrate ampie permetteranno ai visitatori di scoprire il lavoro che ogni giorno viene svolto all'interno dei depositi d'arte²³⁷.

²³⁶ Bailey, M., *Completi i grandi depositi del Victoria & Albert Museum a East London*, <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/completi-i-grandi-depositi-del-victoria-and-albert-museum-a-east-london/142393.html> (ultimo accesso Agosto 2023).

²³⁷ Siegal, <https://www.nytimes.com/2019/12/18/arts/design/museum-storage.html> (ultimo accesso Agosto 2023).

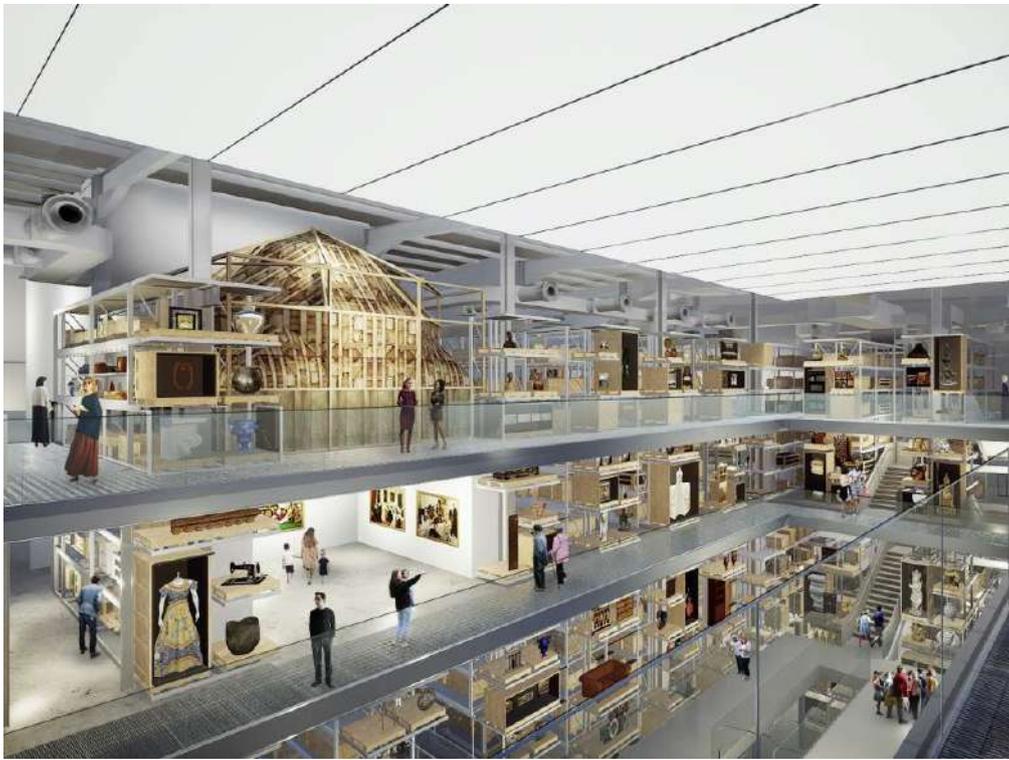


Fig. 115: Diller Scofidio + Renfro, *Victoria & Albert Museum Art Storage*, entro 2025, Londra. Un rendering del progetto disegnato da Diller Scofidio + Renfro per il museo londinese. Fonte: Il Giornale dell'Arte.

Il Depot Boijmans Van Beuningen è attualmente l'esempio più importante al mondo di un progetto che rappresenta la nuova sensibilità che il mondo dell'arte ha sviluppato negli ultimi anni e che vede protagonista il pubblico. Il patrimonio, in quanto bene culturale condiviso, è di tutti i cittadini. Essi hanno il diritto di visionarlo e apprezzarlo attraverso le tante occasioni espositive che ogni anno si verificano, e di scoprirne le modalità di cura e conservazione grazie a progetti che, come il Depot, cambieranno il mondo dell'arte.

5. Ipotesi di sviluppo futuro all'Archivio Luigi Pericle

L'Archivio Luigi Pericle è un'istituzione giovane che in soli cinque anni di attività è riuscita a porre delle ottime basi per uno sviluppo futuro di un progetto artistico che porterà alla piena valorizzazione e conservazione delle opere di Luigi Pericle. L'Archivio ha investito idee e denaro nella realizzazione di cataloghi, mostre, video e fotografie che raccontano la storia del pittore, nonché nella collaborazione con istituzioni ed esperti del mondo dell'arte che hanno potuto consolidare l'importanza storica e culturale di Luigi Pericle e del suo operato nella storia dell'arte. Ora però la direttrice e il presidente dell'Archivio hanno già iniziato ad elaborare un percorso di sviluppo che porterà tra diversi anni all'istituzione ufficiale della Fondazione Luigi Pericle.

5.1 Nuovi progetti di tutela

La scoperta delle opere e dei tanti oggetti che oggi sono conservati all'interno dell'Archivio Luigi Pericle ad Ascona è stato un colpo di scena nel panorama artistico e nella vita dei coniugi Biasca-Caroni. Sebbene le opere non fossero in condizioni precarie al momento del loro ritrovamento, si è avvertita nell'immediato la necessità di proteggere il patrimonio di Luigi Pericle elaborando progetti di tutela adeguati ed efficaci grazie all'aiuto di professionisti del settore. Dell'impostazione dell'archivio e della creazione del deposito si è già parlato approfonditamente, ma occorre porre l'accento sui neonati progetti dell'archivio e su eventuali sviluppi futuri in ambito conservativo.

Durante la mia permanenza ad Ascona ho personalmente condotto un lavoro di catalogazione maggiormente approfondito dei diversi documenti presenti in Archivio. Nel file di riferimento che consente di scoprire superficialmente ciò che si trova all'interno dell'archivio, quindi di approfondire la natura dei diversi documenti e dei temi trattati al loro interno, mancava un ulteriore livello di approfondimento che contenesse i diversi nomi propri citati nei documenti. Questo avrebbe permesso agli studiosi impegnati nella ricerca e ai più curiosi visitatori dell'Archivio di avvicinarsi maggiormente ai documenti, scoprendo fin da subito l'eventuale rapporto di Luigi Pericle con specifici personaggi del Novecento. Dopo il confronto professionale con l'archivista di riferimento dell'Archivio Federico Crimi e la rilettura dei quattordicimila documenti presenti in Archivio è stato quindi realizzato il file di catalogazione più aggiornato e più approfondito disponibile ora agli interessati.

Fascicoli:					
1	Corrispondenza Pericle - Hans Hess		Fotocopia lettera di Hans Hess riguardo un incontro con Herbert Read (Eranos)		1964
		1.1	Hans Hess a P.L. Giovannetti, fotocopia lettera 1 f.	06.08.1964	Hans Hess P.L. Giovannetti Herbert Read
2	<u>NEBI ABZÜGE BUCH HANDLING.</u> <u>JÄGGI BASEL (ms.)</u>		Corrispondenza con Willy Jäggi della Jäggi Buchandlung		1979
		2.1	Ricevuta per Willy Jäggi Basel	12.12.1969	W. Jäggi
		2.2	Ricevuta per Willy Jäggi Basel	11.12.1979	
	<i>Nota: disegno a casa della madre di Willy Jäggi e richiesta disegni di Pericle</i>	2.3	Willy Jäggi a P.L. Giovannetti, lettera 1 f.	07.12.1979	W. Jäggi P.L. Giovannetti K. Wasmer
	<i>Nota: Pericle dice che manderà un foglio con un disegno per essere esposto da Jäggi</i>	2.4	Nini e P.L. Giovannetti a Willy Jäggi, bozza lettera 1 f.	11.12.1979	Herr Jäggi P.L. Giovannetti Nini
	<i>Nota: Pericle parla di come incorniciare il suo disegno e del significato della figura</i>	2.5	P.L. Giovannetti a Willy Jäggi, bozza lettera 1 f.	13.12.1979	Herr Jäggi (collezionista) P.L. Giovannetti
3	<u>MATTEO BIANCHI PIERRE</u> <u>KOLLER (ms.)</u>		Testo datt. e corrispondenza con Herr e Frau Koller (acquisto opere e volontà di non avere un mecenate nel sistema dell'arte). Corrispondenza con Herr e Frau Döhnert. Indirizzo ms. Matteo Bianchi		s.d., 1980-1981
	<i>Nota: si parla della Burckhardt-Koechlin Sammlung</i>	3.1	Luigi Pericle a Herr (Pierre) und Frau Koller, bozza lettera 1 f.	21.08.1980	Herr und Frau Koller (casa d'aste) Burckhardt- Koechlin

Fig. 116: Dettaglio del file d'archiviazione aggiornato che consente di approfondire la ricerca all'interno dell'Archivio Pericle. Da sinistra si leggono: le note al documento, il numero di catalogazione, la tipologia di documento, la data di riferimento e i nomi che vi appaiono all'interno. Fonte: Archivio Luigi Pericle Ascona.

Nella stanza dove sono conservate le quattromila opere d'arte realizzate dall'artista è presente una collezione di circa duecento vinili e musicassette conservata all'interno di classatori in plastica e legno e valigette in pelle personalmente acquistati dall'artista. Il patrimonio musicale e sonoro di proprietà di Luigi Pericle non era ancora stato catalogato e archiviato in nessun modo, ma, durante la mia permanenza in Archivio, ho potuto occuparmi personalmente di concretizzare il primo step per la tutela e la conservazione dei vinili e delle musicassette. Per rispettare le scelte compiute dall'artista, i supporti sonori sono stati archiviati all'interno dei classatori e delle valigette acquistate da Luigi Pericle secondo la scansione che lo stesso artista aveva scelto. I box che contengono i supporti sono stati rinominati attraverso un sistema basato su lettere alfabetiche, e su ognuno è stata applicata in seguito un'etichetta di riconoscimento acid-free per proteggere il materiale di composizione dei box da eventuali agenti adesivi. I vinili e le musicassette sono stati infine catalogati all'interno di un file digitale impostato come il file d'archiviazione della biblioteca di Luigi Pericle. Questo presenta: la copertina del vinile o della musicassetta in oggetto, un numero di catalogazione di riferimento, il titolo dell'opera, i suoi compositori e il relativo anno di pubblicazione. Per il momento, si è deciso inoltre di non procedere con la conversione su supporto digitale delle tracce sonore presenti nei vinili e nelle musicassette, perché questi sono stati archiviati non tanto come opere musicali, ma come testimonianza delle preferenze e dei gusti musicali che l'artista aveva, di modo da confrontarlo poi con le tematiche presenti all'interno dei documenti che spesso riguardano la musica e alcuni compositori principali, come J.S. Bach, L. Van Beethoven, F. Schubert, G.F. Händel.



Fig. 117: Una delle valigette in pelle acquistate da Luigi Pericle dentro alle quali sono conservati i vinili della sua collezione. Fotografia di: Annachiara Pelosato, 2023.

Da un punto di vista conservativo, l'Archivio Luigi Pericle ha scelto di preservare l'intera collezione delle opere per evitarne la dispersione, con l'obiettivo di creare un percorso espositivo all'interno della futura Fondazione Luigi Pericle. Questa consentirà al pubblico di vedere l'operato dell'artista nella sua totalità. Per questo motivo, l'Archivio si impegna anche nella ricerca di eventuali opere originali presenti in altre istituzioni o conservate da altri proprietari che negli anni le hanno acquistate direttamente dall'artista. Questa ricerca approfondita che prosegue ogni giorno ha già prodotto risultati notevoli, tra cui il ritrovamento di alcune opere figurative giovanili e di alcune chine conservate all'interno del Kupferstichkabinett del Kunstmuseum di Basilea, e la scoperta di alcuni dipinti di proprietà di una famiglia che ha scelto di donare le opere all'Archivio affinché fossero riunite all'intera collezione.

La cura peculiare che l'Archivio riserva all'operato di Luigi Pericle è testimoniato anche dall'impegno negli interventi di pulitura delle opere eseguiti da un importante restauratore quale è Davide Riggiardi. Proprio Riggiardi compì la prima analisi sulle condizioni di conservazione dei lavori dell'artista e sostenne con le sue competenze professionali la direttrice e il presidente dell'Archivio nella creazione del deposito delle opere. Nel prossimo futuro l'Archivio ha previsto di eseguire la pulitura di tutte le opere su tela e masonite realizzate da Luigi Pericle, molte delle quali sono già state esaminate, e di procedere con l'incorniciatura sia dei dipinti che delle chine presenti in deposito.



Fig. 118: Davide Riggiardi impegnato nella pulitura superficiale di uno dei dipinti di Luigi Pericle donati alla collezione. Fotografia di: Annachiara Pelosato, 2023.

Il Depot Boijmans Van Beuningen è indubbiamente un progetto molto ambizioso, sia da un punto di vista economico che da un punto di vista strutturale. Come accennato precedentemente, molte istituzioni nel mondo hanno tratto ispirazione da questo magnifico progetto olandese e hanno richiesto a importanti architetti di elaborare una proposta di progetto che riguardi la possibilità di aprire i propri depositi nella stessa modalità scelta dal Depot. Nonostante la complessità dell'idea nata grazie a Sjarel Ex e agli MVRDV che fa credere che si tratti di un progetto destinato o necessario ai soli grandi musei, è possibile applicare i principi di tutela, conservazione e valorizzazione alla base del Depot anche alle piccole realtà che, come l'Archivio Luigi Pericle, sono responsabili di importanti collezioni, ma dispongono di spazi espositivi limitati.

