

ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BRERA  
MILANO



Dipartimento di Comunicazione e Didattica dell'Arte  
Corso di Didattica Multimediale

METODOLOGIA, RICERCA E PRATICA CURATORIALE  
NEL MONDO DIGITALE  
Voci del Novecento Valposchiavino in esperienza immersiva

Relatore Tesi: Prof. Antonio Cioffi  
Relatore Progetto: Prof. Roberto Carraro  
Docente d'indirizzo: Prof.ssa Lucrezia Cippitelli

Claudia Ivan  
Matricola n. 36425

Anno Accademico 2020 – 2021



ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BRERA  
MILANO



Dipartimento di Comunicazione e Didattica dell'Arte  
Corso di Didattica Multimediale

METODOLOGIA, RICERCA E PRATICA CURATORIALE  
NEL MONDO DIGITALE  
Voci del Novecento Valposchiavino in esperienza immersiva

Relatore Tesi: Prof. Antonio Cioffi  
Relatore Progetto: Prof. Roberto Carraro  
Docente d'indirizzo: Prof.ssa Lucrezia Cippitelli

Claudia Ivan  
Matricola n. 36425

Anno Accademico 2020 – 2021



## Sommario

INTRODUZIONE.....	9
I. ARTISTI.....	11
I.I. RODOLFO OLGIATI.....	11
I.I.I. UNA VITA D'ARTISTA.....	11
I.I.II. LA SUA ARTE.....	15
I.I.III. CURIOSITÀ SULLE OPERE DI RODOLFO OLGIATI.....	16
I.I.IV. I PENSIERI DEGLI ALTRI.....	17
I.I.V. MOSTRE.....	18
I.II. RETO OLGIATI.....	23
I.II.I. UNA VITA TRA DISEGNO E DECORAZIONE.....	23
I.II.II. ARTE DEL DISEGNO VIBRANTE.....	25
I.II.III. I PENSIERI DEGLI ALTRI.....	25
I.II.IV. MOSTRE.....	25
I.III. GIANNI OLGIATI.....	29
I.III.I. BREVI RICORDI DI UN'INFANZIA.....	29
I.IV. DON FELICE MENGHINI.....	33
I.IV.I. UNA VITA BREVE TRA DIVINO E ARTE.....	33
I.IV.II. MORTE INNASPETTATA.....	34
I.IV.III. ARTE E SPIRITUALITÀ.....	35
I.IV.IV. UNA CASA DA RACCONTARE.....	36
I.IV.V. I PENSIERI DEGLI ALTRI.....	37
I.IV.VI. OPERE LETTERARIE.....	39
I.IV.VII. OLTRE IL SACERDOZIO E LA POESIA.....	41
I.IV.VIII. OPERE PITTORICHE E BOZZETTI.....	43
I.V. GIACOMO ZANOLARI.....	49
I.V.I. LA SUA VITA A RITMI INTIMI.....	49
I.V.II. I PENSIERI DEGLI ALTRI.....	49
I.V.III. PASSAGGI ARTISTICI DI UN'UNIONE RITMATICA.....	50
I.V.IV. OPERE.....	51
I.V.V. MOSTRE.....	52
I.VI. OSCAR NUSSIO.....	57
I.VI.I. UNA LUNGA VITA D'ARTISTA.....	57
I.VI.II. ARTE COME UNIONE UNIVERSALE.....	58
I.VI.III. I PENSIERI DEGLI ALTRI.....	62
I.VI.IV. MOSTRE.....	62
II. LINGUAGGI CURATORIALI.....	67
II.I. ALL'INTERNO DELLA STORIA TRA LA NASCITA DEL WEB E REALTÀ ESTETICO POLITICHE.....	67
II.II. L'ACCESSIBILE INACCESSIBILE.....	68
II.III. L'EVOLUZIONE DEI MUSEI IN TEMPI E SPAZI DIFFERENTI.....	71
II.IV. LA METAMORFOSI DELLA COMUNICAZIONE NEI MUSEI D'ARTE.....	78
II.V. MOUSERETION.....	81
II.VI. DALLE METAFORE DELLE ICONE ALLE ESPERIENZE IMMERSIVE.....	83
II.VII. ORGANIZZAZIONE, CRITICA D'ARTE E DINAMISMO STORICO- CURATORIALE.....	93

II.VIII. ESPERIENZA IMMERSIVA TRA REALTÀ DEL PASSATO VALPOSCHIAVINO E IL MONDO VIRTUALE.....	110
II.IX. IL SENSO DELLE MOSTRE IMMERSIVE.....	112
III. METODOLOGIA, RICERCA E PRATICA CURATORIALE TRA REALTÀ FISICA E MONDO DIGITALE.....	115
III.I. INTRODUZIONE .....	115
III.II. DALL'IDEA VERSO LO SVILUPPO .....	116
III.III. I PRIMI PASSI DINAMICI .....	117
III.IV. LA SECONDA ONDATA DI RICERCA.....	118
III.V. MANIERA DIALOGANTE .....	120
CONCLUSIONE .....	125
BIBLIOGRAFIA .....	129
Capitolo primo .....	129
Famiglia Olgiati .....	129
Don Felice Menghini .....	129
Giacomo Zanolari .....	129
Oscar Nussio .....	130
Capitolo secondo.....	130
Capitolo terzo.....	132
SITOGRAFIA.....	135
Capitolo primo .....	135
Famiglia Olgiati .....	135
Don Felice Menghini .....	135
Giacomo Zanolari .....	136
Oscar Nussio .....	136
Capitolo secondo.....	136
Capitolo terzo.....	138







## INTRODUZIONE

La regola di oggi richiede cura del tempo passato per scatenare un domani ricco di motivazioni continue.

Nel passare del tempo l'arte curatoriale si è aperta verso orizzonti sempre più provocatori ed effimeri passando dall'arte rappresentativa degli anni Novanta ad un oggi rinnovato e ancora allo stato di infanzia come sapere altro di questo mezzo linguistico.

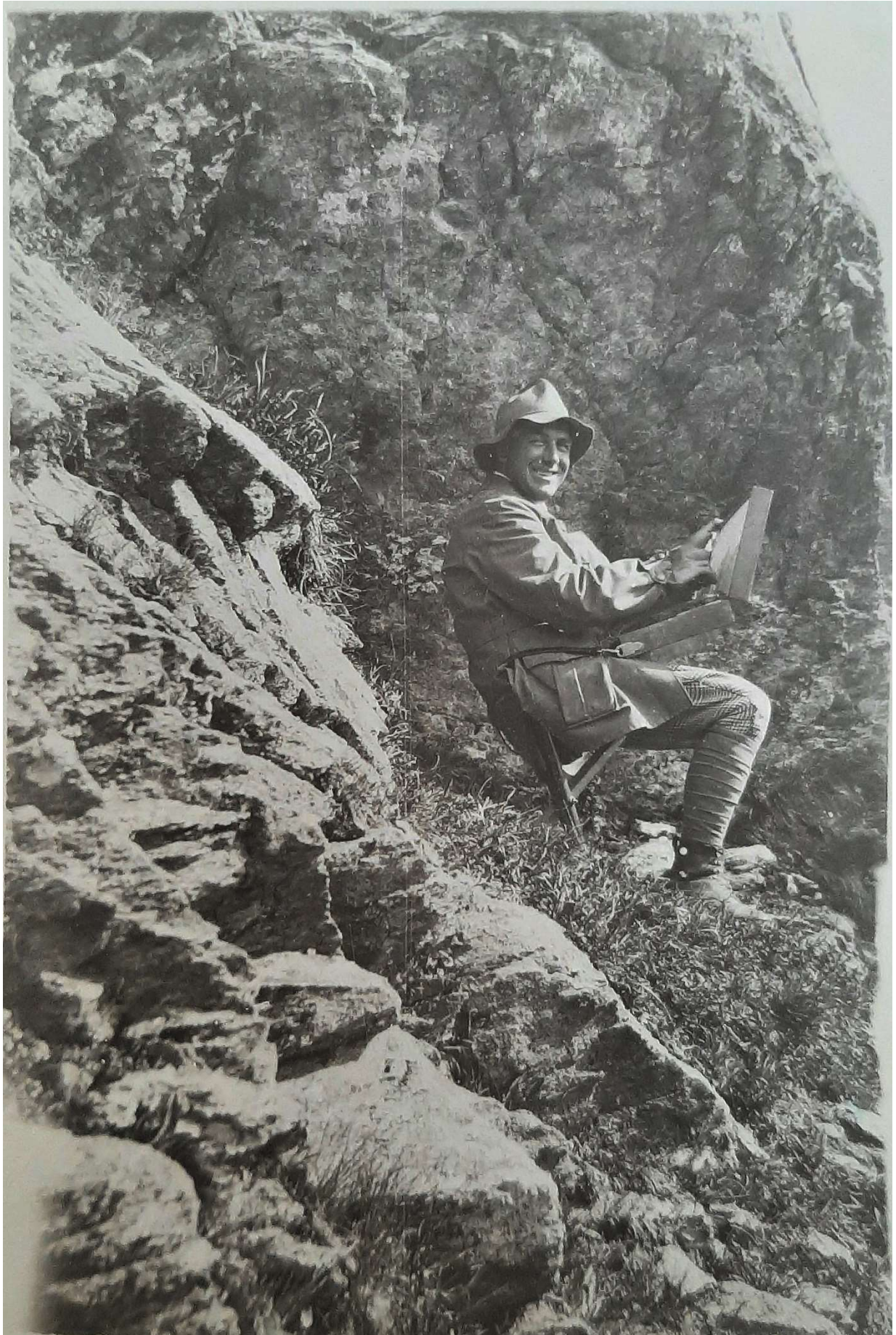
Si mette in scena l'evoluzione tecnica e tematica di un esperimento iniziato alcuni anni fa come elemento di curiosità, passione, analisi e ricerca per la mescolanza di un insieme di metodi curatoriali che passano dalla tattilità verso una maniera che ti permette di essere immerso dentro il mondo immaginato, interpretato e costruito per una fruizione libera, attenta, formativa e senza limiti di tempo e spazio. Una mostra reinterpreta in chiave virtuale che raccoglie alcune voci d'arte novecentesca della Valposchiavo. L'esposizione è stata costruita interamente nel digitale tramite il programma 3DVista che permette di realizzare tutto il processo compositivo sotto forma di realtà immersiva, ovvero una fusione tra elementi realmente esistenti e composizione digitale

Nel nostro caso, la creazione di un'unione ha portato ad un raggruppamento nato dai materiali sparsi in realtà differenti e messi assieme in una maniera formativa e tecnologica per la prima volta. Diventa una maniera espansiva della realtà documentata e interpretata tramite un allestimento artistico-curatoriale.

L'arte curatoriale nella contemporaneità sta vivendo una trasformazione temporale dove lo spazio non è più soltanto quello fisico, ma anche uno spazio esperienza in tempi e luoghi diversi. Il tempo e il luogo varia in base alla scelta del fruitore che sposta tutta la sua attenzione verso l'infinità degli elementi in maniera personale. L'esperienza diventa una partecipazione attiva, ma con la totale libertà di osservare in qualsiasi momento, su qualsiasi dispositivo e nel luogo fisico preferito. Si mette in scena una parte di storia dell'arte del passato Valposchiavino che è stato scomposto naturalmente e reinterpretato in chiave virtuale mediante uno studio sociologico, archivistico, critico e multimediale. Si compie un movimento circolare che continua su sé stesso da una tattilità caotica verso un mondo messo in ordine e successivamente immaginato e costruito come realtà estensiva della propria sensibilità. Ci si immerge in una storia che trasforma la cultura materiale in una consapevolezza conservativa, partecipativa e educativa come linguaggio comunicativo che tramite l'insieme dei materiali privilegia l'occhio come lo stesso Leonardo da Vinci sottolineava tramite la sua filosofia. La curiosità diventa ricerca e la ricerca si trasforma in realtà aperta al cambiamento e ancora più ricca di contenuti liberi da fruire.

Per la ricostruzione materiale hanno partecipato diverse calde voci che tramite il loro totale aiuto messo assieme alla ricerca dei diversi archivi fa nascere questa mostra archivio. L'esperienza pratico sperimentale si conclude con la partecipazione attiva del ricevente che continua ad essere stimolato dall'ambiente immersivo.

L'arte di raggruppare gestualità scintillanti tra opere dedicate ai paesaggi naturali, ai cambiamenti atmosferici, alle emozioni, alla velocità del gesto e ai tratti appena marcati di un nero ben definito che racconta un momento visivo impresso nella mente ed espresso con la china su una carta bianchissima.



*Figura 1: Rodolfo Olgiati, fotografia, Ospizio Bernina, collezione privata*

# I. ARTISTI

## I.I. RODOLFO OLGIATI 1887-1930

### I.I.I. UNA VITA D'ARTISTA

Rodolfo Olgiati nasce a Poschiavo il 21 agosto del 1887 come ottavo di dieci figli dall'unione tra Antonio-Matteo Olgiati e Josefina Olgiati-Semadeni. Il destino della vita segna la perdita da parte di Rodolfo di sei dei suoi fratelli e delle sorelle prima dell'età di 29 anni. La sua dolce giovinezza la trascorse nel paese natale e da bravo scolaro riceve dal suo caro maestro Tommaso Paravicini una lettera di raccomandazione che gli permette, dopo aver concluso la scuola d'obbligo, all'età di soli 15 anni, di entrare all'Accademia di Belle Arti di Firenze nel 1903. Dopo una formazione nel mondo dell'arte italiano di cinque anni si trasferisce a Monaco di Baviera, dove frequenta, per due anni, l'Accademia privata del professor Knirr. La famiglia, per un certo periodo, vive anche a Leon, in Spagna. Nel 1910 l'artista del cuore compie vari viaggi di studio, dapprima si reca dai suoi parenti in Spagna, ove studia i paesaggi e le usanze locali, per un periodo abbastanza corto e, successivamente, si dirige verso la Francia, in un primo momento nei pressi dei Pirenei e, in un secondo momento, si ferma per due anni a Parigi.

Il suo sentirsi da sempre figlio delle montagne della sua valle lo porta a trasferirsi definitivamente nel suo paese di origine durante il 1912. Un anno particolare anche per la sua visione artistica focalizzata verso i paesaggi e gli animali, cercando così nella sua patria la purezza dei suoi colori e la grandiosità delle sue montagne.

Ritornato a Poschiavo, con l'aiuto del padre, costruisce una piccola casa con atelier nella zona Isola dove a volte da nascita ad esposizioni d'arte. A causa della guerra mondiale deve interrompere questi lavori per molto tempo. Durante due anni presta infatti servizio militare, la maggior parte del tempo sul Piz Umbrail. Il 1915 segna la morte del suo caro padre. In seguito, al termine del servizio militare, torna a Poschiavo e conclude i lavori nella casa di Isola. Durante i lavori di costruzione, la sua attività artistica subisce un'interruzione che dura fino al 1917. Nel 1920 sposa la sua amata Norina Pozzi che gli darà la gioia di due figli maschi, Reto e Gianni, che avranno la fortuna di ereditare dal proprio papà il suo talento per il disegno e per la pittura.

Per il pittore del cuore sono importanti unicamente due cose, alle quali si dedicherà con tutto sé stesso e per tutta la vita: la sua arte e la costruzione di una famiglia. La vita da artista era, come spesso anche oggi, molto difficile senza la presenza e l'aiuto di sostenitori. Dal 1918 fino alla sua morte nel 1930, crea ben 522 opere, che godranno di molto risalto sia in patria che all'estero, venendo esposte in numerose mostre in Engadina, Coira, Zurigo, Berna e Birmingham.

La sua preoccupazione principale durante la creazione di un'opera è la luce e, oltre a questa, la riproduzione della passione. I suoi paesaggi e le sue montagne non sono da lui viste unicamente con gli occhi ma anche con il sentimento. Tutto ciò si rispecchia nelle sue opere e le fa oltremodo risplendere. Oltre che a Parigi troviamo tracce dei suoi soggiorni anche a Menaggio, nel 1926, a Pontresina, nel 1928 e ad Arosa, nel 1930. In quell'anno, il 21 di novembre, dopo una potente e veloce broncopolmonite si spegne nel suo paese natio, lasciando un segno indelebile mediante la sua arte del cuore.

Il suo atelier si trovava all'isola, non molto lontano dal borgo di Poschiavo. Era in armonia con il verde prato tra arte e natura. Rodolfo Olgiati non amava molto il rumore. Nella sua bottega si potevano ammirare un gruppo di case di contadini coi loro vicoli e cortili tipici, il borgo di Poschiavo e un paesello, poi gruppi di alberi, visioni di primavera, di tutte le stagioni e i cieli ricchi di luce della parte meridionale delle Alpi tra nubi e nebbie cacciate dal vento.