Quando in futuro l'Archivio diverrà Fondazione si avrà probabilmente a che fare con una collezione più ampia, interamente incorniciata e quindi più ingombrante, e con un pubblico sempre più numeroso che si recherà ad Ascona per vedere le straordinarie opere di Luigi Pericle. Sarà quindi necessario ripensare il deposito delle opere spostandole all'interno di uno spazio più grande e soprattutto più agibile. I diversi materiali conservati ora all'interno del deposito, come dipinti, chine, supporti digitali, libri, andranno separati e posti all'interno di stanze differenti per garantirne le specifiche condizioni di conservazione, siano esse naturali o controllate da macchinari esterni. Sarà poi fondamentale l'adozione di racks scorrevoli simili a quelli presenti all'interno del Depot per appendere le opere d'arte e consentire ai professionisti e al pubblico di esaminarle senza doverle continuamente muovere, e agli addetti ai lavori di movimentare le opere in entrata e in uscita in maniera più efficace e soprattutto più sicura. I racks infatti minimizzano le vibrazioni causate dal movimento e consentono di evitare sfregamenti fra le opere e di proteggerne, quindi, le cornici.



Fig. 119: MVRDV, *Depot Boijmans Van Beuningen*, 2021, Rotterdam. Dettaglio dei binari di scorrimento dei racks impiegati nelle stanze di deposito del Depot. Fotografia di: Annachiara Pelosato, 2023.

All'interno dello spazio di deposito sarà poi utile prevedere uno studio fotografico e un'area destinata al restauro visibili al pubblico attraverso un sistema di finestre e vetrate che all'occorrenza potranno essere oscurate. Qui saranno accolti i professionisti di settore che interverranno sulle opere quando ve ne sarà la necessità. Entrambi questi spazi consentiranno di lavorare sulle tele, sulle masoniti, sulle chine e sugli oggetti della collezione senza trasportarli all'esterno ed esporli quindi ad eventuali danni dovuti alla movimentazione o al cambiamento repentino delle condizioni termiche.

Allo stesso modo sarà importante includere nel deposito una stanza per l'imballaggio e il disimballaggio delle opere, cosicché i materiali necessari al trasporto come veline acid-free, pluriball, casse di legno potranno essere conservati adeguatamente ed efficientemente all'interno di un'unica area che avrà al suo interno una superficie di appoggio adeguata ai materiali costitutivi dei lavori dell'artista.

La costituzione di un deposito basato sui principi del Depot permetterà all'Archivio di massimizzare le condizioni di conservazione e tutela delle opere di Luigi Pericle, ma anche di trovare un'ulteriore forma di valorizzazione del proprio operato. Dato che sarà improbabile trovare un unico spazio che esporrà tutte le quattromila opere realizzate dall'artista contemporaneamente, il deposito visitabile e aperto al pubblico consentirà di avvicinare le persone alle buone pratiche conservative, dimostrando la cura e l'impegno che l'Archivio riserva ai beni culturali di cui è responsabile. Il pubblico potrà assistere ai restauri delle opere realizzati dai professionisti, così come godere del patrimonio dell'Archivio nella propria interezza, scoprendo passo passo il dietro le quinte degli spazi espositivi.

5.2 Nuove frontiere di valorizzazione

L'Archivio Luigi Pericle è una realtà culturale innovativa che si impegna non solo nella conservazione e nella tutela dei documenti e del patrimonio artistico e materiale di Luigi Pericle, ma anche nella valorizzazione del suo operato attraverso soluzioni innovative ed efficaci.

Il deposito aperto al pubblico di cui si è trattato in precedenza potrà essere in futuro un'occasione di valorizzazione delle opere dell'artista che affiancherà gli spazi espositivi di quella che un giorno sarà la Fondazione Luigi Pericle. Quest'ultima offrirà infatti un percorso espositivo permanente destinato a chi vorrà conoscere l'artista e i suoi lavori e riserverà un'attenzione particolare all'elaborazione di alternative di visita specifiche per massimizzare l'accessibilità del percorso educativo offerto. I più piccoli, per esempio, avranno la possibilità di scoprire le opere di Luigi Pericle attraverso un linguaggio adeguato alla loro età, mentre le persone non vedenti potranno scoprire i meravigliosi lavori dell'artista attraverso gli altri sensi. Queste sono attenzioni di grande importanza che gli operatori dei beni culturali hanno iniziato a porre all'interno delle istituzioni culturali per assicurare un'esperienza veramente inclusiva.

Il futuro percorso espositivo potrebbe prevedere anche l'inserimento di tavoli e totem digitali che offriranno approfondimenti e contenuti inediti che il visitatore potrà scegliere personalmente a seconda dei propri interessi, e un questionario di gradimento dell'esperienza da sottoporre agli utenti tramite l'indirizzo e-mail alcuni giorni dopo la visita²³⁸.



Fig. 120: Un percorso espositivo pensato per le persone con disabilità visive e offerto dal Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Si nota la resa in bassorilievo tattile del dipinto con le Danzatrici della Tomba di Ruvo risalente al V-IV secolo a.C.
Fonte: MANN Museo Archeologico Nazionale Napoli.

²³⁸ Dell'uso delle ICTs all'interno degli spazi culturali si parlerà ampiamente nel capitolo 6 dell'elaborato.

L'Archivio Luigi Pericle è impegnato oggi nella realizzazione di una mostra che porterà le opere dell'artista in viaggio verso Mulhouse, città francese a pochi chilometri dal confine svizzero. A Mulhouse è presente il Musée National de l'Automobile che conserva una vasta collezione di automobili, tra cui la Ferrari appartenuta a Luigi Pericle. La mostra prevista per il 2024 vedrà una collaborazione tra il Musée National de l'Automobile e il Musée des Beaux-Arts per condividere con il pubblico la profonda passione che Luigi Pericle nutrì per il mondo automobilistico per tutta la sua vita.

La vita di Luigi Pericle fu talmente tanto costellata da interessi, studi e passioni differenti che sarà importante incoraggiare la ricerca costante da parte dei professionisti del mondo dell'arte, delle scienze, della cultura per comprendere ogni aspetto della vita dell'artista e realizzare mostre che lo valorizzino e condividano col pubblico. Sono tanti infatti gli obiettivi futuri che l'Archivio si è posto per quanto riguarda la valorizzazione della carriera di Luigi Pericle come pittore, tra questi: l'organizzazione di una mostra a Basilea per permettere alle opere di tornare nella città natale dell'artista, simbolo della sfera artistica e culturale svizzera contemporanea, e l'elaborazione di un catalogo ragionato che consentirà di racchiudere in un'unica approfondita pubblicazione tutto l'operato artistico di Pericle.

Tuttavia, come già dichiarato in precedenza, riassumere Luigi Pericle nella sola parola "pittore" danneggerebbe inequivocabilmente tutto il suo operato artistico che si avvicinò anche al mondo dell'illustrazione. Nelle diverse mostre organizzate, i coniugi Biasca-Caroni hanno presentato al pubblico anche la carriera da fumettista di Luigi Pericle, focalizzandosi soprattutto sui lavori dedicati a Max, il suo personaggio più famoso. Per sfruttare al meglio l'attenzione pubblica offerta dalla struttura alberghiera di cui Andrea Biasca-Caroni è direttore, i coniugi hanno pensato perfino di coinvolgere Max nell'accoglienza del pubblico più giovane. La carta del menù destinato ai bambini è infatti arricchita da diversi disegni della simpatica marmotta alle prese con il mondo della cucina.

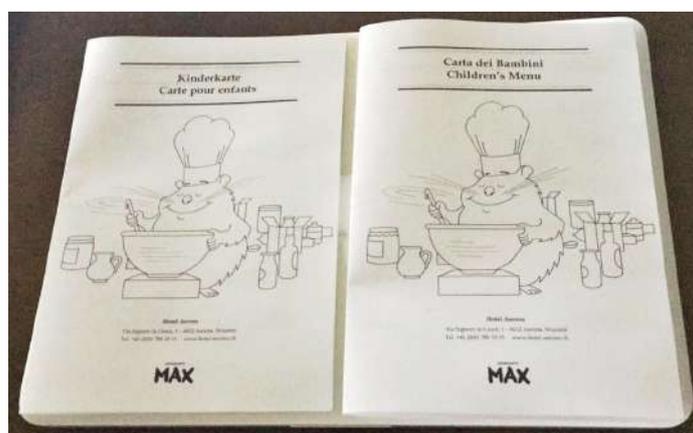


Fig. 121: Il menù destinato ai giovani ospiti dell'Hotel Ascona con le illustrazioni di Max realizzate da Luigi Pericle. Fonte: Hotel Ascona.

Il mondo fumettistico di Luigi Pericle offre indubbiamente numerosi spunti per proseguire con la valorizzazione della carriera dell'artista. I coniugi Biasca-Caroni hanno più volte espresso il desiderio di trovare un giovane illustratore o una giovane illustratrice che sia disponibile a continuare il progetto grafico di Luigi Pericle e raccontare nuove avventure che vedono protagoniste sia Max che i diversi personaggi inventati dall'artista, come Pablo, Blitz e Dolly. Se questo progetto dovesse in futuro essere concretizzato, esso darà vita a nuovi libri che potranno essere pubblicati e accompagnati da album da colorare per i più piccoli e forse, un giorno, da una serie animata che avrà per protagonisti proprio i disegni di Luigi Pericle e che verrà distribuita nelle principali piattaforme streaming quali Netflix, Amazon Prime e Disney Plus.

Infine, occorre sottolineare l'importanza che i coniugi Biasca-Caroni da sempre riservano allo straordinario romanzo scritto da Luigi Pericle e mai pubblicato per intero. Ancora una volta è profondo il desiderio di trovare un editore che sia disposto a pubblicare il lavoro dell'artista per valorizzarne non solo la carriera nel mondo dell'arte, ma anche il profondo talento che aveva per la scrittura.

Il viaggio all'interno della vita e delle opere di Luigi Pericle è appena iniziato, eppure, attraverso l'Archivio, i coniugi Biasca-Caroni hanno già contribuito notevolmente alla valorizzazione del lavoro dell'artista che, piombato come un fulmine a ciel sereno, ora è diventato parte integrante della loro vita.

6. Il ruolo delle ICTs negli spazi culturali contemporanei

Nel corso degli ultimi decenni, il progresso tecnologico ha offerto dispositivi e soluzioni efficaci per arricchire l'esperienza di visita ai luoghi della cultura e semplificare la comunicazione del messaggio educativo che un museo o una fondazione desiderano condividere con il pubblico. Audioguide, touch screens, totem, stanze immersive, ma anche software, sistemi internet, social network, sono entrati prepotentemente nelle sale degli spazi culturali del mondo accanto ai capolavori della storia dell'arte, e, durante la pandemia da Covid-19, la realtà virtuale è stata impiegata per creare dei veri e propri musei all'interno di un cyberspazio visitabile dalle proprie abitazioni attraverso l'utilizzo di una semplice connessione internet. Oggi le ICTs²³⁹ sono al centro di un dibattito rilevante fra un pubblico diversificato di esperti e amatori che si confrontano su numerosi temi: la possibilità di sostituire l'esperienza museale con la realtà virtuale, le modalità più efficaci di impiego delle ICTs, il valore della messaggio trasmesso attraverso i social network e la possibilità di permettere una maggiore accessibilità e una maggiore fruibilità degli spazi culturali e del patrimonio attraverso i dispositivi tecnologici.

6.1 L'impiego delle ICTs all'Archivio Luigi Pericle

La storia dell'Archivio Luigi Pericle è la storia di una scoperta straordinaria avvenuta casualmente in un piccolo paese del Canton Ticino. Per diffondere la notizia del ritrovamento delle opere dell'artista ad un pubblico più ampio fu importante impiegare i mezzi di comunicazione più vari, soprattutto quelli messi a disposizione dalla tecnologia.

La diffusione della notizia avvenne in primo luogo attraverso i canali televisivi e i canali social delle testate giornalistiche. L'Archivio si impegnò poi nella creazione immediata di un sito web esaustivo e nell'apertura dei profili Facebook e Instagram dedicati a Luigi Pericle. Qui, ogni settimana, vengono pubblicati gli aggiornamenti relativi alle attività dell'Archivio, e viene raccontata la storia di Luigi Pericle e delle sue opere attraverso il linguaggio immediato per immagini che caratterizza i social network. Anche l'Archivio quindi, come i diversi spazi espositivi

²³⁹ ICT (Information Communication Technologies): Tecnologie riguardanti i sistemi integrati di telecomunicazione (linee di comunicazione cablate e senza fili), i computer, le tecnologie audio-video e relativi software, che permettono agli utenti di creare, immagazzinare e scambiare informazioni, Enciclopedia Treccani Online, [https://www.treccani.it/enciclopedia/ict_\(Dizionario-di-Economia-e-Finanza\)/#:~:text=ICT](https://www.treccani.it/enciclopedia/ict_(Dizionario-di-Economia-e-Finanza)/#:~:text=ICT) (ultimo accesso Settembre 2023).

nel mondo, si è dotato di sistemi comunicativi efficaci che consentono di raggiungere un pubblico ampio e diversificato.