La prima esposizione a Poschiavo, nella sua casa di Isola, sarà però un mezzo fallimento. Qui si può ben utilizzare l'espressione "nessuno è profeta in patria". Ciò lo farà soffrire, come si può evincere da questo testo da lui redatto poco dopo la mostra.

*“Ringrazio sentitamente i 37 visitatori che colla loro presenza onorarono la mia esposizione. Gradito in modo speciale mi fu il vivo interesse dimostrandomi dalla Colonia Svizzera-tedesca residente a Poschiavo che corse al mio invito non solo per “curiosità” ma per amore e comprensione ' arte. E i poschiavini? Quanta indifferenza quanto gelo! Possibile che le mie opere ammirate e stimate in ogni esposizione nella svizzera bassa, non meritino un occhiata dei Poschiavini? Nessuno delle Autorità Comunali né del Borgo ne Ecclesiastiche onorarono di una visita la mia mostra, nessun professore ne dottore ne maestro (1) nessuno dei tanti poschiavini che si dicono educatori, moralisti, idealisti, intellettuali si volle scomodare per un'esposizione all'Isola. 'Che dirò di vari “amici” di certi parenti? e dei vari commercianti ai quali da anni vado versando quanto con molta pena guadagno fuori di paese o se in paese, rarissimo da poschiavini? Popolo poschiavino! È vergognoso doverlo dire ma è necessario che Tu lo sappia, tu sei privo di senso artistico, il materialismo ti vela l'occhio alle cose belle e grandi che sono le manifestazioni d'arte dell arte che è l'unica educatrice dei Popoli, superiore a tutte le teorie e leggi umane, perché è manifestazione divina.”<sup>1</sup>*

Un'artista riconosciuto soprattutto per la sua gentile anima e sensibilità umana prima ancora che per la sua bravura nel fare arte. Rodolfo Olgiati ha reso immortale la Valle Agonè e tante altre valli mediante le sue tele caratterizzate da un realismo plastico ricco di emozioni.

Secondo P. Zala-Albrici:

*“È morto la mattina del 21 novembre 1931 nel borgo natale di Poschiavo, proprio quando, dopo due o tre giorni di febbre intensa, i familiari lo credevano fuori pericolo. Gli amici e gli ammiratori del di fuori nulla sapevano della sua malattia; ed Egli era nell'età in cui l'uomo può reggere a' malanni. Dura la morte a 43 anni, quando i figliuoletti cinguettano intorno, e il «successo più bello sta per arridere. Il nome del pittore Rodolfo Olgiati cominciava a diventar familiare nel Cantone, e a penetrare altrove. (...) Uomo di grande sensibilità, timido, un po' sognatore, amava la semisolitudine: s'era costruito lo studio fuori del borgo, all'Isola, e non ne usciva che per camminare sui sentieri di campagna, o per ascendere i pendii dei monti e scalare le cime in cerca de' soggetti che più gli si addicevano ed in cui Egli meglio poteva trasfondere i palpai del Suo animo gentile e meglio tessere le sue «Stimmungen» (quanti. «Stimmungen» non ha Egli dato!) nella trama de' colori vaghi e vaporosi nella quale però sempre si annida una lieve melanconia. La melanconia ch'era in lui, la melanconia del poeta. Perché l'Olgiati era, in fondo, poeta e le sue tele sono solo <<Stimmungen>>. Dovevano nascere lentamente queste sue tele, alle quali Egli ci teneva come alle sue creature viventi”.<sup>2</sup>*

Sulla tomba aperta il vice podestà del borgo Zala-Albrici prendeva la parola:

*“Trista assè, è la circostanza che cui ci adunò – l'Artista ci ha chiamati per esporre verità eterne. Egli ci dimostra, come in quest'epoca di materialismo, di opportunismo, di abbondanza d'incenso prezzolato sia necessità assoluta il dare alle cose tutte la giusta forma, il colore vero, la fragranza naturale. - Egli riproduce sulla tela la solenne maestà delle nostre montagne, la verginità vera dei nostri ghiacciai, l'incanto del sole che tramonta, il riflesso dei boschi nell'acqua dei laghi, il sorriso dei fiori, il bacio della rugiada... Egli, col suo penello, ridà però non solo la natura nella sua magnificenza, ma anche nella sua ira e quando l'uomo la deturpa o deturpa se stesso...Egli dipinge allora il cielo caliginoso, il vento, la bufera, il guizzar dei lampi, la tempesta che flagella e, ... sul*

<sup>1</sup> G. Olgiati, *Un po' di storia di famiglia e di ricordi*, Nussbaumen Aargau 2005, p. 21, cit. Rodolfo Olgiati.

<sup>2</sup> P. Zala-Albrici, *Almanacco del Grigioni Italiano*, Pro Grigioni Italiano, Coira 1932, p. 98.

*quadro della natura sconvolta, ecco monito tremendo, appare nello sfondo l'ombra truce del Caino, che uccise il fratello o quella spettrale del Guida che tradì il suo maestro, il suo benefattore!!!...Di queste tele, di questi dipinti resti in noi scolpita la morale.  
La vita dell'artista è irta di tribolazioni, di angosce e di delusioni e, quando – acquistatosi nome – il campo della gloria gli sta davanti...la morte cinge di corona del martirio il capo inanimato della sua vittima...”<sup>3</sup>*

Il professor Zendralli narra:

*“... egli è il pittore delle nostre alpi, vedute coi nostri occhi, sentite col nostro cuore, è l'interprete dell'anima nostra affinata da bella gentilezza”<sup>4</sup>*

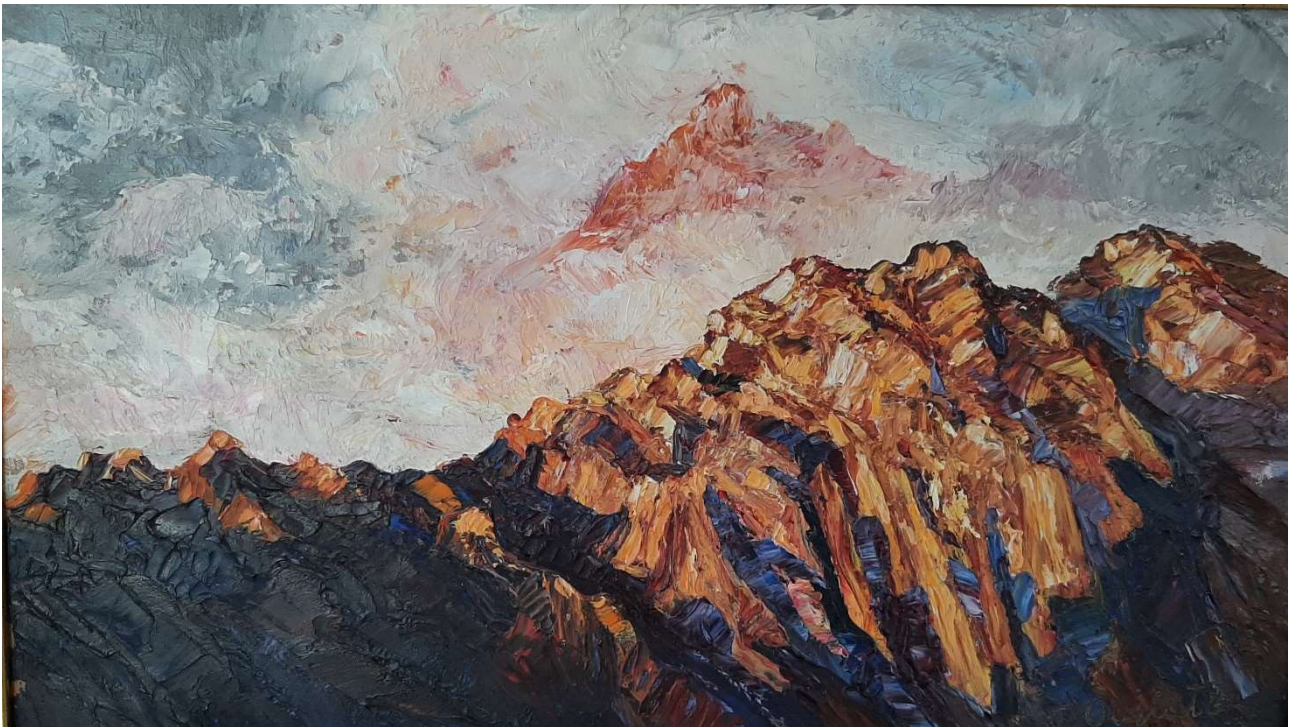


Figura 2: "Paesaggio di montagna" Rodolfo Olgiati, Svizzera, olio su tela, collezione privata

<sup>3</sup> Ivi, p. 99.

<sup>4</sup> R. Tognina, *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 22 novembre 1950, p. 1.



Figura 3: "Cornac e le due chiesette" Rodolfo Olgiati, Selva - Poschiavo, olio su tela, collezione privata



Figura 4: "Paesaggio di montagna" Rodolfo Olgiati, olio su tela, collezione privata

## I.I.II. LA SUA ARTE

*“E dipinge, Dipinge il paesaggio quale si riverbera sulla retina del suo occhio di uomo dalle corde sensibilissime e fini. La mole e la maestosità dei massicci si perdono, la rudezza delle facciate rocciose s'aggrazia, la crudezza delle cime si fa frastaglio fantasioso; il paesaggio dà solo i suoi valori pittorici a cui si connettono e in cui si s'accentuano altri valori: i valori luce e colore, la luce che è più vivida quando si riflette negli specchi tranquilli dè laghetti, alpestri, o invade il cielo serale ed il colore che è più vivido quando si stende qual raggio solare sulle cime nell'ora del tramonto o a sera qual veste turchina su pendii e valli.”<sup>5</sup>*

In Spagna dove il suo papà possedeva un affare commerciale, l'artista nella sua piena età giovanile inizia a dedicarsi allo studio della luce, dei colori e della rappresentazione dei paesaggi con una continua attrazione verso le montagne tramite lo studio nella zona dei Pirenei e, in un momento successivo, in Francia dove si dedica ai colori e alla linea, al mare e alla montagna.

Rodolfo Olgiati era un narratore paesaggista legato intimamente alle bellezze della sua patria e all'arte di una pittura della montagna. Dedicava il suo tempo all'osservazione e al vedere dal vero per proiettare sulla tela l'interpretazione di un mondo naturale. Sin dal principio della sua attività il suo problema era la luce assieme ai suoi molteplici mutamenti. I suoi paesaggi sono l'unione di luce e colore dove la luce dominante viene assorbita dal colore che continua ad esistere con una luminosità che contrasta con l'ombra. Il colore diventava sempre di più un medium potente della sua arte tra una ricca consistenza materica e una gestualità cromatica resa quasi trasparente e tenue.

L'artista provava piacere alla bellezza in particolar modo a quella autunnale tanto studiata e approfondita, passando dall'occhio fino a fissarla sulla tela mediante le più intime e coinvolgenti sfumature e limpidezze cromatiche. La sua arte spazia tra la bellezza e la semplicità dei suoi motivi, la sensibilità profonda del suo animo e l'autenticità con cui dipingeva le sue visioni. I suoi quadri incarnano una luce viva contrastata dall'ombra, un gioco di purezze cromatiche e una rappresentazione plastica delle raffigurazioni. L'atmosfera sembra festosa, ma l'interpretazione coinvolge anche un senso di nostalgia e tristezza. Secondo una dichiarazione dell'artista *l'arte è soprattutto espressione del cuore*. Rodolfo Olgiati era un conoscitore del suo paesaggio e delle sue montagne mediante l'occhio e l'animo, immaginato come figlio dei monti della valle che trasmettono non solo gioia nell'anima di chi li osserva. Un sentire e una maniera di vedere capace di penetrare in profondità, passando dall'invisibile al visibile sotto forma di uno sguardo intimo della cosa. Una maniera di procedere artistico legato anche alla filosofia di un Leonardo che guarda il lato spirituale di ciascun elemento. Un'artista definito il cantore delle montagne capace di giungere all'essenza della montagna stessa e interpretarla sulla tela come espressione del suo nobile animo e intento. Un amante dei colori come Segantini e i Giacometti che intraprese una strada priva degli stereotipi dei grandi modelli. Durante l'estate l'artista cittadino dei paesaggi svizzeri si impegnava allo studio di incantevoli panorami nelle vicinanze dell'Ospizio, in Engadina. Era un uomo assorbito dal proprio lavoro che incarnava il fare di un'arte dal vero alla gestualità minuziosa composta dai colori, dalla luce e dall'ombra. Una sinfonia della natura che continua sulla tela del pittore poeta delle montagne. Per Rodolfo Olgiati la natura era l'unico modello da disegnare a mano libera dall'oggetto alla forma come si presenta all'occhio. Dai primi anni il disegno deve partire dal naturale nell'osservare le forme semplici della natura.

Dai critici e dagli appassionati dell'arte fu riconosciuto per la sua troppa modestia.

Queste le parole del prof. Zandralli nel 1920:

*“Doppio torto l'eccessiva modestia nell'artista, che nato alla gloria, la gloria trae dall'ammirazione altrui, ma con la sua opera non darà agli altri quello che potrebbe e dovrebbe dare».<sup>6</sup>*

---

<sup>5</sup> A. Zandralli, 26/X/1929, catalogo collezione privata Famiglia Rodolfo Olgiati (nipote)

<sup>6</sup> R. Tognina, *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 22 novembre 1950, p. 1.

Rodolfo viene spinto da una serie di persone interessate ad una sua esposizione che avverrà in seguito all'interno delle vetrine di una libreria.

Leggiamo insieme l'unicità della dichiarazione d'arte di Rodolfo Olgiati:

*“Tutto è problema e tutto è da risolvere; ottenere la maggiore illusione possibile colla forza del colore e del chiaroscuro, ricreare il vero sulla tela, ecco l'aspirazione costante della mia pittura. Per l'artista la verità è commozione, e non si può tradurre e comunicare se non per commozione: qui è la fonte di luce e di freschezza alla quale cercherò di nutrirmi sempre, evitando la vanità degli ultra-modernisti, che hanno fatto dell'arte uno sforzo di tecnica, il quale pretende d'afferrare l'anima — che è dentro il nostro cuore, disperatamente assetato di patire e di gioire — con giochi pure ingegnosissimi sì, ma tutt'al più atti ad eccitare uno o l'altro dei nostri sensi in quanto hanno di più superficiale e materiale. L'arte, tutta l'arte, di tutti i tempi, è, prima di tutto, cuore — ossia sensazione di umanità: umanità essa stessa che si torce, s'espande, si sublima per le vie dell'amore e del dolore; e quando per l'arte l'umanità che è in noi, freme, palpita — l'arte è vitale, e può essere eterna, quando quella umanità in attesa d'ogni bene e d'ogni male resta delusa, estranea, fredda — nessun artificio vale e resta, neppure per un lasso di decenni”.*<sup>7</sup>

Per la mostra postuma dal 9 al 30 aprile del 1931 che si è tenuta prima a Zurigo, nella Galleria Kunst und Spiegel e poi in villa Planta, caratterizzata da oltre 40 tele, tra opere del periodo divisionista e altre del suo ultimo periodo di attività, il professor A. M. Zentralli espresse così i suoi pensieri:

*“Il pittore ha bandito il pennello; si serve del mesrichino, e tira i suoi colori sulla tela a palettate regolari. Sono colori tenui, sfumati, e il dipinto appare di una nitidezza inappuntabile, di una delicatezza nuova e di uno splendore che vi dà l'impressione di essere tuffato in un bagno di luce. Non che non affiorino le ombre, ma tenui ancor esse e sfumate. Sono: “Sassi nel sole”, “Regione della lotta”, “Al lago bianco” e tante tante altre tele, quali minuscole, quali più grandi, quali vaste, come le due vedute del “Mattino al lago bianco”.*”<sup>8</sup>

*“... egli sente profondamente la grandezza della natura, n'è compenetrato intimamente del suo spirito, e sa, con i mezzi apparentemente così semplici della sua tavolozza, renderne l'essenza immanente, cattivante e misteriosa.*

*Nelle sue tele v'è l'assenza assoluta dell'artificio, di ogni traccia della “bravura” ostentata, di ogni “virtuosità” del pennello.*

*Libera e serena è quest'arte che rifugge dagli effetti facili e mirabolanti.*

*In queste pitture — in grand parte di modeste dimensioni — vibra l'anima della montagna. E contemplandole ci viene di domandarci quale potesse essere il segreto del pittore che con pochi tratti sicuri, con alcune macchie limpide di toni smaglianti sa darci non soltanto l'impressione esatta di uno squarcio di tale o tal'altro paesaggio alpestre, ma che riesce a suscitare in noi la sensazione, direi quasi la partecipazione mistica di un insieme di vita vissuta che è emozione, esaltazione, gioia serena, tutto ciò che proviamo dinanzi alla natura stessa nei rari momenti di singolare suscettibilità.”*<sup>9</sup>

### I.I.III. CURIOSITÀ SULLE OPERE DI RODOLFO OLGATI

La sua arte oggi è sparsa in tutto il mondo, in particolar modo, molti dei suoi quadri e varie informazioni si trovano in possesso degli eredi, tante opere in tutta la Svizzera tedesca e nella

<sup>7</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 24 maggio 1984, p. 2.