Fig. 122: La home del sito web dell'Archivio Luigi Pericle risalente a Settembre 2023. Fonte: luigipericle.org.

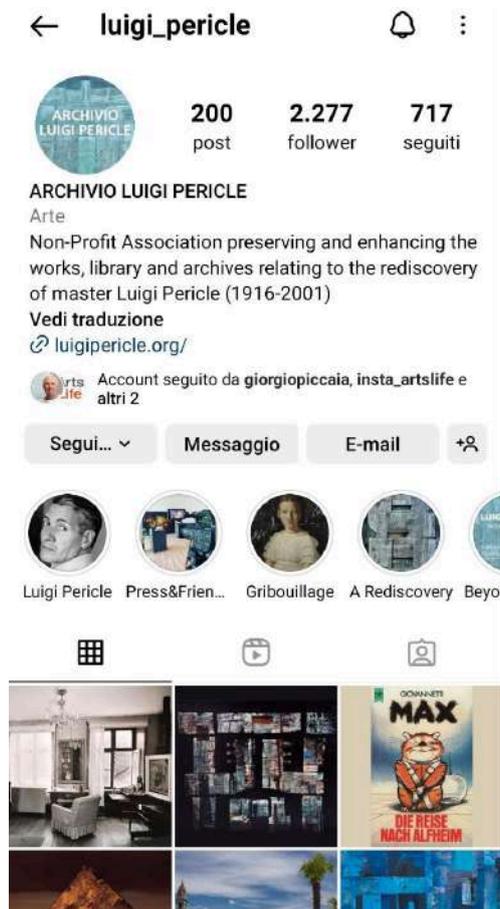


Fig. 123: La home dell'account Instagram dell'Archivio Luigi Pericle risalente a Settembre 2023. Fonte: Instagram.

Le ICTs sono parte anche dell'esperienza espositiva che l'Archivio Luigi Pericle offre ai propri visitatori. Alcuni schermi piatti sono stati inseriti infatti all'interno della hall dell'Hotel Ascona a completa disposizione del pubblico. Esso viene invitato a visionare alcuni video in alta definizione che l'Archivio ha realizzato nel corso degli anni per raccontare la straordinarietà della scoperta e la bellezza delle opere dell'artista originario di Basilea. Il percorso espositivo potrà essere arricchito in futuro sfruttando ulteriori sistemi tecnologici che aiuteranno il pubblico a scoprire la collezione in deposito e la vastità degli studi compiuti dall'artista attraverso approfondimenti offerti da professionisti e resi disponibili, ad esempio, attraverso alcuni totem o tavoli digitali. Questi potranno offrire infatti la possibilità di porre alcune domande frequenti, le cosiddette FAQ, attraverso un touch screen, e a rispondervi potranno essere alcuni studiosi esperti di uno specifico settore che, attraverso brevi video, presenteranno l'argomento scelto dal visitatore.



Fig. 124: Il Museo Bodoni di Parma e i nuovi tavoli digitali inseriti nel percorso espositivo per offrire contenuti inediti ai visitatori più curiosi. Fonte: Ufficio Stampa La Pilotta, Comin & Partners.

Le ICTs sono un sostegno di grande rilevanza soprattutto per le competenze conservative che spettano all'Archivio Luigi Pericle. L'intero patrimonio artistico e documentario di Luigi Pericle è stato digitalizzato attraverso scansioni di alta qualità che consentono al pubblico e agli studiosi in visita di visionarlo in maniera immediata, veloce, efficace e soprattutto sicura. Le scansioni permettono infatti di leggere i documenti dell'artista e di visionare le illustrazioni e le opere d'arte nella loro interezza senza il bisogno di muoverle ed esporle ad eventuali rischi. L'Archivio ha quindi dato vita ad una vera e propria Digital Library interna, il cui indice riassuntivo può essere comodamente consultato anche attraverso il sito web.

6.2 Le ICTs a servizio del Depot Boijmans Van Beuningen

Nell'elaborazione del proprio progetto, gli MVRDV risparmiarono diversi milioni di Euro sulla realizzazione dell'edificio del Depot Boijmans Van Beuningen per destinarli all'utilizzo di strumenti all'avanguardia che assicurassero le migliori condizioni di conservazione per la collezione del museo. Senza dubbio, l'aspetto conservativo è la priorità all'interno del deposito di Rotterdam, ma, come già approfondito, si è tenuto conto anche della valorizzazione della collezione conservata al suo interno.

Le ICTs presenti all'interno del Depot consistono perlopiù in totem digitali con o senza touch screens che permettono di condividere con il pubblico alcuni messaggi importanti relativi all'edificio e alla collezione del museo.

Da un punto di vista prettamente comunicativo, non esiste un sito web o un profilo social che sia solo del Depot Boijmans Van Beuningen. Per dimostrare lo stretto legame che c'è fra il deposito e il museo infatti, si è deciso di continuare l'attività di comunicazione social del Depot attraverso i canali già esistenti del Museo Boijmans Van Beuningen. Così facendo è stata messa in luce la continuità di progetto che c'è fra le due istituzioni ed è stata mantenuta viva la memoria del Museo.

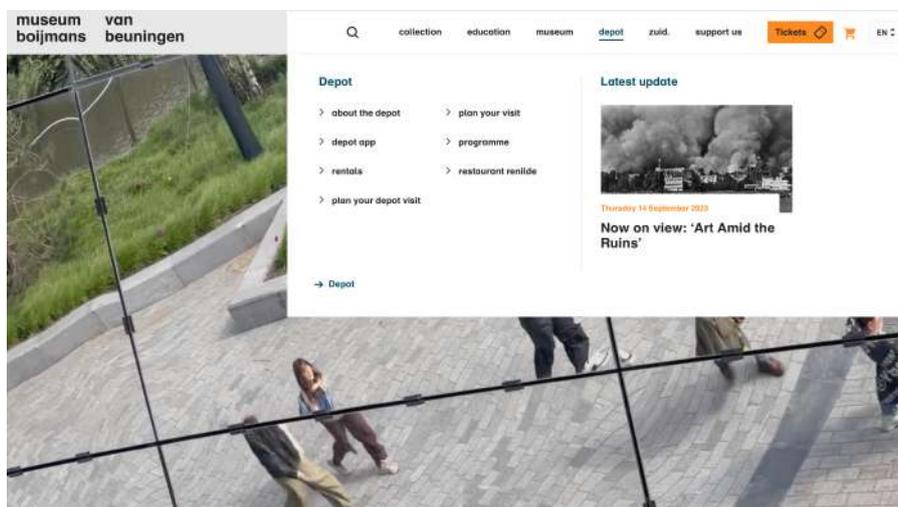


Fig. 125: La home del sito web del Museum Boijmans Van Beuningen con la sezione dedicata al Depot. Fonte: boijmans.nl.

Una volta entrati all'interno dell'atrio che accoglie i visitatori del Depot Boijmans Van Beuningen vi sono alcuni schermi che, con diversi numeri, forniscono una panoramica generale sulla collezione del museo. Essi fungono inoltre da intrattenimento per i visitatori che, non avendo acquistato il biglietto online, si trovano in coda ai banchi d'accoglienza.

I diversi piani dell'edificio comprendono una serie di totem digitali che permettono al pubblico di conoscere le buone pratiche della conservazione e la storia della collezione del museo. Alcuni messaggi si susseguono autonomamente, altri invece possono essere scelti dai visitatori stessi che desiderano approfondire determinate tematiche rispetto ad altre. Ulteriori schermi si trovano poi di fronte ai laboratori di restauro, tra le opere esposte e appena restaurate, per mostrare al pubblico le fasi di lavoro intraprese dai professionisti per prendersi cura delle opere in esposizione.

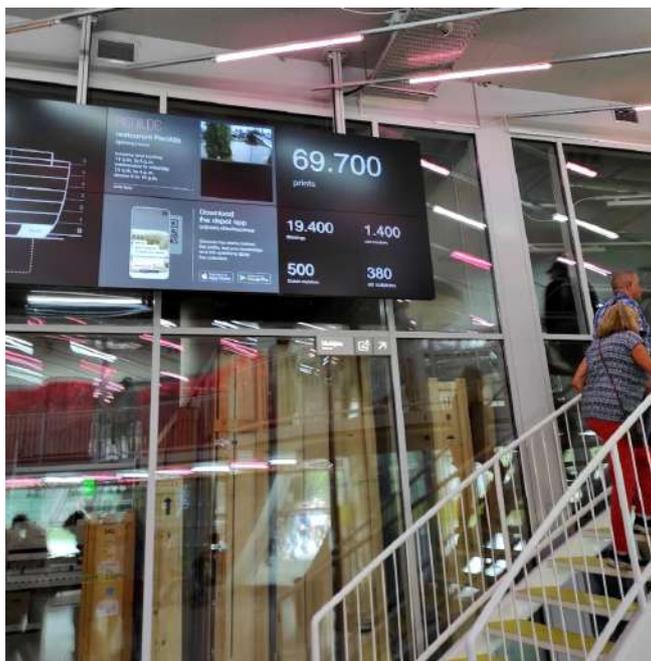


Fig. 126: MVRDV, *Depot Boijmans Van Beuningen*, 2021, Rotterdam. Gli schermi posti nell'atrio d'ingresso che mostrano le informazioni sulla collezione. Fotografia di: Annachiara Pelosato, 2023.

Per sfruttare a pieno le diverse possibilità offerte dalla tecnologia, il Depot Boijmans Van Beuningen ha dato vita ad un'applicazione che si può scaricare attraverso un QR Code posto all'ingresso del Depot e nei diversi piani. L'applicazione consente di accedere a tutti i contenuti offerti dai totem digitali e di approfondire la storia dell'edificio con alcuni contenuti speciali, ad esempio dei video, disponibili solo per smartphone e tablet. L'applicazione offre una mappa dettagliata dei diversi depositi presenti nell'edificio e si può effettuare una ricerca per trovare una determinata opera presente in collezione. Nell'eventualità di una mancata conoscenza dei capolavori, alcuni si possono trovare nell'applicazione inquadrando un QR code di riferimento posto nel loro cartellino identificativo, proprio accanto al numero di catalogazione. Dell'opera vengono fornite informazioni tecniche e specifiche, le stesse che si possono trovare all'interno del sito web del museo, e contenuti inediti come fotografie a raggi X; l'applicazione offre infine la possibilità di salvare i capolavori che un visitatore preferisce, così da poter creare la propria collezione personale e un proprio percorso espositivo preferito.

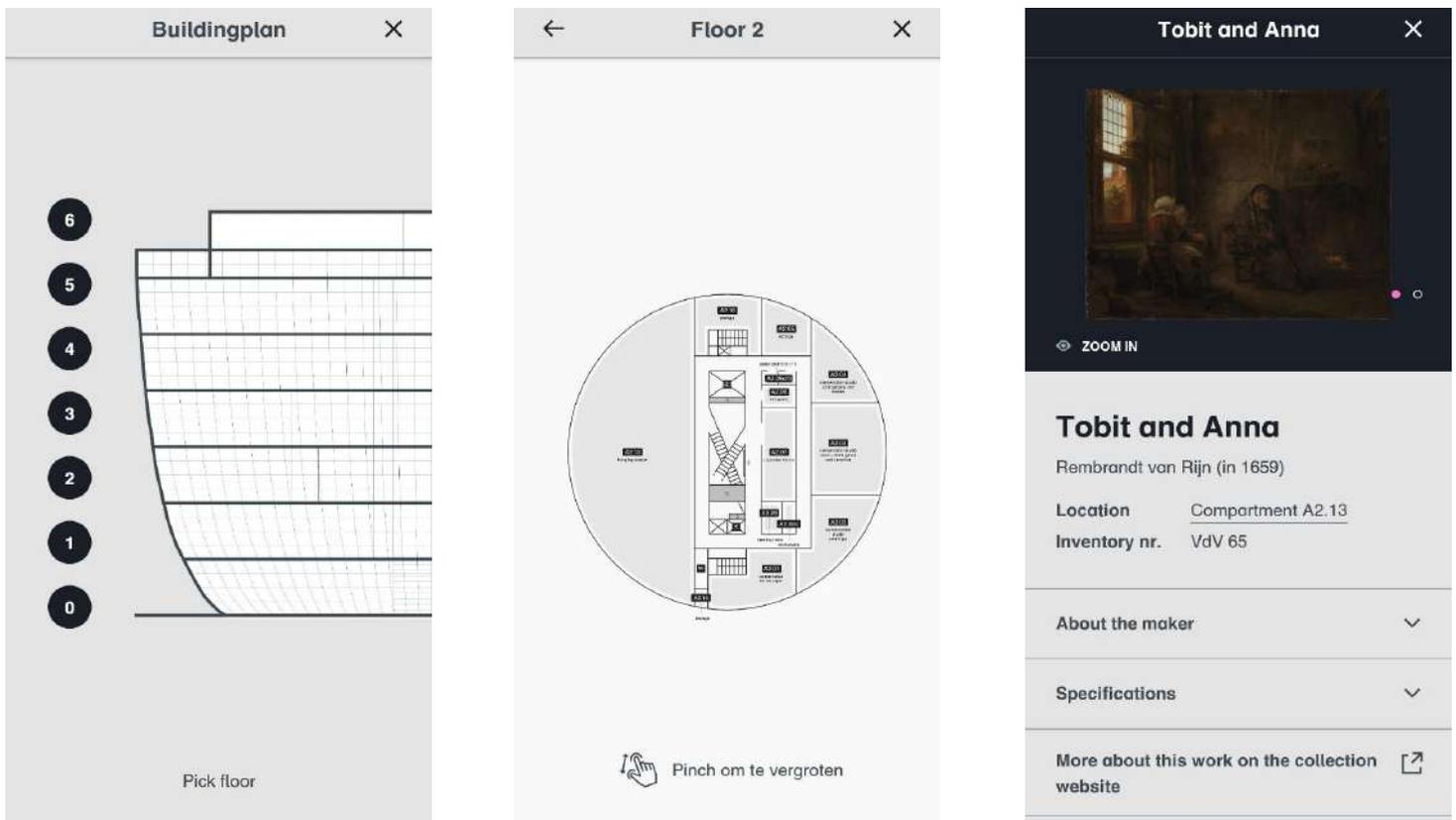


Fig. 127, 128, 129: La Depot App così come appare su uno smartphone. Fonte: Depot App.