<sup>8</sup> A. Zentralli, *Almanacco del Grigione italiano*, Pro Grigioni Italiano, Coira 1932, p. 102.

<sup>9</sup> Ivi, p. 100.



Valposchiavo e due dei suoi migliori in Egitto come, per esempio, “Bergerwachen mit Schafherde“, opera esposta a Coira nel 1925 alla Villa Pianta.<sup>10</sup>

Fra i suoi migliori dipinti troviamo: “Inaccessibile”, “Una montagna vertiginosa”, “Che quasi tocca il cielo turchino”, “A primavera sul valico del Bernina”, “La primavera sui monti”, “L'autunno sui monti” e “Colori autunnali”.<sup>11</sup>

Sono state fatte diverse donazioni, come per esempio, la donazione di opere pittoriche alle Scuole comunali di Poschiavo da parte di Delia Gansser – 2 quadri di Rodolfo Olgiati – pittura ad olio, ossia, paesaggi con tinte molli, sfumate con qualche macchia di turchino, azzurrino e celestino che ci mostra la chiesa evangelica di Selva, e la montagna del Bernina (una luce che si riflette nello specchio limpido di un laghetto all'Ospizio Bernina).<sup>12</sup>

#### I.I.IV. I PENSIERI DEGLI ALTRI

*Come definire ciò che produce l'incanto, ciò che seduce e ci solleva pian piano trasportandoci in uno stato d'animo ove più pura ci sembra l'aria che respiriamo, più acuta la nostra sensibilità, più intenso il senso della vita in noi?*

*Non cerchiamo definizioni.*

*Il segreto dell'artista risiede nel suo amore per le cose che vede, sente e rivive, e il merito suo è la sincerità assoluta nel dare quanto egli afferra intimamente, ma anche con quella padronanza dei mezzi espressivi che si acquistano con lo sforzo permanente e con la perseveranza costante di chi, conscio del fine, non si s'arresta dinanzi alle difficoltà.*<sup>13</sup>

Il Grigione Italiano nr. 48 scrisse:

*“Con Rodolfo Olgiati la Valle perde uno dei migliori cittadini dal quale le venne e dal quale le sarebbe derivato tanto lustro, l'arte uno dei figli più promettenti.”*<sup>14</sup>

*Come sono felice, a malgrado del dolore, che oggi mi serra il cuore, di averlo compreso quel ragazzo, d'aver avuto la certezza che in Lui era la stoffa dell'artista, di aver suggerito Suoi parenti di avviarlo alla pittura, d'aver lo potuto raccomandare al Direttore dell'Accademia di Belle Arti in Firenze, ma specialmente di non aver mai mortificata o contristata quella santa passione che doveva essere la Sua vita, schiantata anzi tempo, la Sua gloria, che non morrà.*<sup>15</sup>

*Tutti suoi ammiratori ricorderanno, fra i suoi migliori dipinti l'“inaccessibile”, una montagna vertiginosa che quasi tocca il cielo turchino, “La primavera sul valico del Bernina”, “La primavera sui monti”, “L'autunno sui monti”, “Colori autunnali”. L'Olgiati era paesaggista, il pittore della montagna per eccellenza. Alla montagna egli correva continuamente a vedere, a osservare, a dipingere, a riempire la sua anima di visioni, che poi, trasfuse, venivano proiettate sulla tela.*<sup>16</sup>

*Di questi giorni sono trascorsi esattamente cento anni dalla nascita del pittore Rodolfo Olgiati, persona illustre e cara alla nostra gente di quest'ultimo secolo. Disgrazia volle che negli anni più proficui della sua vita morisse all'età di 43 anni. Fin da ragazzo aveva mostrato di avere una spiccata dote per la pittura ed il disegno. (...)*

<sup>10</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 30 marzo 1989, p. 8.

<sup>11</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 22 novembre 1950, p.2.

<sup>12</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 26 maggio 1994, p.2.

<sup>13</sup> A. Zandralli, *Almanacco del Grigioni italiano*, Pro Grigioni Italiano, Coira 1932, p. 100.

<sup>14</sup> Catalogo mostre di proprietà della famiglia Rodolfo Olgiati (nipote).

<sup>15</sup> T. Paravicini, *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 26 novembre 1930, p.3.

<sup>16</sup> R. Tognina, *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 22 novembre 1950, p.1.

*(...) Chi scrive che ha in “stua” un piccolo dipinto suo che rappresenta il monte del “Bonet” e le sue superbe montagne circostanti ed ogni volta che guardo il quadro vi trovo una luminosità tutta speciale.<sup>17</sup>*

*Visioni semplici ma visioni nuove di luce e di colore.*

*L'Olgiate ha afferrato l'essenza della atmosfera, della luce e dei colori della sua Valle, delle nostre Valli: limpidezza e densità; ha afferrato l'essenza della nostra natura aspra e pittoresca, ma anche l'essenza della nostra vita: dura, primitiva e fiorita.*

*Nostra quell'aria limpida quella luce che è materia di luce; nostri quei colori che vivono di una lucentezza quasi metallica; nostri quei prati dall'erba e dai fiori de' terreni poveri; nostri gli scorci di vedute benché fra i più miti. (...)*

*(...) È l'artista che illustra colle attitudini della propria gente la propria Valle o le Valli e ne materia l'essenza in forme chiare e pervasive.<sup>18</sup>*

*Per lui il vero sulla tela è commozione e non si può tradurre e comunicare se non per commozione; perché lui ha cercato la sua via nella purezza dei nostri colori, al cospetto della grandiosità delle nostre montagne; perché lui, figlio di queste montagne, ha saputo afferrarne l'anima, e trasfonderla nei suoi quadri. Egli comprende il muto linguaggio dell'alta montagna e della sua natura nelle più svariate espressioni dell'atmosfera, dalla luminosità di un radioso mattino di sole primaverile alla calma tristezza rassegnata di una chiara sera d'autunno.<sup>19</sup>*

## I.I.V. MOSTRE

1913 / Esposizione artistica, Atelier G. Lanfranchini, quadri ad olio di Rodolfo Olgiate.<sup>20</sup>

1916 / 8 agosto - 15 settembre, St. Moritz, chiesa comunale, esposizione collettiva organizzata dalla Società artistica engadinese, 40 opere, artisti: Rodolfo Olgiate (partecipa con 2 opere - 25. paesaggio di Poschiavo, 26. Sommerlandschaft); Berri R. P.; Corradini, Margherita, Christoffel, Anton; Giacometti, Giovanni; Menni J. U.; Von Salis, Carlo; Segantini, Gottardo, Vital Edgar.<sup>21</sup>

1918 / 20 gennaio - 10 febbraio, St. Moritz, esposizione d'arte collettiva organizzata dalla Società artistica engadinese, artisti: Rodolfo Olgiate, Fritz Mock, Carl v. Salis, Fr. Schaufenbuhl, Gottardo Segantini, Edgar Vital, Otto Wyler, R. A. Saal.<sup>22</sup>

1920 / 18 gennaio - 8 febbraio, St. Moritz, Kunstsalon Steiner, esposizione collettiva organizzata dalla Società artistica engadinese, artisti: P.R. Berri (San Moritz), Hans Beyer (Fetan), Christoffel Anton (Scanfs), M. Corradini (Sent), J. Menni (Samaden), Rodolfo Olgiate (Poschiavo), Adolf Robbi (San Moritz), Carl Von Salis (Bever).<sup>23</sup>

1920 / 18 luglio - 8 agosto, Schulhaus St. Moritz, esposizione d'arte collettiva organizzata dalla Società artistica engadinese, artisti: J. Lehmann (St. Moritz = Luzern), Rodolfo Olgiate (Poschiavo), Edgar Vital (Fetan), P. R. Berri (St. Moritz), Anton Christoffel (Scanfs), M. Corradini (Sent), Giovanni Giacometti (Stampa), Alberto Giacometti (figlio, Stampa), F. Grand, (Remus=Manas), J. Menni (Schuls=Samaden).<sup>24</sup>

<sup>17</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 3 settembre 1987, p.2.

<sup>18</sup> Catalogo mostre di proprietà della famiglia Rodolfo Olgiate (nipote).

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 5 febbraio 1913, p.3.

<sup>21</sup> Catalogo mostre di proprietà della famiglia Rodolfo Olgiate (nipote).

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem.

1921 / 16 gennaio - 6 febbraio, salone d'arte Steiner di St. Moritz, esposizione d'arte collettiva organizzata dalla Società artistica engadinese, artisti: Max Alioth (St. Moritz, P. R. Berri (St. Moritz), Mara Corradini (Sent), Hubert Landau (St. Moritz), Luzio Linsel (Sent), J. Menni (Samaden), Rodolfo Olgiati (Poschiavo), Carl von Salis (Bever), Ernst Thommen (Hahnensee=St. Moritz), A. Zabloudil (St. Moritz).<sup>25</sup>

1922 / 23 aprile - 07 maggio, Villa Planta a Coira, esposizione d'arte personale di Rodolfo Olgiati organizzata dalla Società artistica engadinese, con 53 dipinti (es: "Aria alpestre" e "Tronco di larice").<sup>26</sup>

1922 / 29 ottobre - 12 novembre, Villa Planta a Coira, esposizione d'arte collettiva organizzata dalla Società artistica engadinese, artisti: Maria Cecilia Bass (Celerina=Tamins), Carl von Salis (Bever), Edgar Vital, Turo Pedretti (Samaden), P. R. Berri (St. Moritz), Hans Beyer (Fetan), Max Alioth, Louis E. Beney de Valleyres, Wolf Bloem, Christoffel Anton (Scanfs), M. Corradini (Sent), Augusto Giacometti, Giovanni Giacometti (Stampa), Hubert Landau, Jean Lehmann, J. Menni (Samaden), Rodolfo Olgiati (Poschiavo)<sup>27</sup>

1923 / 10 agosto - 17 agosto, Gemeinde Saal Samedan, esposizione d'arte collettiva organizzata dalla Società artistica engadinese, artisti: Maria Bass (Celerina), Guglielmo Bazzell (Sent), P. R. Berri (St. Moritz), Anton Cristoffell (Scanfs), J. Menni (Samaden), Hans Ott (Samaden), Rodolfo Olgiati (Poschiavo), Turo Pedretti (Samaden), Karl von Salis (Bever), Etienne Tach (Bever), Edgar Vital (Fetan).<sup>28</sup>

1924 / 10 agosto - 17 agosto, Sala comunale di Samedan, esposizione d'arte collettiva organizzata dalla Società artistica engadinese, circa 100 quadri e disegni di artisti engadinesi e delle vallate limitrofe, artisti: Rodolfo Olgiati ha portato 15 tele (paesaggi alpini e alcuni ritratti), es: "Autunno", "Ombre che passano", "Sole sulle rocce", "Sera in montagna", "Vento e freddo", "Colori d'autunno", "La casa rossa", "Casa del scie", "Prada", "Tramonto in montagna", "Primi ...", "Sole invernale", "Beata solitudine", "La porta dell'orto".<sup>29</sup>

1924 / 11 ottobre - 25 ottobre, Villa Planta a Coira, grande mostra d'arte, con 40 dipinti: "Catena Sperelli", "Verso la Valle", "L'Autunno", "L'inaccessibile", "Vicino all'orto", "Giorno di festa".<sup>30</sup>

1925 / 11 ottobre - 25 ottobre, Villa Planta a Coira, mostra d'arte personale di Rodolfo Olgiati, con 42 dipinti: 1. "All'ombra dei larici" 2. "Pascolo alpino" 3. "Giorno di festa" 4. "Ombre che passano" 5. "Catena Sperelli" 6. "Verso la valle" 7. "L'autunno" 8. "L'inaccessibile" 9. "Vicino all'orto" 10. "Sera in montagna" 11 "Risveglio" 12. "Favonio" 13. "Cimbro" 14. "Tramonto" 15. "Mattino d'estate" 16. "Vecchio larice" 17. "San Pietro (Poschiavo)" 18. "Primavera" 19. "Cascinali" 20. "Noci" 21. "Mattino d'autunno" 22. "Primo sole" 23. "Porticina" 24. "Chiesetta di Selva" 25. "Pascolo" 26. "Laghetto di montagna" 27. "Fienile" 28. "Meriggio" 29. "Larice I" 30. "C.no delle Ruzze" 31. "Cascine" 32. "Alba Ventosa (studio)", 33. "Via di montagna" 34. "Colori autunnali" 35. "Prada" 36. "Paesello" 37. "Larice II" 38. "Viuzza" 39. "Fra il verde" 40. "Poschiavo" 41. "Ca casa rosa" 42. "Autunno in montagna".<sup>31</sup>

---

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 28 ottobre 1925, p.2.

1925 / ottobre, Coira, esposizione d'arte con opere di Rodolfo Olgiati<sup>32</sup>

1925 / dicembre, Davos, Libreria Heintz e Roussel, esposizione di 11 opere di R. Olgiati<sup>33</sup>

1926 / agosto, St. Moritz, mostra d'arte organizzata dalla Società artistica engadinese, 11 artisti, 85 fotografie, opere ad olio e all'acquarello.<sup>34</sup>

1926 / 28 luglio - 14 agosto, Gemeindesaal a St. Moritz, esposizione d'arte collettiva organizzata dalla Società artistica engadinese, artisti: Max Alioth (St. Moritz), Maria C. Bass (Celerina), Guglielmo Bazzel (Sent), Mara Corradini (Sent), R. P. Berri (St. Moritz), Anton Christoffel, Scans, J. Menni (Samaden), Rodolfo Olgiati (Poschiavo), Hans Ott (Samaden), Turo Pedretti (Samaden), Carl von Salis (Bever).<sup>35</sup>

1927 / 19 luglio - 20 agosto, Schulhaus a St. Moritz, esposizione d'arte collettiva organizzata dalla Società artistica engadinese, artisti: Turo Pedretti (Samaden), Carl von Salis (Bever), C.F von Salis (Ponte), Guglielmo Bazzell (Sent), P. B. Berri (St. Moritz), J. Menni (Samaden), Oscar Nussio (Sur En d'Ardez), Rodolfo Olgiati (Poschiavo), Hans Ott (Samaden).<sup>36</sup>

1927 / 1 - 14 ottobre, Villa Planta a Coira, mostra personale di Rodolfo Olgiati, organizzata da Bundner Kunstverein, composta da 64 opere (bellezze delle alpi poschiavine, casolari, i dorsi e le cime).<sup>37</sup>

1928 / mostra d'arte, salone del Dr. Stori a Zurigo, i più recenti paesaggi per circa 40 quadri.<sup>38</sup>

1929 / 17 giugno - 6 luglio, Galleria d'arte Ruskin a Chamberlain Square in Birmingham, mostra personale di Rodolfo Olgiati intitolata "Dipinti con scene di montagna", 42 opere della valle poschiavina.<sup>39</sup>

1929 / 13 ottobre - 27 ottobre, Villa Planta a Coira, mostra d'arte organizzata dal Bundner Kunstverein, 42 opere, soggetti del Bernina e del lago di Como.<sup>40</sup>

1930 / 9 giugno - 11 giugno, mostra d'arte all'interno dello studio del pittore Rodolfo Olgiati, ingresso libero.<sup>41</sup>

1931 / 26 aprile - 10 maggio, Galleria d'arte Kunst und Splegel a Zurigo, mostra d'arte postuma.<sup>42</sup>

1931 / 10 maggio - 25 maggio, mostra d'arte postuma, Coira.

1931 / Sala comunale di Samedan, mostra d'arte organizzata dalla Società artistica engadinese in memoria di Rodolfo Olgiati.<sup>43</sup>

---

<sup>32</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 1925, p.10.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>34</sup> Catalogo mostre di proprietà della famiglia Rodolfo Olgiati (nipote).

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 12 ottobre 1927, p.3.

<sup>38</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 11 luglio 1928, p.3.

<sup>39</sup> Catalogo mostre di proprietà della famiglia Rodolfo Olgiati (nipote).

<sup>40</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 6 novembre 1929, p.2.

<sup>41</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 4 giugno 1930, p.4.

<sup>42</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 20 maggio 1931, p.2.

<sup>43</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 5 agosto 1931, p.2.

1931 / 27 luglio - 16 agosto, mostra organizzata dalla Società artistica engadinese, personale di Rodolfo Olgiati, 41 opere.<sup>44</sup>

1939 / Villa Planta a Coira, esposizione d'arte antica composta da dipinti, ritratti, statue e tappeti, in contemporanea alla mostra d'arte moderna collettiva composta da: Rodolfo Olgiati, Giovanni Giacometti, Augusto Giacometti, Gottardo Segantini Gustavo de Meng, Giacomo Zanolari, Oscar Nussio, Giuseppe Scartazzini, Ponziano Togni, Fernando Lardelli e gli architetti Paolo Nisoli, Bruno Giacometti e Maurizio.<sup>45</sup>

1946 / gennaio, mostra d'arte collettiva a Brusio, composta da artisti Grigion-italiani: Giuseppe Bonalini, Rodolfo Olgiati, Augusto Giacometti, Gottardo Segantini, Oscar Nussio, Giuseppe Scartazzini, Ponziano Togni e Giacomo Zanolari.<sup>46</sup>

1960 / agosto, mostra d'arte collettiva, scuole comunali di Poschiavo, rassegna dell'arte grigione italiana degli anni '60 – '70, artisti: Giovanni Giacometti, Augusto Giacometti, Gottardo Segantini, Rodolfo Olgiati, Giacomo Zanolari, Oscar Nussio, Alberto Giacometti, Ponziano Togni, Fernando Lardelli, Renato Stampa, Armando, Righetti, Ernesto Giovannini e Lorenzo Zala.<sup>47</sup>

1970 / 18 luglio - 8 agosto, mostra postuma d'arte di Rodolfo Olgiati 1889 – 1930, abbinata ai lavori di Reto Olgiati, con 45 opere di proprietà privata di Rodolfo e 27 disegni di Reto Olgiati.<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> Catalogo mostre di proprietà della famiglia Rodolfo Olgiati (nipote).

<sup>45</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 19 aprile 1939, p.2.

<sup>46</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 2 gennaio 1946, p.3.

<sup>47</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 10 agosto 1960, p.3.

<sup>48</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 3 giugno 1970, p.3.



*Pasqua 1926*  
*prima d'andare a Menaggio*

Figura 5: "Fotografia di famiglia" Famiglia Olgiati (Reto in basso a sinistra), Pasqua 1926, collezione privata

## I.II. RETO OLGIATI 1923-1999

### I.II.I. UNA VITA TRA DISEGNO E DECORAZIONE

Reto Olgiati nasce nel vecchio ospedale a La Rasiga di Poschiavo il 12 agosto del 1923 come figlio minore del pittore poeta della montagna Rodolfo Olgiati. Anche Reto, come il suo fratello maggiore Gianni, erediterà la bravura del disegno dal padre. Reto frequenta le scuole primarie nel paese natale e poi le secondarie a Zurigo dove potrà studiare alla *Kunstgewerbeschule* per un percorso di perfezionamento nel disegno. In seguito, finalizza un tirocinio come decoratore e successivamente si trasferisce in Svezia, dove lavora per quattro anni. Durante questo periodo trascorso all'interno della penisola Scandinava ha la fortuna di conoscere la sua futura moglie Annamarie. Con il passare del tempo decide di stabilirsi insieme alla moglie e alla figlia Eva a Zurigo. Verso il Natale del 1942 insieme a sua madre, suo fratello Gianni, Rita Fanconi, Berta Fisler e Alfonso Tosio danno vita alla "Sucieta di Pusc'ciavin a Zlirig". Da questo si svilupperanno negli anni Dieci altre società, e soprattutto la "PiB", Pusc'ciavin in Bulgaria. Nonostante il suo lavoro impegnativo all'interno della famosa impresa Jelmoli, come capo decoratore, dove rimarrà fino al pensionamento, troverà il tempo di vivere la sua piena libertà nell'esprimere al meglio il suo lato artistico-estetico. Un carattere ricco del saper e voler fare altro oltre al suo lavoro, si dedica in maniera costante persino ad altre attività. Lo si vedeva sempre in giro con il suo taccuino e la penna alla ricerca di una veduta stimolante da poter osservare e disegnare. Reto avrà un notevole successo mediante le sue opere esposte in varie strutture ed eventi. Secondo i ricordi di Gianni, da piccoli, i due fratelli vivevano una fratellanza amichevole in un ambiente caratterizzato da pochi giochi e tanta fantasia. Il loro unico giocattolo, per il quale entrambi si meravigliavano, era una barca a vapore ricreata dal loro padre, che tra altro, richiese molto tempo prima di poter essere messa in funzione. Inoltre, un altro avvenimento abbastanza simpatico si verificò quando i due fratelli ricevettero da un ragazzo, all'età di 9 (Gianni) e di 7 anni (Reto) un pezzo di legno che si poteva fumare. Da bambini curiosi come erano, questo pezzo di legno lo avevano provato all'interno del loro salotto (stüina) vicino alla piccola stufa a cilindro. Lo sportello della stufa non fu aperto per errore e dimenticanza da parte dei due fratelli, e il fumo giustamente rimase nella stanza. A causa di ciò la madre sentì dei rumori particolari come una specie di tossire e sputare e recandosi all'interno del salotto si accorse dell'accaduto. Le prediche che ricevettero rimasero nella mente dei due a vita, e così il fumo divenne per loro un tabù. La sua infanzia fu segnata e divenne particolare a causa della prematura scomparsa del suo amato padre, il paesaggista delle montagne Rodolfo Olgiati. Il suo grande e ammirevole amore per Poschiavo veniva ereditato da suo papà. Sono rimasti in pochi ormai i Poschiavini che riportano alla memoria con grande gioia la bellezza nel ricordare l'atelier di Rodolfo Olgiati che si trovava all'Isola sul fiume a sud del borgo, dove dipinse di gran lunga le bellezze della valle e della natura con le loro linee, colori e luci. Reto Olgiati, uno spirito cordiale, sorridente e di un'innata modestia, passava ogni anno alcune settimane nel suo paese natale. Durante il 1998 iniziò a sentire dei disagi che nel tempo sono peggiorati, portandolo fino al 2 di luglio del 1999 quando lasciò per sempre la vita terrena.



Figura 6: "Alpe Saoseo" Reto Olgiati, Val di Campo – Poschiavo, china su carta, 1983, collezione privata



Figura 7: "Chiesa di San Piero" Reto Olgiati, Poschiavo, penna su carta, 1936, collezione privata



Figura 8: "Paesino di montagna", Svizzera, china su carta, 1983, collezione privata



## I.II.II. ARTE DEL DISEGNO VIBRANTE

In particolar modo, a partire dagli anni Settanta, l'artista tocca l'apice nel suo fare artistico-estetico, rinunciando alla composizione cromatica vivace riportata sulle tele da parte di suo papà, per dar nascita a dei disegni sempre più sintetizzati e vibranti. La metamorfosi gestuale compie i suoi passi nell'unione di ciascun elemento reso un'entità vivente sulla materia di partenza. I suoi tocchi leggeri, accurati e ricchi di sensibilità diventavano realtà visiva mediante l'attenta scelta di una penna caratterizzata da una punta flessibile e fluida.

Un artista decoratore, amante della natura, del disegno delle vedute e dei paesaggi come stimolo quotidiano di un vivere l'arte attraverso le composizioni mentali personali. Un segno artistico dell'essenziale che vive nell'idea di creare tra la mano e l'occhio una linearità sinuosa di una visione coinvolgente. Paesaggi a contorno che vivono in uno spazio talvolta molto piccolo, ma ricco di un'energia che va al di là. Un tocco quasi primitivo, ma allo stesso modo moderno nel suo insieme artistico-estetico di uno ieri che vive anche nell'oggi. Lo spazio bianchissimo della tipica carta utilizzata molto spesso dall'artefice, diventa il figlio del padre di tutte le arti come tecnica abbracciata da Reto e definita così da Vasari nel '500.

La sua produzione artistica vanta circa 422 opere documentate all'interno del piccolo quaderno di colore nero intitolato "Elenco disegni, Reto Olgiati" di proprietà della moglie, la Sig.ra Annamarie Loefwendhal. Un elenco dei suoi disegni tra venduti e regalati iniziato, secondo lo scritto, nel settembre del 1970. Seguendo questo elenco scritto da Reto stesso, notiamo l'ultima opera intitolata "Puschlav" del 1995, priva di un destinatario e di una data come la maggior parte delle altre opere all'interno del quaderno.

## I.II.III. I PENSIERI DEGLI ALTRI

*Io ho avuto il piacere, (e per questo mi ritengo fortunato), di collaborare vari anni con lui in comitato. Reto era la voce tranquilla e paterna, che ci riportava alla realtà durante accese discussioni. La sua opinione, saggia e modesta, ma ben precisa, dava a noi sicurezza. Sempre, per lui abbiamo provato un profondo rispetto e ci sentivamo in un qual modo guidati da una voce esperta e ben più posata che le nostre.*<sup>49</sup>

## I.II.IV. MOSTRE

1986 / 19 luglio - 6 agosto, Casa Torre a Poschiavo, mostra d'arte organizzata dalla Pro Grigione Italiano Sezione Poschiavo, disegni.<sup>50</sup>

1992 / 4 luglio - 19 luglio, Galleria PGI a Poschiavo, mostra d'arte, disegni.<sup>51</sup>

1994 / 2 ottobre - 15 gennaio, Zurigo, esposizione d'arte, disegni.<sup>52</sup>

1994 / 30 luglio - 6 agosto, Casa Torre a Poschiavo, mostra d'arte, affissi con la nascita e gli avvenimenti della PIB.<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> Corrispondenza privata, Plinio Raselli ad Anne-Marie Olgiati ed Eva Olgiati, Zurigo 2 luglio 1999.

<sup>50</sup> Catalogo mostre di proprietà della famiglia Rodolfo Olgiati (nipote).

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 4 agosto 1994, p.1.

2000 / 6 ottobre - 12 novembre, Galleria Pefi a Wohlen, mostra d'arte collettiva, artisti: Gianni, Rodolfo e Reto Olgiati, Walter Lerch, Martin Duss, Marlis Brunner.<sup>54</sup>

2010 / 24 luglio - 7 agosto, Galleria PGI di Poschiavo, mostra d'arte personale.<sup>55</sup>

Vi sono inoltre notizie, riportate dalla moglie Annemarie Loefwendhal, della partecipazione di Reto Olgiati ad ulteriori esposizioni:

- esposizione a Poschiavo nel 1970
- esposizione a Poschiavo nel 1980
- esposizione a Zurigo nel 1993
- esposizione a Poschiavo nel 1998

---

<sup>54</sup> Catalogo mostre di proprietà della famiglia Rodolfo Olgiati (nipote).

<sup>55</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 28 gennaio 2010, p.16.





*Figura 9: Fotografia a colori di Gianni e Reto Olgiati (1925), collezione privata*

### I.III. GIANNI OLGIATI 1921-2011

#### I.III.I. BREVI RICORDI DI UN'INFANZIA

Gianni Olgiati, figlio maggiore della coppia formata da Rodolfo Olgiati e Norina Pozzi, nasce il 30 luglio del 1921 all'ospedale alla Rasiga di Poschiavo e lascia la vita terrena il 19 luglio del 2011. La sua infanzia Gianni la trascorre all'Isola, all'entrata sud di Poschiavo. Una casa circondata completamente dall'acqua: a sud dalla Valle Orse, a nord e a est dal Poschiavino e ad ovest da un ruscello che porta l'acqua ad un vecchio mulino alla Rasiga. All'interno di questo terreno, di poco più di 36 are, vi erano: la casa-atelier, un piccolo capanno per la pesca, una vasca e uno stagno per i pesci. Le entrate da parte della vendita delle opere di Rodolfo Olgiati, erano, quando ce ne erano, abbastanza limitate. Oltre il suo impegno nel fare arte, Rodolfo praticava, forse anche per necessità, la caccia e la pesca, oggi, atti ritenuti e visti come uno sport. I pesci che riusciva a pescare venivano portati direttamente nello stagno di casa. La pratica della caccia era caratterizzata soprattutto dal gusto verso le lepri. Inoltre, oltre alla caccia diretta, vi erano persino altri modi utilizzati dai tempi remoti, come per esempio, la cattura tramite l'utilizzo delle trappole, che nel caso di Rodolfo Olgiati, riguardava in particolar modo le volpi e le lontre per la vendita successiva delle pelli. L'orto aveva il suo compito nell'offrire ai palati dell'intera famiglia ciò che era necessario per un nutrimento completo. Come tutti i tempi passati e quelli futuri, la vita di un'artista non è mai facile, soprattutto all'interno di un piccolo paese di confine. Nonostante tutto ciò, i due fratelli sono stati cresciuti in maniera dignitosa e semplice all'interno di una casa, i cui spazi erano ridotti a causa dell'atelier del padre che occupava circa 2/3 dello spazio totale. Quindi, lo spazio per la camera da letto, la cucina e il soggiorno era abbastanza limitato, ma con l'amore si poteva superare tutto. Tutte le madri di allora trovavano diverse difficoltà, tra la crescita dei figli piccoli e le varie mancanze delle comodità di oggi. Durante l'estate del 1925, la giovane e ammirevole famiglia si trasferisce quindi al primo piano della casa in Piazzola, al numero 202, a Poschiavo.

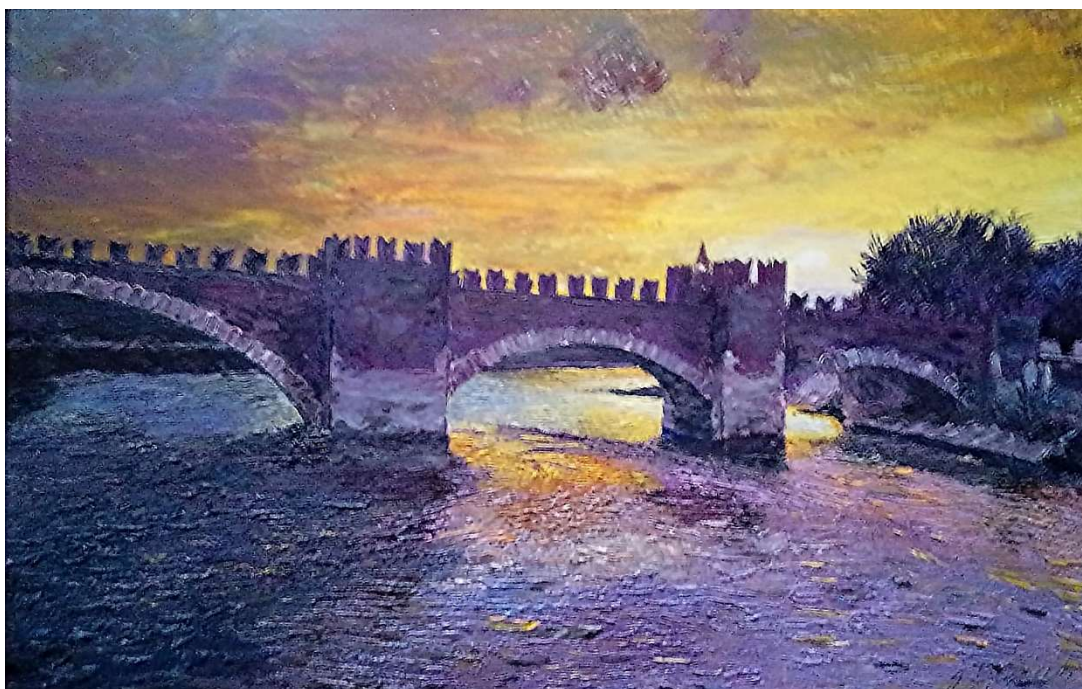
La lettura delle memorie di Gianni Olgiati, per alcune abitudini contemporanee, forse sbagliate oppure giuste, si può trasformare in un saggio ed esemplare modello di una famiglia che ha saputo e voluto scegliere ciò che rimane veramente immutabile e immortale nel tempo: mettere il cuore prima di tutto.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Vedi, G. Olgiati, *Un po' di storia di famiglia e di ricordi*, p. 39.