Una volta terminata la visita del Depot Boijmans Van Beuningen il visitatore ha infine la possibilità di partecipare ad un questionario inviato tramite l'indirizzo e-mail richiesto in fase di acquisto dei titoli d'ingresso al deposito e somministrato sfruttando un modulo online. Il questionario è facoltativo ed è composto perlopiù da domande relative all'esperienza di visita vissuta all'interno del Depot. Il visitatore potrà inoltre condividere eventuali consigli o critiche con l'intero staff del Depot e del Museo Boijmans Van Beuningen.

Attraverso la Depot App e il questionario di gradimento, le ICTs rendono il pubblico ancora più protagonista dell'esperienza di visita che si può vivere all'interno dell'istituzione olandese. I visitatori sono inoltre liberi di creare un proprio percorso espositivo e di far sentire la propria voce, consapevoli della propria responsabilità nei confronti dello straordinario patrimonio conservato all'interno del deposito.

6.3 Le ICTs come catalizzatori di accessibilità e fruibilità

Con l'avvento di internet e con l'ampia diffusione delle tecnologie digitali in ogni aspetto della quotidianità, anche i diversi musei e luoghi espositivi nel mondo hanno scelto di dotarsi di strumenti tecnologici che, con l'immediatezza e il linguaggio moderno che li contraddistinguono, hanno saputo inserirsi nei diversi percorsi espositivi presentati al pubblico con risultati più o meno apprezzati.

6.3.1 Esempi di tecnologie digitali nella contemporaneità

Gli strumenti digitali resi disponibili al pubblico durante le visite ai musei, alle fondazioni e alle mostre temporanee di oggi sono di natura diversa: alcune risorse si trovano online, altre offline, alcune sono disponibili solo all'interno dell'istituzione, altre ancora sono comodamente scaricabili sul proprio smartphone o pc. Alcune, infine, richiedono un coinvolgimento prettamente passivo del visitatore, altre invece consistono proprio nella partecipazione attiva del pubblico.

La comparsa delle prime tecnologie digitali all'interno del mondo museale risalgono agli inizi degli anni Novanta. Nel 1994 la Fondazione Memmo di Roma organizzò una mostra intitolata *Nefertari. Luce d'Egitto* che permetteva al pubblico, tra le altre cose, di visitare virtualmente la tomba di Nefertari così come apparve ai primi archeologi che la scoprirono inaspettatamente agli inizi del Novecento. Lo strumento che rese possibile questa esperienza immersiva e coinvolgente fu un semplice dispositivo indossabile, simile ad un paio di occhiali. Grazie alle ricostruzioni dell'ambiente attente e puntuali realizzate collaborando con ENEL e INFOBYTE a partire dalle fotografie scattate al momento della scoperta, il dispositivo fu in grado di portare i visitatori in un viaggio alla scoperta della tomba.

L'anno successivo, nel 1995, il Louvre di Parigi mise online il proprio sito web, il primo legato ad un'istituzione artistica²⁴⁰.

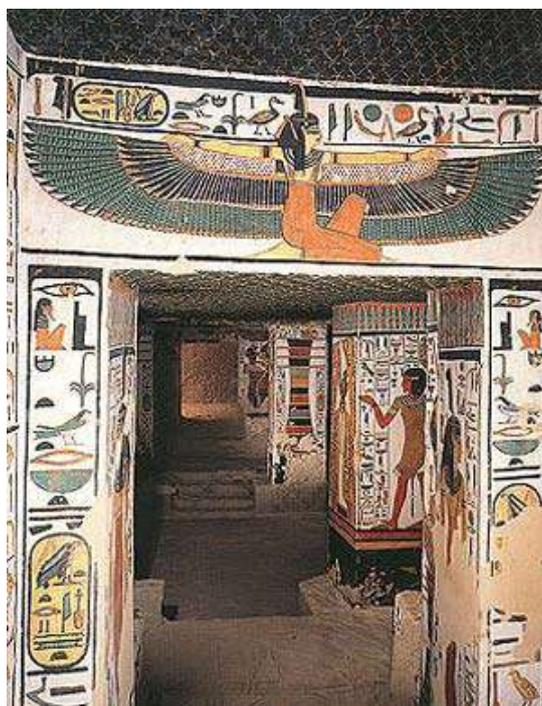


Fig. 130: Fondazione Memmo, *Nefertari. Luce d'Egitto*, 1994. Un'immagine dell'ambiente virtuale creato da Enel e Infobyte e reso disponibile al pubblico. Fonte: fondazionememmo.it.

²⁴⁰ Mandarano, N., *Musei e media digitali*, Carocci Editore, Roma, 2019, pp. 13-14.

Nel corso di questi ventinove anni, la quantità e soprattutto la varietà delle tecnologie disponibili grazie alle continue ricerche in campo scientifico è sempre stata in crescita. Oggi infatti molti musei del mondo, perlomeno i maggiori e i più noti, sono dotati di diversi strumenti che arricchiscono l'ambiente artistico e culturale in cui gravita il grande pubblico.

Gli strumenti offline senza dubbio più noti e diffusi sono le audioguide che accompagnano i visitatori attraverso un percorso prestabilito che approfondisce determinati capolavori. Le audioguide sono molto apprezzate dal pubblico internazionale, anche perché consentono di condividere contenuti audio in una lingua piuttosto che un'altra. Tuttavia, esse hanno un limite importante che oggi è stato superato da nuovi strumenti che hanno fatto il loro ingresso negli spazi espositivi. Le audioguide approfondiscono infatti capolavori di un percorso pensato a priori e non permettono al pubblico di scegliere personalmente cosa approfondire durante la propria visita²⁴¹.

Per risolvere il problema della predeterminazione del percorso del visitatore, sono stati impiegati per la prima volta i totem e tavoli digitali, cioè superfici verticali e orizzontali, spesso dotati di touch screens, che consentono al museo di mostrare al pubblico contenuti di natura differente, come testi, fotografie, video, necessari all'approfondimento di alcune tematiche, o opere d'arte presentate nel percorso espositivo. Il pubblico può sedersi ad un tavolo o porsi di fronte ad un totem ed interagire con le informazioni contenute all'interno, scegliendo ciò che più preferisce e attira la sua attenzione²⁴².

Uno dei limiti più profondi riscontrati nell'uso di totem e tavoli digitali è però la loro costante manutenzione e il dispendio economico richiesto in caso di rottura. Per questo motivo, molti musei hanno preferito affidarsi ad alcuni esperti di programmazione che hanno dato vita a delle applicazioni, comunemente chiamate app, disponibili per smartphone o tablet e scaricabili via QR code o via internet. Le app forniscono al pubblico lo stesso identico servizio concesso dai totem e dai tavoli digitali, con il vantaggio di permettere ai visitatori di utilizzare il proprio dispositivo che oggi tutte le persone che viaggiano possiedono. In questo modo il museo non dovrà mai affrontare le problematiche dovute alla manutenzione dei dispositivi, e dovrà solamente assicurarsi di possedere un'ottima connessione wifi, il cui accesso sarà libero o condiviso con i visitatori del museo al momento dell'ingresso²⁴³.

Una delle principali regole da tenere a mente quando si decide di apportare un cambiamento o di introdurre qualcosa di nuovo all'interno di un'azienda, di un museo, di un qualsiasi posto di lavoro

²⁴¹ Ivi, p. 19.

²⁴² Ivi, p. 31.

²⁴³ Ivi, p. 36-37.

che fornisce un servizio al pubblico, è quella di chiedersi quale sia il proprio obiettivo e a chi sia principalmente rivolto. Ogni dispositivo digitale utilizzato all'interno di un'istituzione museale infatti si rivolge ad un pubblico che per natura è estremamente vario. Vi sono infatti interessi ed età diversi, così come background culturali differenti, e l'operatore museale deve tener conto di ognuno di questi fattori per potersi avvicinare in maniera efficace ed immediata ad ogni persona in visita. Per questo motivo, instaurare un dialogo attraverso la tecnologia può essere una soluzione estremamente interessante per far sì che i visitatori si sentano coinvolti.

A differenza dei totem e dei tavoli digitali, le applicazioni create appositamente dai musei e scaricate in ogni dispositivo personale degli utenti consentono di dialogare con i visitatori attraverso una chat virtuale. Il pubblico potrà porre domande frequenti e già preimpostate o scrivere alcune domande personali da somministrare agli operatori del museo che attraverso il computer potranno rispondere nell'immediato. I visitatori si sentiranno così maggiormente coinvolti e liberi di porre qualsiasi domanda rimanendo nell'anonimato. Questo permetterà loro di apprendere davvero qualcosa all'interno dello spazio museale. Uno degli esempi più riusciti da questo punto di vista è forse la AskApp creata appositamente per il Brooklyn Museum di New York e introdotta nel 2016, un'applicazione interattiva che pone al centro il visitatore rendendolo vero protagonista dello spazio espositivo insieme alle opere²⁴⁴.



Fig. 131: Immagine promozionale della AskApp creata dal Brooklyn Museum di New York per i propri visitatori. Fonte: brooklynmuseum.org.

²⁴⁴Lu, F., *What Brooklyn Museum's ASK App Reveals About Personalized Visitor Experiences*, Jing Culture & Commerce, 2021, <https://jingculturecrypto.com/brooklyn-museum-ask-app-takeaways/> (ultimo accesso Settembre 2023).

Oltre agli strumenti che il museo può fornire quando il pubblico si reca in visita, vi sono anche una serie di dispositivi a distanza attraverso i quali lo spazio espositivo può comunicare con il proprio pubblico. Il sito web è senza dubbio la priorità di ogni istituzione; esso fornisce informazioni tecniche e contenuti extra che consentono non solo di scoprire come si può raggiungere un museo o gli orari di apertura, ma anche la sua storia e le opere conservate all'interno. Il sito web deve sempre essere aggiornato e curato con contenuti di alta qualità, perché, oggi come oggi, rappresenta una prima carta d'identità che il museo mostra al grande pubblico per farsi conoscere.

Un ulteriore strumento di dialogo maggiormente immediato e soprattutto vicino alle generazioni più giovani sono le piattaforme social. Facebook, YouTube, Instagram e TikTok sono i principali social network utilizzati oggi dal pubblico più giovane con cui tendenzialmente il museo fa più fatica a porsi in contatto. Prima di scegliere su quali piattaforme in un'istituzione vorrà impiegare il proprio tempo e le proprie competenze, sarà importante però analizzare i dati di utilizzo raccolti dalla piattaforma online We Are Social. Questa ogni anno raccoglie infatti informazioni sui comportamenti online della popolazione mondiale e soprattutto italiana. I dati possono essere utilizzati in seguito per comprendere quali sono i social più utilizzati dalle diverse fasce della popolazione e su quali quindi al museo converrà investire tempo e denaro, perché la cura quotidiana e attenta dei social richiede alcune competenze che solo i professionisti del settore possiedono²⁴⁵.

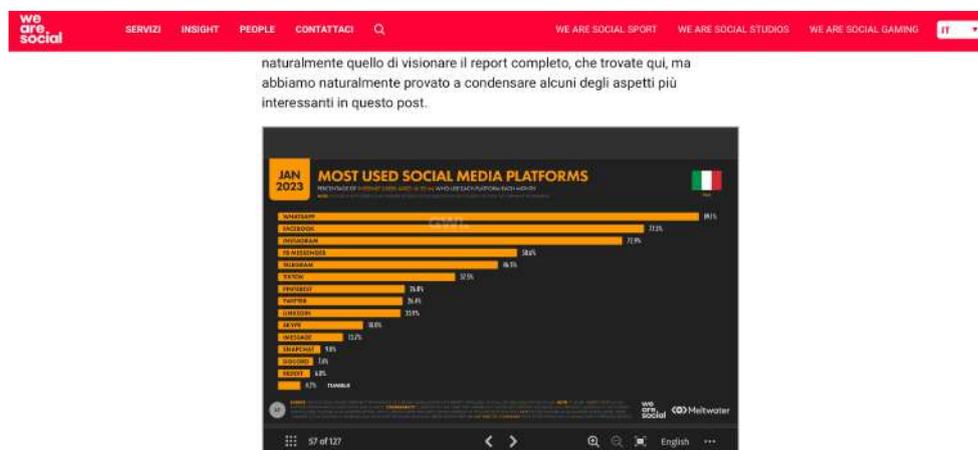


Fig. 132: La piattaforma We Are Social mostra i social media maggiormente utilizzati dagli italiani nel report dati relativo al 2023. Oltre a WhatsApp, la piattaforma social più utilizzata risulta essere Facebook, con un 77,5% di utenti. Fonte: wearesocial.com.

I social network consentono alle istituzioni culturali di avvicinarsi al pubblico più giovane con un linguaggio informale e soprattutto immediato, ma anche per il museo possono divenire degli strumenti di analisi estremamente interessanti. I profili e le pagine business che qualsiasi istituzione può creare consentono infatti di analizzare le abitudini di utilizzo degli utenti che li frequentano

²⁴⁵ We Are Social, <https://wearesocial.com/it/> (ultimo accesso Settembre 2023).

attraverso dati quantitativi raccolti quotidianamente. Ciò permette di comprendere, per esempio, quanti account hanno interagito con il proprio profilo, se il numero di follower è aumentato, i post maggiormente in tendenza fra il pubblico, il numero di “mi piace” ricevuti. I dati ricevuti attraverso le piattaforme social sono perlopiù quantitativi, cioè forniscono informazioni numeriche, perciò non consentono di sapere se il pubblico che ha visitato una specifica pagina social l’abbia trovata interessante o meno. Vi sono però delle pagine web che raccolgono dati di tipo qualitativo, cioè commenti e recensioni su una determinata istituzione scritti direttamente dal pubblico. Le recensioni fornite da Google o i commenti che si possono trovare dalla già citata TripAdvisor raccolgono infatti opinioni personali che, se interpretate correttamente, possono aiutare un’istituzione a sapere ciò che il pubblico pensa realmente di lei²⁴⁶.

Un’ulteriore strumento fornito dal progresso tecnologico che può aiutare uno spazio espositivo ad avvicinarsi ai propri visitatori, soprattutto i più piccoli, coinvolgendoli in prima persona, sono i videogiochi. Questi si possono trovare sia all’interno di uno spazio museale che nel sito web dell’istituzione e possono offrire esperienze di edutainment immediate e dinamiche. Uno degli esempi più riusciti è il videogioco *Father and Son* creato nel 2017 appositamente per il MANN di Napoli. Il giocatore può guidare il proprio avatar all’interno delle sale del museo e per le strade di Napoli e vivere avventure in diverse epoche storiche per sbloccare i livelli che lo porteranno a vincere l’intera sessione di gioco. Il progetto elaborato grazie a Electronic Arts Mobile, la nota azienda produttrice dei famosi videogiochi Fifa e The Sims, e Vivendi Games Mobile, ha ottenuto un successo senza precedenti, tanto da raggiungere nel 2018 i tre milioni di download ed essere scelto da Apple per la propria vetrina dello store ufficiale delle App disponibili per iOS²⁴⁷.

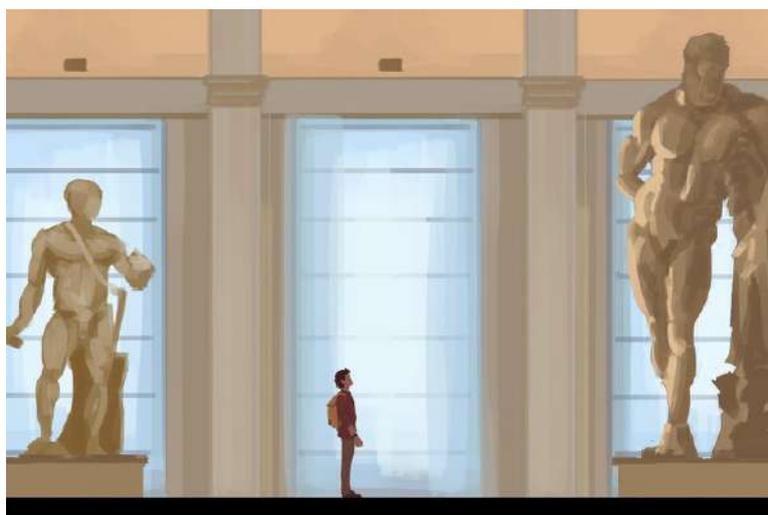


Fig. 133: Una schermata tratta dal videogioco *Father and Son* creato appositamente per il MANN di Napoli. Fonte: Fabio Viola.

²⁴⁶ Mandarano, 2019, pp. 109-112.

²⁴⁷ Ivi, p. 59.

Ciò che più entusiasma dei videogiochi e delle app resi disponibili dagli spazi espositivi, e dei social network di cui le diverse istituzioni artistiche e culturali si servono, è senza dubbio il livello di coinvolgimento richiesto. I visitatori vengono infatti resi attivamente partecipi del percorso espositivo, ne sono i protagonisti insieme alle opere d'arte, e per questo si sentono importanti e responsabili. Un ulteriore modalità di coinvolgimento attivo offerto dal mondo delle ICTs e molto apprezzato negli ultimi anni è l'esperienza AR (*augmented reality*) o VR (*virtual reality*). La realtà aumentata è intesa come la possibilità di inserire degli elementi virtuali, ad esempio testi, video, foto, all'interno di uno spazio reale e visibile, grazie all'uso di uno strumento visivo digitale trasparente o di tablet che non creano una nuova realtà, ma la arricchiscono. Essa è usata prevalentemente negli spazi espositivi archeologici per ricostruire le parti mancanti di oggetti o edifici. La realtà virtuale è invece la creazione di un cyberspazio che sostituisce lo spazio reale, e al quale il visitatore può accedere attraverso strumenti ottici indossabili, come ad esempio dei visori appositamente creati²⁴⁸.

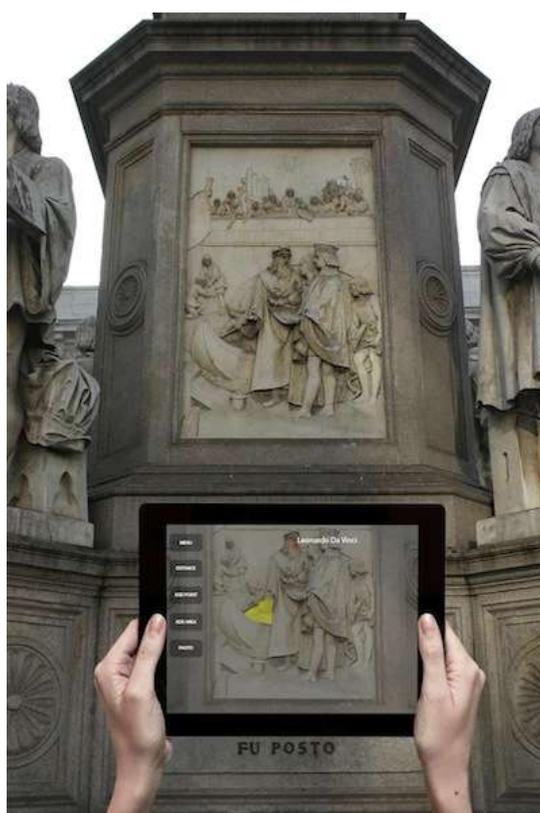


Fig. 134: Un esperimento in AR condotto da ETT Solutions nel 2015 in Piazza della Scala a Milano sulla statua di Leonardo da Vinci. Si nota come inquadrando i bassorilievi con la fotocamera del tablet, appaiono testi e immagini di approfondimento. Fonte: ETT Solutions.

Entrambe le soluzioni risultano alquanto coinvolgenti per il pubblico, ma l'esperienza di realtà virtuale è quella che colpisce maggiormente chi visita uno spazio espositivo. I visori che vengono

²⁴⁸ Carraro Lab, <https://www.carraro-lab.com/realta-virtuale-e-aumentata-per-archeologia/> (ultimo accesso Settembre 2023).

solitamente utilizzati per assicurare l'esperienza virtuale sono dispositivi semplici da indossare, ma estremamente complessi e costosi. Essi sostituiscono completamente la visione della realtà circostante e pertanto, se non utilizzati all'interno di uno spazio apposito privo di qualsiasi ostacolo, potrebbero risultare pericolosi. Per questo motivo, l'esperienza VR che ad oggi si trova maggiormente all'interno degli spazi museali è quella offerta dalle cosiddette stanze immersive o immersion rooms. Si tratta di spazi privi di finestre, con porte coperte da pesanti tende, dove vengono proiettate delle immagini in alta risoluzione, perlopiù tratte dai dipinti presenti negli spazi espositivi. Le immagini vengono proiettate a terra, sul soffitto e in tutte le pareti della stanza, oppure possono riflettersi da una parete all'altra attraverso un sistema di specchi. Le proiezioni creano un gioco di luci e colori che danno vita all'esperienza VR in cui il visitatore è immerso. Dal 2017, ad esempio, una mostra immersiva basata su proiezioni e visori VR e dedicata a Van Gogh è allestita all'interno del Lampo Scalo Farini a Milano²⁴⁹.



Fig. 135: Una delle stanze immersive della Van Gogh Experience di Milano. Fonte: Prologue Pictures.

La realtà virtuale non offre solo delle esperienze immersive in situ, quindi all'interno del percorso espositivo, ma consente anche di ricreare un luogo espositivo all'interno di un cyberspazio che il visitatore può comodamente visitare da remoto. La pandemia da Covid-19 ha dato uno slancio molto significativo alla creazione di tour virtuali messi a disposizione all'interno dei siti web delle diverse istituzioni artistiche e culturali, dimostrando che le tecnologie digitali possono essere uno strumento di accessibilità e fruibilità delle collezioni anche quando non è possibile accedervi. Molti

²⁴⁹ Lempi, V., *Van Gogh Experience Milano: tutto quello che c'è da sapere sulla mostra-esperienza più immersiva del 2023*, <https://www.internimagazine.it/agenda/mostre/van-gogh-experience-milano-2023-calendario-biglietti-e-informazioni-utili/> (ultimo accesso Settembre 2023).

musei in Italia hanno infatti ricreato le proprie sale e i propri percorsi espositivi online, cosicché gli utenti potessero comunque scoprire le meravigliose opere conservate all'interno, nonostante le restrizioni dovute alla pandemia²⁵⁰.



Fig. 136: Le Stanze del Vetro, *FontanaArte. Vivere nel vetro*, Isola di San Giorgio Maggiore, Venezia. Una parte del tour virtuale sviluppato durante la pandemia da Le Stanze del Vetro, un progetto nato dalla collaborazione tra la Fondazione Giorgio Cini e la Pentagram Stiftung. Fonte: lestanzedelvetro.org.

Le ICTs messe a disposizione dalla tecnologia digitale sono qui molteplici e varie. Esse possono essere impiegate in modalità differenti, possono essere combinate oppure utilizzate singolarmente, e offrono diverse tipologie di interazione con il pubblico che si avvicina ad una realtà espositiva. Ciò che è più importante ricordare, è che esse arricchiscono i percorsi espositivi e veicolano il messaggio educativo destinato al pubblico in maniera più facile e immediata. L'obiettivo principale rimane quindi la comunicazione con gli utenti interessati, siano essi all'interno dello spazio museale o lontani.

Fino ad ora le ICTs sono state impiegate solamente all'interno di percorso espositivi offerti da musei e fondazioni, ma potrebbero diventare un ottimo strumento anche per i depositi e gli archivi che apriranno le loro porte al grande pubblico. La tecnologia digitale potrebbe infatti consentire una maggiore accessibilità, anche laddove le norme conservative non la permettono, attraverso esperienze di AR e VR o app e videogiochi appositamente creati. Il pubblico formato da utenti di età e culture differenti potrà quindi fruire delle collezioni conservate all'interno dei depositi e degli archivi in una modalità assolutamente innovativa e moderna, e si sentirà parte del percorso di visita

²⁵⁰ Maurizio, C., *Museo al tempo del Covid, le soluzioni italiane: tour virtuali, immersivi, interattivi*, <https://www.agendadigitale.eu/cultura-digitale/tour-virtuali/> (ultimo accesso Settembre 2023).

ideato dalle diverse istituzioni. Di conseguenza, non si parlerà più di semplici visitatori, ma di veri e propri partecipanti di un percorso espositivo artistico e culturale che arricchirà il bagaglio formativo di ogni persona che entrerà in contatto con le istituzioni museali e gli spazi artistici che si doteranno anche degli strumenti offerti dalla tecnologia digitale.