*Figura 10: "Paesaggio di montagna" Gianni Olgiati, Svizzera, olio su tela, 1945, collezione privata*



*Figura 11: "Ponte scaligero" Gianni Olgiati, Verona, olio su tela, 1987, collezione privata*



*Figura 12: "La Roesa" Gianni Olgiati, Poschiavo, olio su tela, 1999, collezione privata*



*Figura 13: Fotografia in bianco e nero di Don Felice Menghini, collezione privata*



## I.IV. DON FELICE MENGhini 1909-1947

### I.IV.I. UNA VITA BREVE TRA DIVINO E ARTE

Il 20 settembre del 1909 segna la nascita a Poschiavo di Felice Menghini, figlio maggiore di otto figli, nato dall'unione tra Francesco e Ida, nata Lardi. Durante il suo battesimo riceve il nome di Felice Pietro Giovanni in memoria di uno zio materno e dei due nonni. La sua vita è caratterizzata dalla religione, dalla passione per la letteratura, in particolar modo, dall'amore per la poesia e per le arti, il disegno e la pittura.

*Trascorse la sua età infantile e la prima giovinezza nella serenità della famiglia, sotto l'educazione accurata e affettuosa dell'ottima sua madre, la sulla sinistra del Poschiavino. Già fin dai primi anni si manifestò bimbo vivacissimo e intelligente. Queste doti si svilupparono vieppiù durante gli anni delle scuole elementari, che frequentò, sempre coi successi più lusinghieri, nel borgo natio.<sup>57</sup>*

Sin dalle scuole comunali e la reale del Borgo, Felice dimostra una sensibilità e una certa particolare forza di volontà che andava oltre le normali aspettative. Nel 1922 sceglie il cammino divino, partendo per l'Italia iscrivendosi ad uno dei seminari milanesi a San Pietro Martire, iniziando così un percorso di studi che lo porta a diventare sacerdote nel 1933. Una lunga strada divisa per momenti che passa da quattro anni trascorsi a San Pietro Martire fino al trasferimento a Monza per tre anni e successivamente a Coira, al seminario teologico di San Lucio, nel 1930, dopo aver concluso due anni di studi filosofici. Sono gli anni del liceo e del ginnasio che egli amerà ricordare con grande piacere e simpatia, soprattutto dopo esser stato consacrato come sacerdote il 2 luglio del 1933 e il 9 luglio dello stesso anno nella Collegiata di Poschiavo a nemmeno ventiquattro anni. Durante il mese di settembre dello stesso anno viene inviato a San Vittore in Mesolcina, in qualità di parroco prevosto, dove resta per soli quindici mesi, e dove inizia la sua esperienza pastorale. Il mese di gennaio del 1935 segna il suo ruolo di coadiutore al posto di M. R. Don Taramelli a Poschiavo fino alla nomina come Prevosto nel mese di marzo del 1943. Egli diviene il Prevosto più giovane della Collegiata di San Vittore Mauro, ma anche il Prevosto più giovane ad avere una fine letale troppo precoce. Egli era riconosciuto dalla moltitudine come un essere per bene e un cuore tenero e sensibile come pochi del suo mondo. Si caratterizzava da una maniera divina che andava oltre i Vangeli e le preghiere scritte, dedicandosi così alla sua gente con grande impegno e consapevolezza sociale, artistica, umana e persino politica. La sua voce si faceva sentire non soltanto all'interno delle mura fredde di una struttura religiosa, ma arrivava persino oltre il proprio paese natale e il confine svizzero. La casa del Signore era sempre nel suo cuore, ma aveva capito che le preghiere potevano diventare persino un fare consapevole e responsabile all'interno della società per cui e in cui viviamo. Il suo vissuto diventava sempre di più un forte impegno dinanzi ai bisognosi, all'arte, al saper essere umani e ad un percorso religioso costruito soprattutto dai fatti. Il suo grande amore per l'arte lo ha portato a concludere con successo il restauro della chiesa di Santa Maria di Poschiavo, il restauro della Collegiata sempre a Poschiavo, il restauro della chiesetta di San Pietro e l'introduzione del riscaldamento elettrico nella chiesa prepositurale. Grazie al suo comportamento sensibile e attento, egli riceveva molte lettere di ringraziamenti da tutta la Svizzera e da oltre i confini. Le sue preghiere non si fermavano soltanto alle parole, ma la sua voce interiore lo dirigeva verso una forte volontà psicofisica nell'aiutare il prossimo anche se era cittadino di un altro paese oppure diverso dagli altri. Il suo moto era: *aiutare, aiutare sempre ed aiutare ancora.*<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Autori vari, *Un anno dopo - 10 agosto 1948 Omaggio in memoria di don Felice Menghini*, 1948, p. 44.

<sup>58</sup> *Almanacco del Grigioni italiano*, Pro Grigioni Italiano, Coira 1948, p. 31.

Oltre alle sue doti di bravo sacerdote, egli aveva una grande passione per la letteratura e in un secondo momento per l'arte del disegno e della pittura. Sin dal periodo del ginnasio inizia a dedicarsi all'arte letteraria, in particolar modo alla poesia e ai racconti. I suoi scritti si trovano, a partire dal 1930 all'interno degli almanacchi del Grigione Italiano, a firma Fulvo. Amava la lettura e per questo motivo la sua biblioteca era composta da oltre tremila volumi, al di là del fatto che era in grado di fornire su ciascun libro un giudizio a volte non soltanto sommario. Nel mezzo del suo cammino sacerdotale inizia a frequentare l'Università Cattolica di Milano fino a conseguire il suo dottorato in belle lettere nel 1941, con una tesi su un letterato del Seicento di origini poschiavine, Paganino Gaudenzio.

Una vita breve e intensissima, tra credenze divine e studi letterari, tra poesia e pittura, il don sin dal principio aveva cercato il contatto con la cultura italiana, nonostante il dedicarsi anima e corpo alla sua gente e al patrimonio culturale della Valposchiavo.

Le sue passioni non si fermano all'arte del disegno e della letteratura, ma abbracciano anche il giornalismo e lo sport come lo sci e l'escursionismo, che alla fine lo porterà ad una morte inaspettata.

## I.IV.II. MORTE INNASPETTATA

Nel tardo pomeriggio di domenica 10 agosto del 1947 durante una sagra di paese a Prada, in Valposchiavo, si aggiunge alla gioia di queste feste sacre e profane una notizia sconvolgente riguardante la caduta di Don Felice Menghini sul Corno di Campo. Verso le sette di sera sia per passa parola che tramite la radio tutta la Valle è turbata a causa dell'accaduto e della morte del prete, poeta e artista Felice Menghini. Il Dr. Don Menghini aveva celebrato al mattino dello stesso giorno la Santa Messa all'interno della cappella di Lungacqua, in Val di Campo. Don Felice amava le gite in montagna e all'interno della natura, e così anche quel preciso giorno era prevista una gita sul Corno di Campo caratterizzata da un rimando di qualche ora a causa del tempo abbastanza incerto. Il gruppo della scalata era composto da due altri Poschiavini e da Don Felice Menghini. Insieme sono partiti senza fretta dal versante che guarda la direzione di Poschiavo verso le sette e sono arrivati in cima del Corno poco dopo mezzogiorno. Dopo un'ora di sosta in cima e dopo aver pregato, il tempo stava diventando minaccioso, quindi la comitiva, che si allargò nel frattempo includendo due francesi, decide di iniziare a scendere sul versante del ghiacciaio. Tutto sembrava proseguire liscio e come previsto sin dall'inizio, ma ad un certo punto mentre l'ora puntava le 13:45 precise avviene l'imprevedibile e l'inaspettato, Don Felice tocca con il piede un sasso che cede e lo trascina con sé. Riesce ad aggrapparsi ad una roccia abbastanza sporgente, ma si crea una catena di sassi che iniziano a scivolare e uno di questi colpiscono in maniera letale il Prevosto. I due compagni di viaggio si avvicinano al Don per un rapido soccorso mentre egli stava pregando nel suo momento di lucidità e consapevolezza dinanzi all'accaduto. Mentre lo stavano trasportando verso un posto più sicuro per poterlo aiutare al meglio, il Don smette di pregare e così esala il suo ultimo respiro nel mondo dei vivi.

Un essere umano unicamente amato e apprezzato persino dalle più eleganti voci culturali in tempi e spazi differenti, riportando il ricordo di Remo Tosio all'interno dell'Almanacco del 1997:

*“Me lo ricordo benissimo, come se fosse ieri, perché mi trovavo a Pozzolascio presso la famiglia Pietro Cramereri-Lanfranchi. La notizia giunse nel pomeriggio e la gente rimase sconvolta per molti giorni”.*<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> R. Tosio, *Almanacco del Grigioni italiano*, Pro Grigioni Italiano, Coira 1997, p. 132.

In memoria al cinquantesimo anniversario della morte di don Felice Menghini, Remo Tosio riporta alla luce:

*Abbandono*

*Quando alla sera il cielo  
si abbandona sui monti  
e scompare ogni orizzonte  
anche il cuore non ha più forza  
di battere i suoi colpi di vita.  
Nel mio respiro sento il lamento  
dell'anima che sa  
di essere ancora prigioniera  
senza speranza di venir domani  
o un giorno, finalmente liberata.<sup>60</sup>*

*“Come Segantini morì sullo Schafberg, dove si era recato per completare un suo quadro, così Don Felice chiuse i suoi giorni terreni proprio sulle falde infide di quella montagna che tanto amava.”<sup>61</sup>*

### I.IV.III. ARTE E SPIRITUALITÀ

L'arte in ogni sua manifestazione è una superiore forma del vivere spirituale. Dipingere per lui voleva dire dar vita ai propri sogni, liberarsi dalla volgare realtà alla quale tutti siamo legati per necessità di vita, evadere, innalzarsi verso la purezza dell'infinito. Sarebbe stato capace di farsi un nome persino in questo campo se avesse continuato a focalizzarsi verso tale cammino. Ad un certo punto capisce che il tempo che egli poteva dedicare all'arte era veramente limitato, e quindi, non era sufficiente per dar nascita ad una duplice attività artistica: Letteratura e Pittura. Si decise quindi per la prima senza però poter abbandonare totalmente la seconda. Questo è il motivo per cui come pittore non può farsi quel nome che egli si costruirà nel mondo delle lettere e per cui ognuno ripensa a Felice Menghini da un punto di vista poetico. Nella pittura è dapprima autodidatta. Riceve in seguito preziosi insegnamenti tecnici dall'artista Ponziano Togni, del quale sarà sempre un grande ammiratore. Di questo periodo lascerà alcuni quadretti particolari. Uno dei migliori, forse quanto di meglio il poeta sacerdote ci abbia lasciato in pittura è «Boccalino con fiori appassiti» dove il colore e i chiaro-scuro si abbracciano in maniera vitale tra un approccio di equilibrio e armonia. In tutto il quadretto vi è un principio di ricca e piena efficacia che aspira verso una quiete e una leggera malinconia di cose passate che ti fanno sentire il profumo di quei fiori che sono quasi appassiti. Negli ultimi anni di vita, Felice Menghini è toccato dall'influenza della maniera cromatica e trionfante delle opere del grande artista Augusto Giacometti, più vicino al suo temperamento. All'interno di alcune delle sue impressioni lo si riesce ad intravedere, come per esempio: «Uova con piatto» e «Pere» nelle quali l'influsso giacomettiano è decisamente incontestabile, e che sono probabilmente le due sue migliori tele dell'ultimo tempo. Si dedica inoltre all'arte del ritratto, alla tecnica dell'affresco e alla pittura religiosa. Come nella maggior parte degli artisti, anche il prevosto, si avvicina all'arte della *mimesis*, copiando quadri di grandi maestri svizzeri e stranieri, dando prova di una garbata intuizione artistica e di essere incline verso il lato pittorico. Egli ci lascia alcuni disegni di grande sensibilità artistica, visiva e gestuale. Una maniera di un fare arte tra disegno e pittura caratterizzata da una voluta imperfezione nel suo consapevole aspetto retrocesso. Probabilmente e da un punto di vista decisivo, il pittore sacerdote non ha mai voluto uscire dall'orbita del dilettantismo. Nonostante tutto ciò, la sua grande passione per questo modo di esprimere il suo temperamento gli faceva riprendere in maniera ripetuta il pennello e i colori. L'artista riesce, nonostante la sua vita ricca di impegni, a trovare una sua

<sup>60</sup> Ivi, p. 133.

<sup>61</sup> S. Giuliani, *Almanacco del Grigioni italiano*, Pro Grigioni Italiano, Coira 1987, p. 99.

espressione personale nel cammino dell'arte gestuale, talvolta come medium evasivo dalla quotidianità abituale. Un mondo tra religione, poesia, arte e natura. Il suo amore per la vita e per le persone diventerà sempre di più l'energia vitale di un oggi e di un domani ancora da scoprire.<sup>62</sup>

*“La libertà è la più alta aspirazione dell'uomo, la più alta conquista dell'intelligenza, ma la libertà è osteggiata in ogni campo dalla materialità della vita e dalle varie forme di oppressione politica.”*  
Attorno al bisogno di libertà, nelle sue espressioni e forme migliori, ruota tutto il lavoro del Chiara.<sup>63</sup>

#### I.IV.IV. UNA CASA DA RACCONTARE

Uomo di cultura, ricco di sensibilità e attento al mondo, all'uomo, alla natura, ai problemi dell'ecologia e alla decadenza dei costumi, ancora prima degli altri privo di pregiudizi in una valle dove tutto si sapeva.

Don Felice dichiarava:

*“Gente ingenua e forte” “amante di Dio e della religione e della famiglia e della patria, come dei più grandi tesori di questa vita”.*<sup>64</sup>

Felice Menghini ricordava la casa paterna, dove oggi risiede la sede della Tipografia Menghini a Poschiavo mediante la poesia “La casa” riportata in parte da Remo Tosio:

*Pioppi di casa mia alti e irrequieti  
sempre alla brezza portata dal fiume,  
filari d'opulenti ippocastani,  
a primavera tutto un bianco e roseo  
profumo, tutto un giallo e rosso incendio  
d'autunno e verde e fresca pace a estate;  
frassino solitario cui un fringuello  
ogni anno il nido e i suoi canti donava,  
eterno scroscio dell'acqua che vicina  
giorno e notte ti scorre e mi cullava  
allora e forse mi portava i sogni  
miei più belli di gloria e d'innocenza;  
aureo Sassalbo, montagna di luce,  
qual superbo sovrano dei miei monti  
alto nel cielo su un trono di boschi:  
ai tuoi piedi, sull'acqua, fra e piante  
ecco la dolce casa del mio canto.*<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> R. Zala, *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 24 maggio 1984, p.2.

<sup>63</sup> R. Fognino, *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 22 novembre 1950, p. 1.

<sup>64</sup> M. Lardi, *Almanacco del Grigioni italiano*, Pro Grigioni Italiano, Coira 1988, p. 194.

<sup>65</sup> R. Tosio, *Almanacco del Grigioni italiano*, Pro Grigioni Italiano, Coira 1997, p. 131.

Nell'ultima parte della poesia "La casa", don Felice esprime la netta distinzione tra gli anni spensierati di giovane età e dall'altra parte della Parrocchia:

*Era letizia la vita, la Casà  
tiepido nido d'uccelli nel verde,  
nel sole: lunghi e incantati quei giorni.  
Ora lunga pena è la vita e la casa?  
non più quella sull'acqua e tra le piante  
in sé mi chiude senz'aria né luce  
come un freddo, sigillato sepolcro.*<sup>66</sup>

#### I.IV.V. I PENSIERI DEGLI ALTRI

Edvige Ferrari scrisse in memoria ai trent'anni della morte di Don Felice, ricordando così un periodo festoso e triste della propria esistenza. Queste le sue parole:

*"Come uomo don Felice non sfuggiva alla legge che ristagna in ogni persona dedita a grandi interessi di pensiero. La sua distrazione era proverbiale, come la mancanza di senso pratico nelle piccole cose di tutti i giorni. Ogni partenza era un elenco di cose dimenticate, "Hai preso i fazzoletti? Hai pensato al cambio della biancheria?" Solo i libri rispondevano all'appello."*

*"Era generoso, ed era un patito della pulizia e dell'igiene, ma mai avrebbe osato lavare un piatto o un tegame: il terrore della "lozza" (contaminata) era più forte di lui. Una volta, nella casa di montagna, a Lungacqua, aveva esaurito tutta la riserva di terraglie e di utensili di cucina; se non arrivava una sua sorella a rigovernare, forse don Felice si sarebbe accontentato di mangiare pane e formaggio fino alla nausea. La famosa "lozza" era stata messa in quarantena in cima al manico della scopa, in un angolo nascosto.*

*Era di temperamento austero-gioviale e tornava ad essere un bambinone allorché si ritrovava in famiglia. Allora riprendeva i vecchi giochi e i vecchi dispetti. Una tirata di cappelli a Raffaella, un pizzocotto a tradimento ad Idina e a Celina. Con la mamma era molto affettuoso. Essa lo sgridava ancora come figlio, ma lo rispettava come sacerdote; e questo principio, inculcato anche nel resto della famiglia, formava una specie di "immunità"*

*- Sapete - diceva la mamma – il nostro Felice ha le mani sacramentate, dovete rispettarlo...e quindi sopportarlo senza reagire.*

*Fisicamente era di media statura; biondo, occhi chiari. A prima vista sembrava un uomo fragile, ma non lo era. In montagna, a caccia o a pesca era di una resistenza eccezionale e piena di entusiasmo. Buon parlatore e buon ascoltatore, sapeva rendere interessante qualsiasi argomento.*"<sup>67</sup>

Edvige descrisse anche il suo luogo di ritiro:

*"A quell'epoca don Felice abitava in un appartamento desiderato (ed ottenuto in via transitoria) proprio per la sua tranquillità. Era sobrio e decoroso, con tanti libri e alcuni suoi piccoli quadrilungo la parte del corridoio. Mi sembra ancora di vederli, entrando, appesi a sinistra, Me li mostrò con modestia, ma come sue creature.*

*Di fuori il verde degli alberi, i fiori e il canto degli uccelli. Il suo mondo. Cantava l'universo e lo faceva con grande limpidezza di lingua.*"<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> Ivi, p. 132.

<sup>67</sup> E. Ferrari, *Almanacco del Grigioni italiano*, Pro Grigioni Italiano, Coira 1978, p. 56.

<sup>68</sup> Ivi, p. 55.

A quarant'anni della morte di don Felice Menghini, il 10 agosto 1987, Sergio Giuliani così lo ricorda: *“Come Giovanni Segantini sentiva il bisogno di contemplare le nostre montagne per poter poi creare quei quadri che lo resero immortale, così don Felice Menghini sentiva la nostalgia delle montagne, sentiva il bisogno di studiarle da vicino; e da quello studio attingeva argomenti per molte delle sue liriche. Infatti il carattere fondamentale della sua poesia è dato dalla interpretazione della natura, e fra queste interpretazioni si trovano sovente richiami alla montagna. Insomma, si può dire che don Felice è stato il poeta della montagna, delle nostre montagne.”*<sup>69</sup>

Per il quarantesimo anniversario della morte di don Felice Menghini ecco le parole di Massimo Lardi: *A scuola imparammo la sua poesia di Natale, “Leggenda della fanciulla innocente”, cioè di Zarera, studiammo la leggenda di san Remigio:*

*“Erano i tempi d'oro  
quando i santi vagavan per il mondo  
a cento e a mille con le belle tonache...  
Pellegrinava san Remigio a Roma...  
E intanto san Remigio camminava  
lungo la riva del nostro bel lago  
nell'ora del tramonto;  
negli occhi desiderio ancor di luce:  
ma il roseo italo ciel si scoloriva.*

*Alti nell'ombra azzurra,  
s'ergevano i monti dal lago;  
le vette a oriente rifulgevan d'oro!  
San Remigio apri le braccia,  
come se avesse una vision di Dio,  
e immobile ristette a contemplare...”*

*Mi sembrò allora il vertice di ogni poesia, e soprattutto esaltante il fatto di trovare il nostro lago (quello di Le Prese) e i monti, degni di stare in compagnia di cose infinitamente grandi come Roma, Dio e i Santi. Don Felice divenne per me una figura indimenticabile, la voce stessa della mia valle.*<sup>70</sup>

*Il mio Ricordo di G. G. Tuor racconta nel 1948 a Lugano:*

*“Per coloro che usano dire pane al pane e acqua all'acqua, Don Felice Menghini, fu poeta di grande valore, scrittore forbito e instancabile, critico ponderato, sacerdote pietoso.*

*Di animo sensibilissimo soffrì molto per l'incomprensione dei grandi e la caparbia dei piccoli.*

*Si commoveva per la limpida voce di una cascata, la delicatezza di un fiore o l'innocenza di un fanciullo; eppure, seppe essere sempre soldato intransigente di Cristo, fiero difensore del suo Credo.*

*Uno dei suoi più agguerriti avversari nel campo religioso disse di Lui, dopo la sua morte, che fu un «nemico leale».*

*(...) Amava intrattenersi coi bambini e con gli animali. Una volta lo sorpresi che si trastullava con due gattini e una palla di neve, Al mio apparire scoppio a ridere e lasciò il giuoco. Si abbandonava a lunghissime ore di meditazione fra le pareti del suo grande studio. Non chiedeva di meglio.”*

---

<sup>69</sup> S. Giuliani, *Almanacco del Grigioni italiano*, Pro Grigioni Italiano, Coira 1987, p. 99.

<sup>70</sup> M. Lardi, *Almanacco del Grigioni italiano*, Pro Grigioni Italiano, Coira 1988, p. 193.

*Oggi fu ben perfetta  
la mia felicità;  
me la portò il mattino,  
me la compie or la sera.*<sup>71</sup>

Scrisse Renzo Cramerì una piccola dichiarazione di don Felice Menghini:

*“Il talento fa l'uomo autodidatta e la buona volontà sa trovare il modo di moltiplicare le ore di lavoro e di studio”*

Inoltre, Renzo Cramerì espone un pensiero del professor Vassella sul sacerdote-artista:

*“Il carattere fondamentale della sua poesia è l'interpretazione della natura e delle diverse sue creature: albe, fiori, animali mansueti, tramonti in montagna, l'uomo colle sulle manifestazioni religiose, ecco i temi principali della sua poesia. Luci serene, palpiti di gioia e di dolore del poeta che traduce in bei versi la felicità di chi gode e la malinconia di chi soffre.”*<sup>72</sup>

#### I.IV.VI. OPERE LETTERARIE

Anche Don Felice sentiva questo bisogno di essere vicino alle sue montagne come Giovanni Segantini, traendo ispirazione dalla natura come base di partenza per le sue poesie e per le opere pittoriche. Il suo sentir connesso alle montagne lo portava sempre ad avere una grande nostalgia dei monti soprattutto durante il periodo del liceo e del ginnasio in Italia. Durante l'estate era sempre presente a Poschiavo, e così era all'interno della natura attraverso le varie gite a Sassalbo oppure a Canciano non da alpinista, ma da semplice cantore e amante delle sue montagne.

Ecco cosa scriveva:

*Felice l'uomo  
Che il suo povero corpo affaticato  
sognando tutta la notte  
un nevicar di stelle  
sopra la pace delle sue montagne.*<sup>73</sup>

La sua prima opera letteraria è *Leggende e fiabe di Val Poschiavo*, una raccolta delle principali leggende e fiabe della valle natia. Invece nel 1935 conclude un libro di poesie intitolato *Umili cose* che dimostrava il suo modo di vedere altro. Sempre nello stesso anno, compone un volume critico-storico intitolato *La Chiesa di Aino in San Carlo*. All'interno del Grigioni Italiano vengono pubblicati nel 1939 brani di prose che si possono leggere persino oggi in maniera piacevole grazie alla sua maniera ricca di eleganza linguistica e la varietà degli argomenti. All'interno di questa narrazione si può leggere la sua prima scalata sul Corno di Campo, chiamato da egli stesso la mia montagna. Il Dr. Don Felice Menghini segue molti studi letterari e in particolar modo si dedica in maniera ancora più analitica allo studio storico filosofico sul letterato poschiavino *Paganino Gaudenzio*, divenendo la sua opera monumentale, riconosciuta persino fuori dai confini Svizzeri.

Nel 1944 pone in maniera quasi definitiva le radici come poeta mediante l'opera *Parabola* vista come un'evoluzione di *Umili cose*, ossia il suo primo volume di poesie, che lo trasporta nella dimensione poetica. La fama di essere un bravo poeta giunge ad essere definitiva attraverso il suo volume di poesie intitolato *Esplorazioni*. Invece, i *Poemetti sacri* sono una composizione esposta al pubblico in maniera postuma.

---

<sup>71</sup> Autori vari, *Un anno dopo - 10 agosto 1948 Omaggio in memoria di don Felice Menghini*, p. 28.

<sup>72</sup> Ivi, p. 46.

<sup>73</sup> S. Giuliani, *Almanacco del Grigioni italiano*, Pro Grigioni Italiano, Coira 1950. p. 77.

Inoltre, egli è il creatore e il direttore dell'Ora d'oro che gli procurò grandi applausi da parte del pubblico appassionato e curioso. Si trattava di una serie di volumetti editi a Poschiavo che riproduceva brani di prosa e poesie di scrittori moderni.<sup>74</sup>

Anche le sue prose erano popolari, come per esempio: *Terra e gente nostra; Usanze, proverbi poschiavini; La scalata del Corno di Campo; Valentin e altre.*<sup>75</sup>

Secondo Sergio Giuliani:

*La nostalgia dei suoi (e nostri) monti si può leggere in ogni riga della poesia "Terra lontana", oppure nel primo sonetto sulla Valle di Poschiavo.*

*Dalla sua stanza di lavoro, a San Vittore prima e a Poschiavo poi, egli poteva contemplare giornalmente lo scenario imponente offerto dalle maestose catene alpine.*

*Divenuto sacerdote continuò le ascensioni in montagna. E dopo una di quelle gite scrisse la bella poesia "Madonna della montagna". Allora si recitava ancora il breviario in latino, dove ricorrevano sovente le parole "Benedicite montes et colles Dominum" (Monti e colline, benedite il Signore!). Un tramonto contemplato dall'alto, un sorgere del sole in montagna, un temporale in montagna erano argomenti a lui famigliari.<sup>76</sup>*

La sua maniera geniale da poeta sacerdote, caratterizzato da una ricca credenza in Dio e nella natura, ispiratrice della sua voce lirica, si richiama all'interno delle opere come la *Parabola*, soprattutto nei *Poemetti sacri, L'Annunciazione, Il salmo quaresimale, O Salutaris Hostia* che ha inizio con queste metafore:

*Cerchio di purità  
petalo di rosa bianca,  
il bianco di cui splendono le cose  
tutto è racchiuso nella tua beltà...*

*Parole forse troppo mistiche per il nostro secolo laico e dissacratore, ma troppo genuine per non rivelare la perfetta armonia tra la sua vocazione sacerdotale e l'ispirazione poetica, ma tutt'altro che incomprensibili proprio per questo freschissimo senso della natura – petalo di rosa bianca – di una natura perfetta, incontaminata, rispettata, sana, religiosamente sentita come bene preziosissimo, perché di questa natura proprio il nostro secolo sente una sfuggente nostalgia in quanto si rende conto che la sta perdendo. (...) Il sacerdote che benedice, concilia l'umano con il divino, il temporale con l'eterno a cui da millenni l'umanità dedica le più eccelse opere di architettura.<sup>77</sup>*

1. *La raccolta "Leggende e fiabe di val Poschiavo" edita dalla tipografia Menghini, Poschiavo, 1933. A quel tempo il raccoglitore era ancora studente di teologia al seminario di Coira. L'operetta contiene le leggende più vivaci tolte o direttamente dalla bocca del popolo o dalla tradizione poschiavina. C'è chi lo rimprovera di aver raccolto anche cose già edita, ma quand'anche lo fosse, una cosa rimane vera e certa, che egli ha salvato questi scritti dalla sicura scomparsa. D'altra parte, anche se si servì di cose precedenti, le rielaborò da capo a fondo e diede loro una tinta completamente originale.*
2. *Nella seconda pubblicazione si manifesta tuttavia più indipendente e insieme poeta gentile e di fattura modernissima. Leggete le liriche "Umili cose" I. E. T. Bellinzona, 1938, e ve ne convincerete.*
3. *Se invece vi diletate a leggere racconti impressionanti, leggete 46*

<sup>74</sup> *Leggende fino qua in Almanacco del Grigioni italiano, Pro Grigioni Italiani, Coira 1948, pp 28-32.*

<sup>75</sup> M. Lardi, *Almanacco del Grigioni italiano, Pro Grigioni Italiano, Coira 1988. p. 194.*

<sup>76</sup> S. Giuliani, *Almanacco del Grigioni italiano, Pro Grigioni Italiano, Coira 1987. p. 99.*

<sup>77</sup> M. Lardi, *Almanacco del Grigioni italiano, Pro Grigioni Italiano, Coira 1988. p. 194.*



4. *Ne Il Grigioni Italiano, Tipografia Menghini, Poschiavo, 1940.*
5. *Chi poi s'interessa e non paventa la polvere micidiale degli archivi antichi, comperi "Le origini del comune di Poschiavo", Tipografia Menghini, Poschiavo, 1941.*
6. *La critica letteraria, "Paganino Gaudenzio" Giuffrè, Milano, 1941. Lo studio analitico del don sul letterato grigionese del 600 merita essere letto e conosciuto.*
7. *Ma il nostro convallerano non si attenne unicamente a questi generi letterari. Si provò e con successo anche a fare il critico d'arte e d'architettura. Basti a provarlo la sua collaborazione all'opera "vetia Christiana" colla descrizione geniale delle chiese di vai Poschiavo, Bregaglia e Engadina. (Edizione in lingua tedesca, Zurigo 1942).*
8. *Lavoro omogeneo, ma più profondo e particolareggiato lo troverai in "La chiesa di San Carlo in Aino", Tipografia Menghini, 1939.*
9. *Di singolare bellezza, di finezza letteraria e ricche di sentimento e patetico affetto sono le poesie contenute nella raccolta "Parabola". (Arti Grafiche Grassi e Co. Bellinzona, 1944).*
10. *Attualmente il lavoratore indefesso sta preparando un romanzo "Parrocchia di campagna" che non mancherà certamente di appagare l'aspettativa. Forse sarà una specie di autobiografia in continuazione della mirabile "Parabola", ricca di esperienza e osservazioni nella prima età di vita pastorale.*
11. *Altra sua attività è svolta con particolare cura nella redazione del settimanale vallerano "Il Grigione Italiano". Questo gli costa indubbiamente molti sudori e anche qualche grattacapo. Basti a convincerne il lettore la recente polemica apparsa sul No. 19 di quest'anno (1945) nel giornale poschiavino. Ma anche in tali frangenti Vespe-elio redattore sa cavarsela a meraviglia salvando. come si suol dire, capra e cavoli. tanto che gli stessi oppositori sono costretti a dire che! l redattore "finisce sempre per aver ragione". A questo giudizio lui si accontenta di rispondere argutamente: "Non ditelo anche voi. ché altrimenti finiscono per crederlo tutti". Già, se i suoi amici non lo mettono in debito, e i suoi nemici incominciano a dirlo. chi rimarrà ancora con opinione diversa? A spiegazione dei fatti si considerino le difficoltà di un giornale solo in un paese paritetico e di molte divergenze politiche come il Grigionitaliano. attività prioralistica settimanale. Collabora alla dall'esimio prof. Zandralli, t pure corrispondente di "Il Giornale del Popolo". Collabora a parecchi giornali e riviste italiane.<sup>78</sup>*

#### I.IV.VII. OLTRE IL SACERDOZIO E LA POESIA

Come già fatto riferimento in precedenza, al di là della sua dote da bravo e sensibile sacerdote e poeta, si dedicava con grande consapevolezza persino ad altre faccende sociali e culturali. Don Felice durante gli anni di resistenza a Poschiavo, per dodici anni è stato redattore del giornale di Poschiavo e Valle "Il Grigione Italiano", e anche il redattore del Calendario del Grigione Italiano e poi, grazie alla fusione da lui desiderata tra il Calendario e l'Almanacco, diviene il redattore dell'Almanacco per la sezione poschiavina. Inoltre, ha collaborato con la Radio della Svizzera italiana e con diverse riviste, fra cui ricordiamo: Primavera, l'Illustrazione Ticinese, Schweizerische Rundschau, il Carroccio e il Frontespizio.