6.3.2 Il rapporto fra opera d'arte e tecnologia: una riflessione

Come ampiamente descritto e dimostrato, i musei e i diversi spazi espositivi nel mondo hanno iniziato a poco a poco a dotarsi di dispositivi digitali on site e off site per arricchire i propri percorsi di visita e coinvolgere maggiormente il grande pubblico. La rivoluzione tecnologica innescata soprattutto con l'avvento di internet ha senza dubbio cambiato il nostro rapporto con i dispositivi elettronici che ci consentono di usufruirne: se un tempo le persone utilizzavano le cabine telefoniche introdotte alla fine dell'Ottocento e rimaste in voga fino ai primi anni 2000, adesso usufruiscono dei telefoni cellulari che possono stare comodamente nelle tasche di ognuno e consentono un immediato accesso a internet. Queste nuove abitudini hanno fatto sì che uomini e donne di qualsiasi età, ragazzi e ragazze, bambini e bambine si avvicinasero sempre di più alla tecnologia, prima analogica e poi digitale, che ora è parte integrante delle loro vite e soprattutto della loro quotidianità.

Viene quindi spontaneo pensare che il museo di oggi non potrebbe mai sopravvivere o attrarre i visitatori senza permettere alle ICTs di entrare all'interno delle proprie sale, perché, se così fosse, il pubblico si sentirebbe probabilmente a disagio in un ambiente che non lo rappresenta a pieno e che lo annoia, perché costantemente abituato a continui stimoli sensoriali tipici della tecnologia contemporanea. Le ICTs hanno quindi iniziato a diffondersi anche all'interno degli spazi espositivi, e proprio per questo da anni si riflette sul rapporto che intercorre tra tecnologia e opere d'arte e dal valore che i dispositivi digitali dovrebbero assumere nei confronti del patrimonio artistico e dello spazio museale.

Dalla nascita della fotografia allo sviluppo della videoarte, fino ad arrivare agli NFT²⁵¹ di cui oggi tanto si parla, la tecnologia si è posta in uno stretto rapporto con l'opera d'arte, tanto da affascinare diversi artisti nel tempo, come ad esempio Man Ray, Andy Warhol, Diane Arbus, Werner Bischof, Bruce Nauman. Questi hanno infatti iniziato a sperimentare e a sviluppare la propria tecnica

²⁵¹ Non Fungible Token (NFT): certificato digitale non duplicabile che attesta l'originalità e la proprietà univoca di un bene fisico o digitale, registrata su file crittografati inalterabili (tecnologia blockchain) contenenti metadati identificativi e descrittivi. Enciclopedia Treccani Online, <https://www.treccani.it/enciclopedia/non-fungible-token#:~:text=> (ultimo accesso Settembre 2023).

artistica proprio grazie all'uso della tecnologia. Tante sono state le discussioni aperte negli anni a causa di questo stretto legame: si è cercato per esempio di comprendere a pieno la natura della fotografia chiedendosi chi fosse davvero l'artista, se il fotografo o la macchina fotografica stessa. Oggi si discute molto sulla possibilità di realizzare opere d'arte dove l'apporto umano è inesistente e dove a realizzare il tutto non è altro che l'Intelligenza Artificiale. È il caso della fotografia presentata al Sony World Photography 2023 da Boris Eldagsen, opera vincitrice di un premio che ha destato non pochi dibattiti relativi all'apporto dell'autore nei confronti dell'opera²⁵².



Fig. 135: Boris Eldagsen, *PSEUDOMNESIA/The Electrician*, 2023, fotografia in bianco e nero realizzata con Stable Diffusion. Fonte: [ilsole24ore.com](https://www.ilsole24ore.com).

Sulla scia di questi continui dibattiti su come la tecnologia sia diventata parte integrante dell'opera d'arte stessa, sono nate anche una serie di discussioni che cercano di comprendere fino a che punto le ICTs dovrebbero far parte degli spazi espositivi e offrire delle alternative virtuali alla visita in prima persona.

Soprattutto con le nuove generazioni, specialmente i cosiddetti nati digitali, la tecnologia ha la capacità di attrarre lo sguardo, perché i suoi colori e la sua dinamicità sono in grado di avere un impatto estremamente significativo che risulta essere soprattutto immediato. Al contrario di un'opera d'arte che necessita di tempo per essere compresa e apprezzata nella sua interezza, la tecnologia offre sensazioni e stimoli veloci che possono essere percepiti fin da subito. Per questo motivo, se troppo invadente, interattiva e vicina alle opere d'arte, potrebbe oscurarle e catturare

²⁵² Tremolada, L., *Fotografia, perché non va premiato l'artista che si avvale dell'aiuto dell'AI?*, https://www.ilsole24ore.com/art/fotografia-perche-non-va-premiato-l-artista-che-si-avvale-dell-aiuto-dell-ai-AEhjhJD?refresh_ce (ultimo accesso Settembre 2023).

l'attenzione del pubblico che perderebbe di vista il centro dell'esperienza di visita che è proprio il patrimonio artistico²⁵³.

Ciò che più preoccupa l'opinione pubblica è però la presenza di tour virtuali che offrono un'esperienza simile alla visita del museo in prima persona, ma ulteriormente arricchita da tutto ciò che la tecnologia può offrire. Durante la pandemia Covid-19, i tour disponibili nei siti-web dei principali musei italiani hanno riscosso un discreto successo, ma, nonostante i continui dibattiti, l'esperienza virtuale difficilmente sarà in grado di sostituire la visita reale di uno spazio espositivo e soprattutto la visione delle opere d'arte dal vivo.

Secondo gli studi in ambito architettonico e di design tutte le componenti fisiche di un museo contribuiscono al successo della visita da parte del pubblico. Le luci soffuse e adeguatamente calibrate sulle singole opere, i colori uniformi delle pareti, la segnaletica, il silenzio, il flusso di visitatori contribuiscono ad arricchire il percorso che il visitatore compie nelle sale museali e a dar vita ad un'esperienza unica, profonda e significativa, dove le persone si possono ritrovare per far sì che il museo diventi anche luogo di comunità e di socialità. Per questo motivo, un percorso espositivo pensato per una mostra o un museo deve essere adeguatamente curato sulla base di una narrativa studiata nei minimi dettagli che consenta alle persone di entrare in comunicazione con le opere d'arte attraverso i propri sensi²⁵⁴. La situazione non è dissimile da ciò che si prova al cinema: la visione di un film su una piattaforma streaming e su un televisore di alta qualità non eguaglierà mai il silenzio, il buio, la qualità visiva e sonora di una sala e di una proiezione cinematografica.

Seppur la tecnologia di oggi sia estremamente raffinata e abbia una qualità elevata, è quindi impensabile che possa sostituire completamente l'esperienza del reale. Se si impiegassero qui le parole scritte da Walter Benjamin (1892-1940), filosofo e critico tedesco, all'interno dello straordinario saggio del 1936 *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, si potrebbe affermare che l'opera d'arte presenta un'aura che la rende unica. L'aura è da intendersi come la percezione di una lontananza, un rimando a qualcosa che c'è stato prima, ed è una caratteristica che la tecnologia, o nello specifico del saggio di Benjamin la riproducibilità tecnica, non può ricreare. Le opere d'arte che si vedono dunque nei siti web, seppur riprodotte nel pieno rispetto delle proprie caratteristiche originali, non saranno mai paragonabili agli originali che si possono ammirare attraverso i propri occhi.

²⁵³ Mandarano, 2019, pp, 113-114.

²⁵⁴ Tizi, L., *Visitare un museo ai tempi del Coronavirus. Quando il virtuale è più virtuoso del reale*, [http://www.aipaa.eu/blog/visitare-un-museo-ai-tempi-del-coronavirus-quando-il-virtuale-è-più-virtuoso-del-reale#:~:text=\(ultimo accesso Settembre 2023\)](http://www.aipaa.eu/blog/visitare-un-museo-ai-tempi-del-coronavirus-quando-il-virtuale-è-più-virtuoso-del-reale#:~:text=(ultimo%20accesso%20Settembre%202023).).

Della stessa opinione sono anche i diversi partecipanti al questionario somministrato a Luglio 2023 e già menzionato al capitolo due. L'ultima domanda aperta rivolta ai soggetti interrogati riguardava per l'appunto la possibilità di sostituire completamente l'esperienza museale diretta con la realtà virtuale. Solo il 4% delle persone ha sostenuto che la tecnologia è in grado di sostituire completamente l'esperienza di visita, regalando le stesse emozioni che si provano dal vivo di fronte ad un'opera d'arte. Il restante 96% ha invece sottolineato come le tecnologie possano essere di grande aiuto per arricchire l'esperienza, ma come anche l'esperienza diretta all'interno degli spazi espositivi dia emozioni profonde che solo i capolavori dal vivo possono creare.

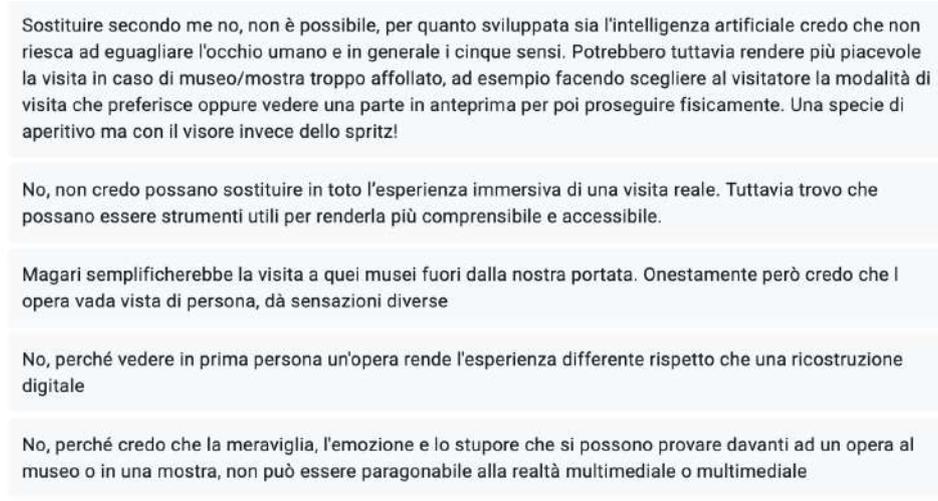


Fig. 136: Alcune risposte relative alla domanda “Credi che le ICT (realtà virtuale, Intelligenza Artificiale, materiale multimediale) possano sostituire l'esperienza di visita di un museo o di una mostra? E perché?” posta ai partecipanti al questionario di Luglio 2023. Fonte: Google Moduli.

Le ICTs sono quindi strumenti essenziali che permettono ad un'istituzione artistica di inserirsi pienamente nel panorama contemporaneo. Tuttavia, prima di introdurre uno strumento digitale all'interno dello spazio espositivo, è fondamentale elaborare una strategia di comunicazione chiara che abbia come protagonista le opere d'arte e il pubblico. Questa si tradurrà in un percorso espositivo nato da un'adeguata narrativa che sarà in grado di veicolare il messaggio da condividere grazie anche all'apporto tecnologico che andrà ampiamente valutato in preventivo. La scelta degli strumenti digitali da impiegare sarà influenzata anche dalla tipologia di pubblico che è solito frequentare l'istituzione, affinché questo non si senta a disagio di fronte a strumenti di tecnologia troppo avanzata o troppo obsoleta.

Quando si elabora un progetto espositivo per un museo o per una fondazione o una presentazione che permetta al pubblico di scoprire il mondo dei depositi e degli archivi, è importante ricordare che la tecnologia all'interno degli spazi destinati all'arte e alla cultura deve arricchire e approfondire, ma non deve mai sostituire o sopraffare. Solo tenendo conto di questi fattori gli

strumenti digitali contribuiranno davvero allo sviluppo del museo e alla diffusione della sua identità nel panorama internazionale, e soprattutto alla maggiore accessibilità e fruibilità delle collezioni che finalmente saranno un patrimonio realmente condiviso di cui tutti i cittadini si sentiranno responsabili²⁵⁵.

²⁵⁵ Mandarano, 2019, pp. 116-117.

Conclusione

L'elaborato finale che chiude il mio percorso universitario di Laurea Magistrale si è posto l'obiettivo di indagare il sistema degli spazi storici artistici al giorno d'oggi e di avanzare nuove proposte per un rinnovamento degli stessi. Le soluzioni presentate e discusse sono state elaborate a partire da due istituzioni contemporanee, l'Archivio Luigi Pericle e il Depot Boijmans Van Beuningen, che si distinguono per accessibilità e fruibilità delle loro collezioni e per uno spiccato senso di responsabilità nei confronti del rinnovamento continuo del proprio operato.

Gli archivi d'artista e i depositi d'arte sono spazi artistici con una storia secolare da narrare. Nel tempo, infatti, sono cambiati andando incontro ai bisogni che gli uomini avvertivano nei confronti della propria memoria e della propria storia artistica e culturale, ed hanno saputo crescere divenendo spazi sempre più importanti e rispettosi della fragilità dei beni culturali. Nonostante i cambiamenti epocali che hanno segnato il Novecento e che hanno influenzato la nostra contemporaneità, come ad esempio l'avvento di internet, molti degli archivi e depositi presenti in Italia e nel mondo non hanno saputo rispondere repentinamente alle nuove necessità in campo artistico e culturale che si fanno largo nella nostra realtà quotidiana. Si parla, ad esempio, della crisi degli spazi museali, di un pubblico sempre più immerso nella tecnologia digitale, di visitatori annoiati o alla continua ricerca di mostre blockbuster, di un calo non indifferente di studenti laureati nelle discipline archivistiche e di restauro e di un pubblico ignaro di cosa significhi effettivamente "conservazione dei beni culturali". Molti degli spazi storici artistici che accolgono il patrimonio nascosto agli occhi del grande pubblico sono quindi rimasti luoghi polverosi, inaccessibili, chiusi, misteriosi e soprattutto elitari. Solo una piccola élite di studiosi e ricercatori ha infatti il diritto di accedervi liberamente, di visionare con i propri occhi i restauri delle opere d'arte, di vivere il proprio patrimonio artistico e culturale nella sua interezza, anche se talvolta perfino ai ricercatori è preclusa o resa particolarmente ingrata la possibilità di avvicinarsi alle opere.

Se il patrimonio artistico è però costituito dai beni culturali che lo Stato e i suoi cittadini possiedono e di cui soprattutto sono responsabili, è doveroso che, nel pieno rispetto delle norme conservative prescelte, il pubblico abbia la possibilità di godere di tutto il patrimonio culturale del paese, di approfondirlo e di conoscerne la collocazione, i cambiamenti nel tempo e le eventuali operazioni di restauro a cui è sottoposto.

Le attività di restauro, le operazioni interne ed esterne ai depositi d'arte, le modalità di archiviazione e di catalogazione adottate nei più importanti archivi del mondo sono azioni che

solitamente avvengono dietro alle quinte di ciò che il pubblico vede all'interno delle esposizioni permanenti dei musei e delle mostre temporanee che sono il risultato di un insieme di professionalità che collaborano. Queste compiono operazioni calcolate, complesse e precise che sono il frutto di buone pratiche conservative e di tutela che si sono evolute nel tempo. Ogni scelta compiuta, ogni materiale impiegato, ogni azione intrapresa nasce da riflessioni ampie che interessano solitamente più soggetti: dal museo stesso alla ditta che fornisce il materiale necessario, dallo studio di restauro agli storici dell'arte. Questi soggetti provengono da un mondo talmente ampio e poco conosciuto che creare dei percorsi espositivi o delle presentazioni a tema all'interno di spazi storici artistici per la prima volta accessibili è forse il miglior modo per avvicinare il pubblico a questi aspetti meno noti del patrimonio artistico e culturale. Questo avvicinamento amplificherà auspicabilmente il senso di responsabilità che il grande pubblico avverte nei confronti della propria cultura, spingendolo non solo a partecipare alle occasioni di approfondimento offerte dalle istituzioni museali, ma anche ad essere parte attiva nella conservazione e valorizzazione dei beni culturali.

Il Depot Boijmans Van Beuningen, come discusso ampiamente, è l'esempio più riuscito fino ad ora di un'istituzione che è stata capace di occuparsi sia di valorizzazione che di conservazione. Senza dubbio, si tratta di un progetto molto ambizioso realizzato grazie ad un'ingente somma di denaro che ha coinvolto uno dei più importanti studi di architettura del presente internazionale. Tuttavia, non era scontato che da un semplice desiderio di maggior accessibilità della collezione, nutrito dal direttore del Museo Boijmans Van Beuningen, nascesse un'istituzione capace di ispirare gli spazi artistici del mondo attraverso semplici, ma puntuali accorgimenti, frutto di scelte ponderate da parte delle diverse professionalità coinvolte nel progetto.

Il valore delle riflessioni preventive alla base di ogni scelta compiuta nella realizzazione del progetto olandese è testimoniato dalla capacità del Depot Boijmans Van Beuningen di "fare scuola", sia per le istituzioni di notevole importanza come il Victoria & Albert Museum di Londra che per le realtà artistiche meno conosciute come l'Archivio Luigi Pericle. La neonata realtà artistica asconese ha previsto ancora numerosi passi da compiere e obiettivi da raggiungere nel proprio futuro, ma senza dubbio, oggi come oggi, è già un archivio differente che, come ampiamente sottolineato, ha saputo porsi in prima linea nella riscoperta del proprio artista e nella sua valorizzazione e promozione. Questa avviene anche durante le visite guidate offerte agli ospiti dell'Archivio nel pieno rispetto della conservazione ottimale dei lavori dell'artista.

L'analisi compiuta all'interno del mio elaborato finale sull'Archivio Luigi Pericle e sul Depot Boijmans Van Beuningen dimostra come sia possibile attraverso accorgimenti più o meno grandi

offrire al grande pubblico la possibilità di entrare in contatto con gli aspetti meno noti del mondo artistico e culturale e scoprire cosa accade al patrimonio non esposto. La visione dei documenti, delle illustrazioni originali e delle opere d'arte di Luigi Pericle, così come della collezione del Museo Boijmans Van Beuningen, è concessa a chiunque venga a visitare le due istituzioni prese in esame, ma, come sottolineato, è soggetta a scrupolose norme di conservazione mirate alla salvaguardia prioritaria del proprio patrimonio. L'accoglienza e la mediazione di professionisti del settore che sanno come prendersi cura delle opere, l'uso di guanti e di camici protettivi, il calcolo della quantità di tempo in cui un'opera d'arte può essere a contatto con agenti esterni sono provvedimenti concreti, e soprattutto preventivi, che consentono ad un'istituzione di accogliere il grande pubblico senza doversi preoccupare inutilmente della protezione delle opere.

È quindi possibile oggi esperire la totale commistione e coesistenza della conservazione e della valorizzazione: l'una non esclude l'altra, e ciascuna può giocare a favore dell'altra. I musei e le fondazioni che espongono ogni giorno parte della propria collezione si possono quindi impegnare nella riscoperta dei propri depositi e dei propri archivi. Questi verranno considerati per la prima volta non solo luoghi dove le opere vengono protette adeguatamente, ma anche strumenti di valorizzazione del patrimonio. Inoltre, saranno fonti alternative di guadagno che potranno contribuire al sostentamento economico dell'intera attività museale, la quale dovrebbe proseguire nel pieno rispetto dell'economicità, quindi con una parità di entrate ed uscite nel proprio bilancio a consuntivo.

Il primo passo per i luoghi destinati alle esposizioni permanenti sarà quello di invitare studiosi internazionali a cimentarsi nell'organizzazione di mostre temporanee che vedranno per protagonista proprio le opere e i documenti rimasti celati nei depositi, ricchi di storie appassionanti da raccontare e di temi su cui riflettere nuovamente o per la prima volta. Questo permetterà in un primo momento di consolidare le conoscenze artistiche e culturali già ampiamente diffuse e di crearne di nuove. Seguirà poi l'apertura degli archivi e dei depositi per permettere al grande pubblico di entrare in contatto con un'intera collezione e di conoscere l'importanza del lavoro che ogni giorno chi si occupa di conservazione svolge. Quest'ultima azione consisterà anche nell'apertura o nella realizzazione di spazi destinati solo ai restauri che, di comune accordo con i professionisti disposti a lavorarci, verranno aperti al pubblico che potrà visionare con i propri occhi le operazioni di salvaguardia compiute sul patrimonio.

I depositi e gli archivi legati alle istituzioni museali della contemporaneità saranno dotate infine di un ricco sistema di ICTs. Le tecnologie digitali si porranno al servizio dell'esperienza offerta al pubblico nella visita degli spazi storici artistici destinati alla conservazione delle opere d'arte

attraverso strumenti che affiancheranno e arricchiranno il messaggio educativo condiviso attraverso il percorso di visita e che mai lasceranno in ombra il patrimonio artistico che ne sarà l'assoluto protagonista. Le ICTs aiuteranno non solo ad arricchire il percorso di visita, ma anche ad avvicinare virtualmente il pubblico internazionale alle opere esposte nei musei e alle collezioni presenti nei depositi e negli archivi.

Ciascuna delle iniziative e delle proposte trattate all'interno di questo elaborato finale è mirata alla comprensione dell'importanza del patrimonio, anche di quello apparentemente meno noto, da parte di un pubblico che ha il diritto di accedervi per goderne a pieno. Solo grazie a degli interventi di rinnovamento sugli spazi storici artistici, sugli archivi e sui depositi, e su tutti quei luoghi che solitamente rimangono celati, si potrà effettivamente parlare di un patrimonio veramente fruibile e accessibile.

La bellezza delle sale allestite adeguatamente, ma soprattutto la straordinarietà delle opere d'arte che si vedono esposte sono rese possibili grazie ad un mondo di professionisti che silenziosamente e rimanendo dietro le quinte mette in scena lo spettacolo. Così come Puck, il bizzarro spiritello agghindato della commedia *Sogno di una notte di mezza estate* di William Shakespeare (1564-1616), conquista gli spettatori aiutato dal trucco, dall'abbigliamento e dalle luci che lo mettono in risalto, anche un capolavoro come *La Tempesta* di Giorgione necessita di cure e attenzioni che solo i professionisti del restauro e della conservazione sanno dare. Il teatro e il cinema hanno già iniziato a rompere la quarta parete e ad aprire le loro quinte per offrire al pubblico l'occasione di scoprire tutto ciò che avviene prima, durante e dopo lo spettacolo e che gli spettatori non vedono. Così come i truccatori, i tecnici delle luci e del suono e i costumisti, anche le professionalità che lavorano per il complesso mondo dell'arte sono differenti e, nella loro specificità, hanno tutte qualcosa da raccontare al grande pubblico. Istituzioni come il Depot Boijmans Van Beuningen e l'Archivio Luigi Pericle hanno rotto la quarta parete, hanno aperto le quinte del loro palco dando l'occasione di scoprire come avviene la magia che dà vita alle mostre d'arte e alle esposizioni museali che da secoli entusiasmano il pubblico e che hanno ancora la potenzialità di farlo innamorare.

Bibliografia

Angelucci, Patrizia, *Breve storia degli archivi e dell'archivistica*, Morlacchi Editore U.P., Perugia, 2017.

Barbati, Carla, Cammelli, Marco, Casini, Lorenzo, Piperata, Giuseppe, Sciallo, Girolamo, *Diritto del patrimonio culturale*, Il Mulino, Bologna, 2017.

Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2014.

Biasca-Caroni, Andrea, *Luigi Pericle. Il Maestro ritrovato*, Nino Aragno Editore, Torino, 2022.

Biasca-Caroni, Andrea, Biasca-Caroni, Greta, Hall, James, Marks, Thomas, Mazzotta, Martina, Pasi, Marco, *Luigi Pericle. A Rediscovery*, catalogo della mostra a cura di Estorick Collection of Modern Italian Art & Archivio Luigi Pericle, Paul Holberton Publishing, London, 2022.

Clair, Jean, *La crisi dei musei. La globalizzazione della cultura*, Skira editore, Milano, 2008.

Van der Coelen, Peter, van Dongen, Alexandra, Elen, Albert, Ex, Sjarel, van Hees, Christel, Hoek, Els, van Kampen-Prein, Saskia, van Kesteren, Annemartine, Kisters, Sandra, Maas, Winy, Postma, Esmeë, Thomas, Mienke Simon, Stocchi, Francesco, Suykerbuyk, Ruben, *Depot Boijmans Van Beuningen*, Museum Boijmans Van Beuningen Publishing, Rotterdam, 2021.

Cosentino, Eugenia, Mihaly-Steckel, Jo, Pericle, Luigi, *Luigi Pericle. Dipinti e disegni*, monografia, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1979.

Fasani Ursina, Provenzale Veronica, Zucconi-Poncini Michela, *Museo comunale d'arte moderna Ascona. Il cimitero comunale di Ascona. Storia e arte di uno spazio identitario*, Armando Dadò Editore, Locarno, 2015.

Fiorio, Maria Teresa, Schiavi, Alessia, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Pearson, Milano, 2018.

Folini, Mara, *Monte Verità e il clima artistico di Ascona tra le due guerre*, in *Arte e magia. Il fascino dell'esoterismo in Europa*, catalogo della mostra a cura di Parisi, Francesco, SilvanaEditoriale, Milano, 2018, pp. 91-.

Folini, Mara, Provenzale, Veronica, Zucconi-Poncini, M., *Museo comunale d'arte moderna Ascona. 1922. Le origini della collezione*, Armando Dadò Editore, Locarno, 2010.

Fratelli, Maria, *Beni mobili: la movimentazione delle opere d'arte*, il prato, Padova, 2017.

Gatti, Chiara, *Luigi Pericle. Beyond the Visible*, catalogo della mostra a cura di Chiara Gatti, SilvanaEditoriale, Milano, 2019.

Giordano, G. (Jinarājādāsa), *Manuale di Teosofia*, Quintessenza Editrice Teosofica Vedantina, Novara, 2010.

Haensler, Carole, *Luigi Pericle. Ad astra*, catalogo della mostra a cura di Carole Haensler in collaborazione con Laura Pomari, Scheidegger & Spiess, Zurigo, 2021.

Helsztynska, Magdalena, *Rough Guide. Olanda*, Feltrinelli Editore, Milano, 2019.

Mandarano, Nicolette, *Musei e media digitali*, Carocci Editore, Roma, 2019.