Le sue doti non si fermavano ad essere un bravo sacerdote, poeta e umano, ma amava immortalare la natura insieme alle sue splendide e varie rappresentazioni naturali tramite la gestualità pittorica. Non si trattava di una modesta pennellata da dilettante per passare semplicemente il tempo, ma di una vera e propria passione verso l'arte mediante una bravura tutta personale. Era un appassionato della montagna e della natura in tutta la sua ricca ed elegante modalità espositiva all'interno della sua massima e splendente maniera originaria. Le sue montagne lo facevano sentire più vicino a Dio e nell'atto di un respiro delle arie balsamiche, egli stesso si sentiva ancora più tranquillo e forte quando ritornava alle sue faccende quotidiane.

<sup>78</sup> Autori vari, *Un anno dopo - 10 agosto 1948 Omaggio in memoria di don Felice Menghini*, pp. 46-47.

*“Inoltre, Felice Menghini era anche un bravo traduttore capace di farci ricordare un autore come Rilke fino ad arrivare a comporre variazioni che si estendevano verso autori inglesi come Keats, come Saffo fino alla lirica cinese”.*<sup>79</sup>

All'interno dell'Almanacco del Grigioni italiano del 2004, Andrea Paganini espone un altro lato del Don tramite la seguente frase:

*“Vi sono altri aspetti della sua attività che potrebbero rivelarsi anche più importanti della stessa produzione lirica finora nota. In circostanze storiche particolarmente difficili — si era in tempo di Guerra e, per molti intellettuali, in terra d'esilio —, Menghini è infatti riuscito a creare una rete di rapporti e di collaborazioni ad alto livello, intrecciata sul comune interesse letterario di scrittori e critici svizzeri e italiani e andatasi via via intensificando attorno a varie imprese culturali ed editoriali, fra cui dei cicli di conferenze, la “Pagina culturale” del Grigione Italiano» e soprattutto «L'ora d'oro» (la collana di varia letteratura da lui diretta).”*<sup>80</sup>

Andrea Paganini durante gli studi approfonditi dell'archivio di Felice Menghini dentro la tipografia Menghini scopre e racconta sotto il titolo *La poliedrica figura di don Felice Menghini ancora da scoprire*:

*“(Felice Menghini raccoglieva con cura e in ordine alfabetico le lettere dei suoi corrispondenti): si tratta di migliaia di lettere, fra cui — ed è quello che ci interessa in primo luogo — alcune centinaia di interesse letterario. Oltre a rivelare una vivacità insospettata in un'appassionante opera di produzione e di divulgazione letteraria, esse pongono in luce importanti tasselli della storia culturale locale, della storia politica e di quella sociale riguardante le condizioni dei rifugiati; permettono di tracciare un nuovo profilo dei corrispondenti, di cui si scoprono interessanti dettagli biografici, tratti del pensiero, giudizi estetici... Emergono assai bene inoltre le sfaccettature della personalità di Menghini: l'uomo, l'editore, lo scrittore, il poeta, il sacerdote, l'intellettuale. Nonostante la marginalità geografica del luogo in cui si trovava ad operare, le attente letture di volumi e di riviste letterarie e gli scambi epistolari lo mantenevano costantemente aggiornato e lo spingevano a partecipare attivamente al dibattito culturale del suo tempo.”*<sup>81</sup>

*Grazie ai recenti ritrovamenti si è aperto, insomma, un importante campo di ricerca che, oltre a gettare nuova luce sulla figura dell'uomo di cultura poschiavino — meno leggendaria e certo più complessa di quanto si sia pensato finora —, aggiungerà qualche nuovo capitolo nella bibliografia di alcuni autori della letteratura italiana e svizzero italiana: il giovane Piero Chiara, uno dei corrispondenti più assidui, si presenta sotto una veste sorprendentemente diversa da quella del noto romanziere (che affonda ciononostante nel suo “itinerario svizzero” importanti radici dei noti risvolti narrativi); Giancarlo Vigorelli è un punto di riferimento autorevole per il gruppo ed un vulcano di idee (poi solo parzialmente portate a realizzazione); il critico Aldo Borlenghi, rifugiatosi in Svizzera varcando la frontiera nei pressi di Viano, si lascia coinvolgere, come Gianfranco Quinzani, nell'Ora d'oro; Giorgio Scerbanenco, il noto «padre del giallo all'italiana, lega a Menghini e a Poschiavo alcuni dei suoi scritti più originali ed in parte ancora inediti; Paolo Arcari esprime una grande stima per il poeta grigionese con il quale collabora assiduamente; anche Giovanni Laini, sentendosi il Ticino “troppo stretto”, si orienta verso Poschiavo, dove pubblica un paio di suoi volumi; Arnoldo Marcelliano Zandralli trova in Menghini un fidato collaboratore in seno alla PGI: vede la luce Senso dell'esilio, l'opera prima del nostro poeta mesolcinese Remo Fasani; dopo Vittore Frigerio, anche Reto Roedel e Giuseppe Zoppi chiedono di collaborare con le Edizioni di Poschiavo, La lista dei nomi dei corrispondenti di Menghini è lunga; vi si trovano, fra gli altri, quelli di Valerio Abbondio, Piero Bianconi, Ugo Canonica, Francesco Chiesa, Emilio Citterio, Luigi Einaudi, Felice Filippini, Alfredo Leber, Luigi Menapace, Aldo e Pericle Patocchi, oltre a quelli dei letterati*

<sup>79</sup> M. Lardi, Almanacco del Grigioni italiano, Pro Grigioni Italiano, Coira 1988, p. 194.

<sup>80</sup> A. Paganini, Almanacco del Grigioni italiano, Pro Grigioni Italiano, Coira 2004, p. 303.

<sup>81</sup> Ibidem.

*grigionitaliani come Achille Bassi, Leonardo Bertossa, Remo Bornatico, Paolo Gir, Valentino Lardi, Lorenzo Pescio, Giovanni Gaetano Tuor; ma nel carteggio si trovano anche lettere di pittori come Ponziano Togni e Augusto Giacometti, di teologi di spicco come Hans Urs von Balthasar e Giovanni Luzzi, di storici e storici dell'arte come Friedrich Pieth e Erwin Poeschel, ecc.*"<sup>82</sup>

Romerio Zala non è l'unico scrivere su don Felice Menghini nel 1948:

*"forse non tutti lo sanno — anche passione e attitudini non comuni per la pittura.*

*L'arte in ogni sua manifestazione è una superiore forma del vivere spirituale. Dipingere per Lui voleva dire dar vita ai propri sogni, liberarsi insomma dalla volgare realtà alla quale tutti siamo legati per necessità di vita, evadere, innalzarsi verso la purezza dell'infinito.*

*Avrebbe potuto farsi un nome anche in questo campo se avesse continuato nello sforzo. Ad un certo punto però s'accorse che il tempo ch'Egli poteva dedicare all'arte era troppo poco e non bastava perché Egli potesse contemporaneamente darsi a una duplice attività artistica: Letteratura e Pittura. Si decise quindi per la prima senza però poter abbandonare totalmente la seconda.*

*Questo è il motivo per cui come pittore non poté farsi quel nome ch'Egli si fece nelle lettere e per cui ognuno ripensa a Felice Menghini Poeta.*

*Nella pittura Egli fu dapprima autodidatta. Ebbe in seguito preziosi insegnamenti tecnici dal nostro Ponziano Togni, del quale fu sempre e con ragione grande ammiratore. Di questo tempo lasciò qualche quadretto interessante. Uno fra i migliori, forse quanto di meglio Egli ci abbia lasciato in pittura è "Boccalino con fiori appassiti" dove il colore e i chiaroscuri hanno un felice equilibrio, l'armonia è gradevole e tutto il quadretto pieno d'efficacia spira una quiete e una sottile malinconia di cose passate che ti par quasi di sentire profumo di quei fiori in sul morire.*

*Negli ultimi anni di Sua vita Felice Menghini subì l'influenza del colorismo trionfante nell'opera opera del grande Augusto Giacometti più consona al Suo temperamento. Lo lascia intravedere in alcune delle Sue impressioni. Uova con piatto e Pere nelle quali l'influsso giacomettiano è incontestabile sono forse le due migliori tele dell'ultimo tempo.*

*Si provò inoltre nel ritratto, nell'affresco e nella pittura religiosa. Copiò quadri di maestri nostri e stranieri dando prova di fine intuizione artistica e di inclinazione alla pittura. Egli ci lasciò pure alcuni disegni di grande sensibilità artistica.*

*Come dissi, l'opera Sua pittorica è rimasta imperfetta, perché da Lui volutamente retrocessa. Si direbbe ch'Egli non abbia voluto uscir dall'orbita del dilettantismo. Tuttavia, la passione per questo modo di esprimere il Suo interno tormento era rimasta costante e viva in Lui ed il Suo temperamento gli faceva ripetutamente riprendere il pennello. Questo ci permette di credere che col tempo Egli avrebbe trovato anche in questo campo un'espressione Sua personale. In ogni caso noi molto ancora aspettavamo da Lui se la morte non ce lo avesse troppo presto e tragicamente portato via.*

*Tutti noi che apprezziamo l'arte ed ogni superiore forma del vivere spirituale abbiamo perso in Lui un Amico caro e stimato.*"<sup>83</sup>

#### I.IV.VIII. OPERE PITTORICHE E BOZZETTI

Il ritratto di Cristo – un'opera pittorica su una particolare malta, incorniciata, 33 altezza x 25 larghezza (dimensioni senza la cornice); alcune testimonianze raccontano di un'opera probabilmente in origine creata tramite la tecnica dell'affresco e staccata successivamente dal muro, forse per una maggiore conservazione. Opera in possesso di Renato Menghini che sottolinea la prima versione sopra indicata (pittura colorata su malta).

---

<sup>82</sup> Ivi, p. 304.

<sup>83</sup> Autori vari, *Un anno dopo - 10 agosto 1948 Omaggio in memoria di don Felice Menghini*, pp. 37-38.

L'affresco sulla parte destra vicino all'altare della chiesa San Vittore di Poschiavo. Vi sono alcuni bozzetti non del tutto interi, appartenenti all'archivio della famiglia Menghini all'interno della tipografia Menghini a Poschiavo, in un cofanetto antico, racconta l'impegno di Menghini nell'occuparsi del disegno di tale affresco (matita nera / carboncino su carta, dimensioni / circa foglio A4).

Ritratto a bozzetto veloce di una donna a mezzo busto rappresentata con il volto di profilo con un piccolo sorriso (matita su carta, dimensioni / circa foglio A4) carta non del tutto intera / rotta nella parte bassa, all'interno dell'archivio privato della famiglia Menghini dentro la tipografia Menghini a Poschiavo, in un cofanetto antico.

Ritratto a bozzetto veloce (matita rosso mattone su carta, dimensioni / circa A4; opera che ritrae un bambino in ginocchio, rappresentato di profilo mentre sta pregando.

Disegno intitolato "La mia mano" a matita nera su carta color oro scuro, rappresenta probabilmente la mano del sacerdote, la mano sinistra in particolar modo insieme ad una parte del vestito; forse un'opera sperimentale / fotografia recuperata da Andrea Paganini.

Fotografia di due pagine di un piccolo quaderno, vi sono 9 autoritratti di piccole dimensioni da diversi punti di vista ( frontale, laterale/di profilo con il volto verso il cielo, con il volto verso il basso e con il volto dritto), due rappresentazioni di un fiore aperto e chiuso; e una rappresentazione in piccolissime dimensioni di una signora di spalle con un vestito lunga e un cappello mentre sta camminando; Il tutto probabilmente fa parte del suo taccuino dei bozzetti forse sempre a portata di mano per disegnare veloce qualche stimolo visivo ed esterno; (matita su carta) / fotografia recuperata da Andrea Paganini.

Opera pittorica ad olio di una lepre in fin di vita, rappresentata su un tavolo ornato da una tovaglia bianca su uno sfondo privo di prospettiva e caratterizzato da una scelta cromatica cupa tra il color verde e marrone; la lepre viene dipinta in maniera molto realistica e dettagliata mentre l'unico occhio che si riesce a vedere sta fissando il fruitore (tecnica ad olio su tela), opera di proprietà della famiglia Menghini.



Figura 14: "La mia mano" Don Felice Menghini, schizzo a matita/carboncino su carta, collezione privata



Figura 15: "Caricature su quaderno" Don Felice Menghini, matita e china su carta, collezione privata

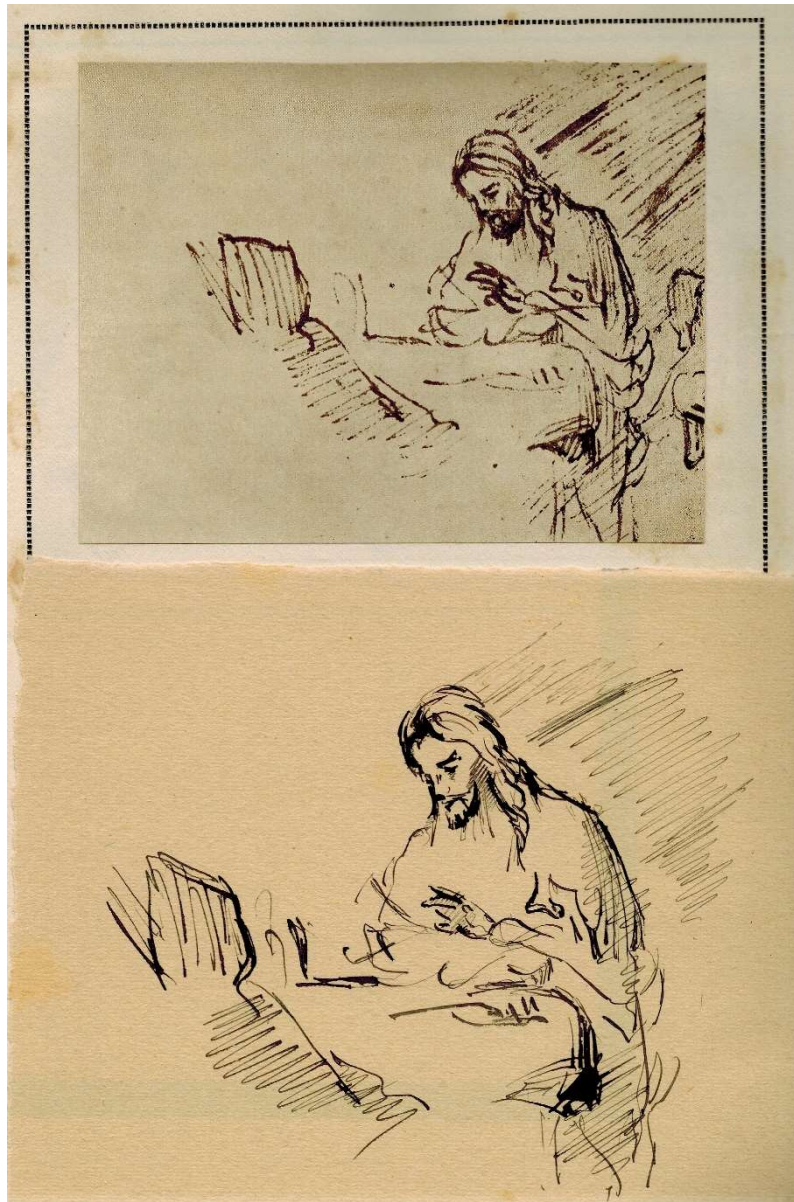


Figura 16: "Cristo" Don Felice Menghini, sequenza di riproduzioni di Rembrandt, china su carta, collezione privata





*Figura 17: "Autoritratto" Giacomo Zanolari, olio su tela, collezione Comune di Brusio CH*



## I.V. GIACOMO ZANOLARI 1891 - 1953

### I.V.I. LA SUA VITA A RITMI INTIMI

*“Non v'è che un'arte e il suo primo attributo è espressione, espansività. Forme d'arte però ve ne sono molte, poesia, musica, danza, disegno, pittura, scultura, architettura. Ognuna deve agire coi suoi propri mezzi, così il disegno colla distribuzione delle masse in chiaro e scuro, in luce ed ombre, con la linea e con i valori della tonalità; nella pittura si aggiungono i valori coloristici. Nella scultura la linea è pure un fattore importante, ma elemento predominante ne è la massa, il volume. La danza opera con movimento e co' valori mimici, mentre l'architettura raggiunge i suoi scopi d'arte con la disposizione e la proporzionalità. Un elemento però è comune a tutte le specie o forme d'arte: il ritmo. E desso che dà all'arte un'eccedenza di valore e in ciò è precipuamente la differenza fra natura ed arte. Ritmo è ordine ed io per esso intendo la connessione e la distribuzione concordante di valori diversi”.*<sup>84</sup>

Durante l'anno 1891 nasce a Coira, capoluogo del Canton Grigioni, l'artista di origini brusasche, Giacomo Zanolari. I primi passi di studi nell'ambito dell'arte li compie a soli diciassette anni quando si reca a Tolosa dai parenti. Così la Francia meridionale diviene una prima meta cui il giovane pittore lega un approccio di simpatia geografica. Sin dal principio, l'artista Giacomo Zanolari è incline verso la visione di uno dei massimi esponenti del fenomeno divisionista, ossia, l'artista italiano di Arco, Giovanni Segantini. In seguito all'esperienza francese conosce e frequenta l'artista italiano, naturalizzato svizzero, Ettore Burzi e, successivamente, si reca a Roma e a Ginevra dove frequenta per un certo periodo gli insegnamenti del pittore ottocentesco di Berna, Hodler. Giacomo Zanolari, come molti artisti curiosi e desiderosi di conoscere sempre di più, aveva iniziato una serie di viaggi, soggiornando a Parigi, nel Belgio, in Olanda, a Monaco, a Vienna e nell'Ungheria. Durante il 1924 si reca a Roma e vi rimane fino al 1927, quando prende in mano la decisione di stabilirsi a Ginevra, laddove anche l'artista svizzero Hodler si era stabilito nel 1871. All'inizio del suo arrivo a Roma inizia a dedicarsi a diversi studi artistici tra ritratti, fiori, paesaggi, composizioni decorative e dipinti sul vetro. Quasi ogni estate, per amore della propria terra di origine, si reca di ritorno nel Grigioni. Insieme al suo fratello d'arte E. Hedigher, da nascita ad un gruppo di artisti svizzeri a Roma col l'intento di costruire un atelier comune e creare delle esposizioni collettive.