Mello, Patrizia, *Twentieth Century Architecture and Modernity. Our Past, our Present*, ORO Editions, Novato, California, 2022.

Merlini, Fabio, Bernardini Riccardo, *Eranos in the Mirror, Views on a Moving Legacy*, Nino Aragno Eranos, Torino, 2019.

Paone, Salvatore, *Arte e Tecnologia*, Ledizioni LediPublishing, Milano, 2014.

Provenzale, Veronica, *Tra interpretazioni del mondo e mitologie individuali. Riscoperte e novità della storia dell'alto Verbano*, in *Monte Verità Ascona. Le mammelle della verità-Die Brüste der Wahrheit*, Armando Dadò Editore, Locarno, 2015, pp. IX-XI.

Ruby Andreas, Ruby Ilka, *MVRDV. Buildings*, nai010 publishers, Rotterdam, 2015.

Schwab, Andreas, *Ricomporre le utopie infrante in un'esposizione: Harald Szeemann e il Monte Verità*, in *Monte Verità Ascona. Le mammelle della verità-Die Brüste der Wahrheit*, Armando Dadò Editore, Locarno, 2015, pp. V-VII.

Sforza Fogliani, Corrado, *Codice dei beni culturali*, La Tribuna Srl, Piacenza, 2022.

Spretnak, Charlene, *The spiritual dynamic in modern art. Art history reconsidered, 1800 to the present*, Palgrave Macmillan, New York, 2014.

Szeemann, Harald, *Monte Verità, la montagna della verità*, in *Monte Verità Ascona. Le mammelle della verità-Die Brüste der Wahrheit*, Armando Dadò Editore, Locarno, 2015, pp. 6-9.

Sitografia

Alexej von Jawlensky, Biographie, <https://www.jawlensky.ch/index.php/biographie> (ultimo accesso Marzo 2023);

Angelucci, Patrizia, *La nuova identità degli archivi oggi: una risorsa educativa oltreché culturale*, <https://independent.academia.edu/AngelucciPatrizia> (ultimo accesso Luglio 2023);

Ardesia, la semplicità è geniale, <https://www.ardesia.it/archivio-corrente-di-deposito-storico-caratteristiche-e-differenze/> (ultimo accesso Luglio 2023);

Bailey, Martin, *Completi i grandi depositi del Victoria & Albert Museum a East London*, <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/completi-i-grandi-depositi-del-victoria-and-albert-museum-a-east-london/142393.html> (ultimo accesso Agosto 2023);

Black Mountain College, Museum + Arts Center, <https://www.blackmountaincollege.org/history/> (ultimo accesso Marzo 2023);

BlueCity Rotterdam, l'avanguardia olandese dell'economia circolare nell'ex complesso di piscine tropicali, <https://www.viaggiareinolanda.it/bluecity-rotterdam-lavanguardia-olandese-delleconomia-circolare-nell-ex-complesso-di-piscine-tropicali/> (ultimo accesso Agosto 2023);

Bruno, Ivana, *Sir John Soane's Museum*, Osservatorio per le Arti Decorative in Italia, <http://www.oadi.it/sir-john-soanes-museum/> (ultimo accesso Agosto 2023);

Capaldo, Michele, Il Monte Verità ad Ascona, <https://www.rocaille.it/il-monte-verita-ad-ascona/> (ultimo accesso Marzo 2023);

Maurizio, Carmelina, *Museo al tempo del Covid, le soluzioni italiane: tour virtuali, immersivi, interattivi*, <https://www.agendadigitale.eu/cultura-digitale/tour-virtuali/> (ultimo accesso Settembre 2023);

Carraro Lab, <https://www.carraro-lab.com/realta-virtuale-e-aumentata-per-archeologia/> (ultimo accesso Settembre 2023);

Chiumento, Alberto, Solmone, Irene, *Crisi da Covid, i settori più o meno colpiti*, <https://lavoce.info/archives/72840/crisi-da-covid-i-settori-piu-e-meno-colpiti/> (ultimo accesso Luglio 2023);

Cosenza, Giuseppe, *Depot Boijmans Van Beuningen: non è un museo*, Sole24Ore Arteconomy, https://www.ilsole24ore.com/art/depot-boijmans-van-beuningen-non-chiamatelo-museo-AEowymGB?refresh_ce=1 (ultimo accesso Agosto 2023);

Dictionary of Art Historians, <https://arthistorians.info/huygher> (ultimo accesso Aprile 2023);

Digital Library, Istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale, <https://digitallibrary.cultura.gov.it/> (ultimo accesso Luglio 2023);

Dizionario Storico della Svizzera DSS, Jean Arp, <https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/011477/2020-05-05/> (ultimo accesso Marzo 2023);

Enciclopedia Treccani Online, <https://www.treccani.it/enciclopedia/> (ultimo accesso Settembre 2023);

Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Herbert-Read-British-art-critic> (ultimo accesso Aprile 2023);

Eranos Foundaton, History, <http://www.erasosfoundation.org/page.php?page=4&pagename=history> (ultimo accesso Marzo 2023);

Fasnacht-Comité, <https://www.fasnachts-comite.ch/allgemein> (ultimo accesso Maggio 2023);

Finestre Sull'Arte, Paul Klee, vita, opere e stile del pittore astrattista, <https://www.finestresullarte.info/arte-base/paul-klee-artista-astratto-vita-opere-stile> (ultimo accesso Marzo 2023);

Finestre sull'Arte, *Sangiuliano: “dobbiamo sdooppiare alcuni grandi musei, esponiamo le opere dei depositi”*, <https://www.finestresullarte.info/attualita/sangiuliano-dobbiamo-sdoppiare-alcuni-grandi-musei> (ultimo accesso Luglio 2023);

Fiore, Francesco, *Carl Gustav Jung, il padre della psicologia analitica-Introduzione alla Psicologia*, State of Mind, Il Giornale delle Scienze Psicologiche, <https://www.stateofmind.it/2018/01/carl-gustav-jung/> (ultimo accesso Marzo 2023);

Fondazione Toscanini, Arturo Toscanini, Dalla storia di un genio alla nascita di una grande orchestra, <https://www.fondazionetoscanini.it/it/arturo-toscanini-biografia/> (ultimo accesso Marzo 2023);

Gallerease, https://gallerease.com/it/artisti/paul-citroen__ab9febcbf002 (ultimo accesso Aprile 2023);

Galleria Borghese, <https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-museo/i-depositi/> (ultimo accesso Agosto 2023).

Italiadomani. Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza, <https://www.italiadomani.gov.it/content/sogei-ng/it/it/il-piano/missioni-pnrr/digitalizzazione-e-innovazione.html> (ultimo accesso Luglio 2023);

Istat, Istituto Nazionale di Statistica, <https://www.istat.it/it/archivio/279105> (ultimo accesso Luglio 2023);

Lempi, Veronica, *Van Gogh Experience Milano: tutto quello che c'è da sapere sulla mostra-esperienza più immersiva del 2023*, <https://www.internimagazine.it/agenda/mostre/van-gogh-experience-milano-2023-calendario-biglietti-e-informazioni-utili/> (ultimo accesso Settembre 2023);

Longhi, R., *Mostre e musei (un avvertimento del 1959)*, <https://mo6n9stre.wordpress.com/2015/08/06/la-seconda-meta-degli-anni-cinquanta-fu-il-periodo-in-cui-si-prese-coscienza-dei-pericoli-insiti-nel-fenomeno-in-turbinosa-crescita-delle-mostre-temporanee-se-gio-ponti-ne-scriveva-nel-1956-cfr-qua/> (ultimo accesso Luglio 2023);

Lu, Fei, *What Brooklyn Museum's ASK App Reveals About Personalized Visitor Experiences*, Jing Culture & Commerce, 2021, <https://jingculturecrypto.com/brooklyn-museum-ask-app-takeaways/> (ultimo accesso Settembre 2023);

Luigi Pericle, <https://luigipericle.org/> (ultimo accesso Maggio 2023);

Maccaferri, Alessia, *Più della metà degli italiani ha fatto una donazione nel 2022*, <https://www.ilsole24ore.com/art/piu-meta-italiani-ha-fatto-donazione-2022-AEafxpgC> (ultimo accesso Luglio 2023);

Mahn, Gabriele, *S.H. Teauber-Arp, Stiftung Arp E.V., Biographie*, <https://sophietaeuberarp.org/biografie/> (ultimo accesso Marzo 2023);

McNamee, Terence, *The Long-lasting Legacy of the Lebensreform movement*, <https://www.swissinfo.ch/eng/society/the-long-lasting-legacy-of-the-lebensreform-movement/47260160> (ultimo accesso Marzo 2023);

MiBACT, *Art Bonus, Franceschini: cresce mecenatismo, superati i 435 milioni di donazioni. Bene regioni del Nord, mecenatismo ancora a fatica nel Mezzogiorno*, <https://artbonus.gov.it/art-bonus,-franceschini-cresce-mecenatismo,-superati-i-435-milioni-di-donazioni.html> (ultimo accesso Luglio 2023);

Musei Comunali d'Arte Ascona, *Fondazione Marianne Werefkin*, <https://www.museoascona.ch/it/collezioni/fondazione-marianne-werefkin> (ultimo accesso Marzo 2023);

Museo Hermann Hesse Montagnola, *La Vita*, <https://www.hessemontagnola.ch/la-vita/#uomo> (ultimo accesso Marzo 2023);

Museum Boijmans Van Beuningen, <https://www.boijmans.nl/en/about-the-museum> (ultimo accesso Agosto 2023);

MVRDV, <https://www.mvrdv.com/projects> (ultimo accesso Agosto 2023);

Peggy Guggenheim Collection, *Hans Richter*, <https://www.guggenheim-venice.it/it/arte/artisti/hans-richter/> (ultimo accesso Marzo 2023);

Pirrelli, Marilena, *L'Italia un paese di mostre: 11mila all'anno. Se ne inaugura una ogni 45 minuti*, <https://st.ilsole24ore.com/art/arteconomy/2012-11-06/l-italia-paese-mostre-11mila-anno-se-ne-inaugura-ogni-45-minuti-143514.shtml?uuid=AbjCfa0G> (ultimo accesso Luglio 2023);

Rues, Raphael, *Geheimes Treffen in Ascona*, Blog Schweizerisches Nationalmuseum, <https://blog.nationalmuseum.ch/2020/03/operation-sunrise-in-ascona/> (ultimo accesso Marzo 2023);

Siegel, Nina, *Museum Throw Open the Storage Rooms, Letting In the Public*, The New York Times, <https://www.nytimes.com/2019/12/18/arts/design/museum-storage.html> (ultimo accesso Agosto 2023);

Tizi, Leonardo, *Visitare un museo ai tempi del Coronavirus. Quando il virtuale è più virtuoso del reale*, <http://www.aipaa.eu/blog/visitare-un-museo-ai-tempi-del-coronavirus-quando-il-virtuale-è-più-virtuoso-del-reale#:~:text=> (ultimo accesso Settembre 2023);

Tremolada, Luca, *Fotografia, perché non va premiato l'artista che si avvale dell'aiuto dell'AI?*, https://www.ilsole24ore.com/art/fotografia-perche-non-va-premiato-l-artista-che-si-avvale-dell-aiuto-dell-ai-AEhjoJD?refresh_ce (ultimo accesso Settembre 2023);

TripAdvisor, https://www.tripadvisor.it/Attraction_Review-g188632-d21211916-Reviews-Depot_Boijmans_Van_Beuningen-Rotterdam_South_Holland_Province.html (ultimo accesso Agosto 2023);

We Are Social, <https://wearesocial.com/it/> (ultimo accesso Settembre 2023);

Zucconi-Poncini, Michela, *Guide ai monumenti svizzeri: Ascona, SSAS*, <https://www.ascona.ch/IT/Cenni-storici-85deed00> (ultimo accesso Febbraio 2023).

Crediti fotografici

Per l'Archivio Luigi Pericle:

Se non diversamente specificato, tutti i materiali d'archivio e le opere di Luigi Pericle, © Archivio Luigi Pericle, Ascona.

Si ringraziano per le immagini: Marco Abram, akg-images, Marco Beck Peccoz, Bridgeman Images, Maria Elena Delia, Margarethe Fellerer, Foto Garbani, Francesco Girardi, Metropolitan Museum of Art, Harris Brisbane Dick Fund, Roberto Pellegrini, Tate, X4 Studios, York Museum Trust (York Art Gallery).

Per il Depot Boijmans Van Beuningen:

© 2021 Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam / gli artisti/ i fotografi / gli autori.

Si ringraziano per le immagini: Concrete, Marieke van Diemen, Ossip van Duivenbode, Fred Ernst, Rob Glastra, Tom Haartsen, Aad Hoogendoorn, John Körmeling, Kunsthal Rotterdam, Jan Adriaans, Job Janssen, Maarten Laupman, Museum Boijmans Van Beuningen, MVRDV, Schaulager® Münchenstein/Basel, Sito Creative Agency, Lotte Stekelenburg, The State Hermitage Museum, Inna Regentova, Victoria & Albert Museum London, Studio Hans Wilschut, Studio Buitenhof, Peter Cox, Tom Haartsen, Erik and Petra Hesmerg, Jannes Linders, Studio Tromp.