L'ospedale di Savognin segna i suoi ultimi due anni di vita, vissuti gravemente ammalato. Lascia la sua vita terrena nel 1953.

Giacomo Zanolari era un'anima modesta nello scegliere la sua via, un cuore amante della forza dell'unione e un appassionato di una vita fuori dagli schermi dello spettacoloso.

### I.V.II. I PENSIERI DEGLI ALTRI

*“Moderno egli è sì, nella sua tecnica coloristica, ma moderno con giudizio. Lo diresti uno di quei rampolli di famiglia di buona e lunga tradizione, il quale non si chiude al nuovo, anzi lo studia con amore e lo assimila, con misura. Con quella misura che è la miglior prova di una personalità evoluta, ma anche dotata di gentilezza o squisitezza naturale che, nelle sue manifestazioni, ti avvince e ti offre argomento di sensazioni fini e nuove”.*<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> G. Zanolari, *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 17 agosto 1960, p. 2.

<sup>85</sup> Catalogo della *Mostra dei pittori poschiavini scomparsi*, Pro Grigioni Italiano, Poschiavo 1984, p.12.

*“Dopo cinque anni, parrebbe che nulla è mutato nell'arte dello Zanolari, ma le sue tele si sono fatte più semplici nella struttura, più chiare, più ariose e più lucenti, e la sua tavolozza s'è arricchita del rosso, dal rosso-rosa al rosso aranciato al rosso-mattone. Il pittore manifesta ora una sua predilezione per l'ora meridiana quando il sole allaga la terra della sua luce folgorante. Si direbbe che egli si esalti e si sfoghi in un suo canto del sole. “Lo Zanolari non è felice che quando dipinge, ma allora lo è, e pienamente” ha detto chi ben lo conosce”.*<sup>86</sup>

### I.V.III. PASSAGGI ARTISTICI DI UN'UNIONE RITMATICA

*“Ed io per ritmo intendo la connessione e la distribuzione concordanti di valori diversi.”*<sup>87</sup>

Un'abitudine di essere ricco di sincerità ed eleganza, che si rispecchia fortemente nella sua arte moderna e misurata. Nell'impressione di una casualità durante la scelta dei suoi soggetti, l'artista mette un'impronta mediante il suo vivere e nutrirsi di pura sapienza e di un saper essere consapevole di voler mancare da qualsiasi approccio abituale e dal sensazionalismo, che tutt'oggi è ancora una tendenza. La sua modernità sta proprio all'interno di questo principio di un'arte misurata tramite uno sguardo che segue la propria visione del mondo e con il mondo attraverso una scelta tecnica coloristica personale. Il suo carattere amorevole e aperto al nuovo abbraccia l'importanza di essere uno spirito tradizionale e gentile nella sua piena naturalezza. Una personalità un po' timida e incerta in ricerca di un ritmo cognato dall'ordine in cui la diversità dei valori si mette in collaborazione per una distribuzione conclusiva. Una certa sensibilità per i valori cromatici tra un dinamismo moderato e una gestualità coloristica soffice che passa per visioni, interpretazioni, linee e andamenti liberi. L'artista privilegia in varie tonalità l'azzurro e il grigio, compiendo differenti passaggi da un chiaro grigio a quello più scuro, da un grigio perlato verso un grigio argento, fino ad arrivare a cambiamenti tonali tra azzurro chiaro, scuro e blu. Accostamenti di colori che non mancano quasi mai dal mondo delle sue tele, dando così l'impressione di una vaghezza con luci splendenti e mutamenti sereni. Giacomo Zanolari è il narratore di una dimensione priva di residuo e ricca di purezza all'interno di composizioni talvolta create tramite l'utilizzo di linee rigide e colori cupi. La tavolozza dell'artista nella sua piena espansione accetta in rari momenti colori persino di un verde-giallognolo, sempre nel saper controllare il loro lato di vivacità. Sul finire degli anni Trenta del '900, il fare artistico di Zanolari si dirige verso composizioni caratterizzate da una maestosità semplice nell'insieme della struttura, dipinte attraverso una gestualità tonale più chiara, più estese e maggiormente splendenti. Un passaggio cruciale nella tradizione della sua poesia infinita, caratterizzata soprattutto dalla rappresentazione del mondo campestre. Il canto della luce del sole abbagliante coinvolge l'attenzione dell'artista in una lunga curiosità visiva e tattile. Il suo corpo, la mente e la sua anima si nutrono di un fare arte che si trasforma in gioia assoluta per l'artista del ritmo moderato.

I suoi autoritratti vengono fissati sulla tela vergine tramite pennellate sagge, intense di un ritmo cromatico pensato e interpretato. Una forza della sua personalità, che riesce a trasmutare nella sua arte che in certi casi non sembra voler riassumere le sue sembianze gentili, ma desideroso di far risaltare la linea robusta del suo volto caratterizzato da uno sguardo penetrante e attento. I suoi occhi nerissimi coinvolgono l'osservatore, mentre si affondano sotto le folte sopracciglia. Un mento ben definito, un volto quasi femminile e una rappresentazione poco passionale e sentimentale, dove la luce e l'ombra prende il controllo dell'insieme.

È un'artista sensitivo, di una delicatezza quasi pessimista, deciso e focalizzato sulle sue visioni ben chiare ed equilibrate che offrono conquiste del suo vero essere. La sua maniera meditativa ti fa sentire la sua intima sofferenza interna, trasformata in un frutto pittorico, ricco di sincerità, che passa dalla spiritualità alla realtà visiva.

---

<sup>86</sup> Ivi, p.13.

<sup>87</sup> G. Zanolari, *Almanacco del Grigioniano italiano*, Pro Grigioniano Italiano, Coira 1921, p. 71.

I suoi paesaggi raccontano un angolo prescelto dal momento interpretativo di una natura sinuosa dai passaggi sfumati e ritmici. Le sue ricche e ampie pennellate a volte ondeggiavano sulla tela che racchiude in sé una piccola parte dell'insieme visivo. Una rappresentazione intima e delicata di una visione appositamente moderata di un angolo che riesce a coinvolgere il pittore. Nel suo profondo, l'artista predilige i paesaggi dell'alta montagna, cogliendo con un occhio perspicace i suoi soggetti, riportandoli sulla tela nella loro piena naturalezza tra colori e linee. Di una sensibilità acuta dinanzi alle sfumature cromatiche delle pianure, in un tutto vaporoso che si perde nell'azzurro della lontananza. Un caoticismo che tende verso un ritmo ordinato, di un osservatore che si priva dello studio suoi problemi oppure sulle debolezze. Rappresentazioni ironiche, di un nobile e timido artista, portate alla luce dall'interno verso l'esterno, per riassumere il suo lato quieto e ricco di chiarezza interiore.

#### I.V.IV. OPERE

##### 1. Dipinto murale di Giacomo Zanolari a Coira (1943)

L'inconfondibile sala delle sedute al primo piano del Municipio Rathaus di Coira inaugura il 4 luglio i restauri della sala stessa e in contemporanea il vasto dipinto murale (8 m. per 3 1/2, al centro) ideato e creato dal pittore Giacomo Zanolari. L'esecuzione della grande composizione avviene col concorso del suo confratello d'arte E. Tach proveniente dall'Engadina e abitante in Peseux. L'artista ha ricevuto la piena libertà nello scegliere il soggetto all'interno di un edificio storico, desiderando così un quadro storico e patriottico. La cronaca cittadina del 1499 diviene la principale ispirazione per l'artista attirato dalla storia del corpo di 650 Urani sotto il comando del capitano Ulrico Wohlleb, che confluiva in aiuto dei Grigioni, mentre il primo magistrato della capitale usciva con il suo assistente ad accogliere i confederati e le donne di Coira consegnavano il bicchiere di benvenuto. L'artista ha dedicato la sua creatività e gestualità artistica di circa due terzi della superficie agli individui d'armi, con una maggiore attenzione verso il momento del ricevimento. La pittura murale è divisa in tre sezioni di uguali dimensioni: a sinistra, il capitano urano avanza con l'asta impugnata sul cavallo adornato per l'occasione, mentre dietro al capitano vi è il fante con un cavallo di ricambio; al centro, invece, procedono gli alfieri con le insegne urana e svizzera vicini ai guarda bandiere armati di partigiane e al soggetto con il tamburino; a destra del portone caratterizzato, nella parte superiore, dall'insegna dello stambecco, si trova il primo magistrato che tiene fra le sue mani una pergamena trovandosi accanto al capitano della città vestito con la sua corazza mentre alle loro spalle vi sono un giovane coirasco con la pignatta di vino e una donna coirasca che tiene in mano un insieme di bicchieri.

Una composizione di un ritmo statico, ma caratterizzata da una certa rigidità dinamica mediante la scelta di una struttura robusta e ben definita che delinea la gestualità dell'artista attraverso l'accentuazione voluta delle linee, dei contorni, della parte orizzontale e quella verticale. Una struttura severa che riporta alla luce l'intera bravura del fare arte di Zanolari, tramite la base dell'atto artistico, ossia, il saper disegnare e utilizzare il giusto cromatismo. Si passa da linee precise verso tocchi leggeri e sfumati di un chiaroscuro vellutato tra colori bruni, rossi chiari e talvolta cupi fino ad arrivare a tonalità di violetto, i gialli soprattutto quello puro fino alla scelta di un grigio tutto suo.

Il grigio delle corazze dei due capitani è caratterizzato da alcuni effetti singolari e funzionali. A sinistra i colori sono di una discrezione elegante laddove il cavaliere e il cavallo sono vicini ad un'interpretazione simile ad un tappeto murale, mentre al centro vi è un allargamento a spazi vasti oppure più chiari nella figura del capitano della città. Nelle vesti del magistrato, del giovane coirasco e della donna coirasca con i bicchieri, il cromatismo a volte si caratterizza da una voce più densa e talvolta più scura.

La composizione pittorica a secco di Giacomo Zanolari incarna la massima potenza ermeneutica accompagnata da un suono interiore di riflessione e consapevolezza. L'istinto artistico opera un fare arte di un'artefice che incarna in sé la meditazione, il lato coscienzioso, la capacità di fare, di una

buona scuola che non nega il passato, ma lo riporta in veste reinterpretata e in alcuni tratti anche vicino a Hodler, che egli conobbe di persona a Ginevra, laddove Hodler stesso operava. L'atto artistico è stato possibile realizzarlo grazie al regalo fatto alla città da parte di un brusiese, ossia Pietro Zanolari.

## 2. Femme tricotant

Olio su tela, dimensioni di 61x50 cm. Rappresenta una giovane donna seduta, con un vestito rosso, blu e bianco, dipinta nell'atto dinamico mentre lavora a maglia; sul lato destro della donna vi è un piccolo mobiletto con sopra una scultura della Madonna che prega; in tutto l'ambiente i soggetti sono prevalentemente rappresentati tramite diverse tonalità di rosso; i soggetti non sono ben definiti e le pennellate abbastanza vibranti e spesse.

## 3. Tulipani in vaso di vetro

Pittura ad olio, dimensioni 75x63 cm. L'artista rappresenta un vaso di tulipani in primissimo piano appoggiati su un tavolo di fronte ad una sedia e all'interno di un vaso; la scelta cromatica è prevalentemente caratterizzata da diverse tonalità di rosso (dal rosso mattone a quello più chiaro), si riscontra un'assenza di profondità.

## 4. Paysage de Montagnes

Pittura ad olio su pannello, dimensioni 29,8x23,7 cm.

## 5. Das Kloster Disentis

Olio su tela, dimensioni 60x73 cm.

## 6. Von Bäumen gesäumter weg im Sonnenschein

Olio su cartone, dimensioni 36,5x33 cm

## 7. Veduta di un paese

Olio su tela, dimensioni 60x70 cm. Rappresentazione lineare, ben definita e geometrica di un insieme di case su uno sfondo di montagne vicine e in lontananza; scelta cromatica tra colori rossi di diverse tonalità, bianchi e verdi.

## I.V.V. MOSTRE

1921 / 8 settembre - 4 ottobre, Casa del popolo a Coira, esposizione personale.<sup>88</sup>

1924 / ottobre, Villa Planta a Coira, mostra d'arte.<sup>89</sup>

1924 / Circolo svizzero, sotto l'approvazione dell'ambasciatore Wagnière, la prima esposizione nel 'Rivel-dire'.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> *Almanacco del Grigioni italiano*, Pro Grigioni Italiano, Coira 1921, p. 71.

<sup>89</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 8 ottobre 1924, p. 3.

<sup>90</sup> *Almanacco del Grigioni italiano*, Pro Grigioni Italiano, Coira 1925.

1925 / autunno, Coira, mostra personale.<sup>91</sup>

1926 / Disentis, esposizione.<sup>92</sup>

1931 / 20 settembre - 5 ottobre, Casa del popolo a Coira, mostra personale, partecipa con 23 tele (paesaggi, ritratti, nature morte), "Autoritratto" "Mia madre" o "Il violoncellista" "Vedute delle Alpi", "Sempione", "Laghetto alpestre", "Pilatus col lago di Alpnach", "Ghiacciaio di Medels", "Alpe Flix", "Angolo del mio studio" e "Garofani giapponesi".<sup>93</sup>

1936 / aprile, Villa Planta a Coira, esposizione di quadri di tre pittori grigionesi: Giacomo Zanolari, Etienne Tach di Bevers, Turo Pedretti di Samedan.<sup>94</sup>

1939 / Villa Planta a Coira, mostra d'arte antica in contemporanea alla mostra con le opere d'arte composta da artisti viventi, ognuno presente con 5 quadri, artisti: Rodolfo Olgiati, Augusto Giacometti, Gottardo Segantini, Gustavo de Meng, Giacomo Zanolari, Oscar Nussio, Giuseppe Scartazzini, Ponziano Togni, Fernando Lardelli e le riproduzioni di opere degli architetti Paolo Nisoli, Bruno Giacometti e Maurizio.<sup>95</sup>

1942 / novembre - dicembre, Galleria d'arte Wolfsberg a Zurigo, mostra d'arte collettiva di 32 espositori, artisti (fra i quali): Augusto Giacometti, Giovanni Giacometti, Gustavo de Meng, Carlo de Salis, Giuseppe Scartazzini, Ponziano Togni, Giacomo Zanolari, e due nuovi: Vitale Canzoni, E. Matossi.<sup>96</sup>

1944 / 26 febbraio - 26 marzo, Kunsthalle di Berna, grande mostra d'arte grigionitaliana organizzata dalla Società dei Grigionitaliani di Berna col concorso della Pro Grigioni italiano, oltre 200 opere di artisti grigionitaliani: Augusto Giacometti, Giovanni Giacometti, Giuseppe Bonalini, Alberto Giacometti, Gustavo de Meng, Oscar Nussio, Rodolfo Olgiati, Carlo de Salis, Giuseppe Scartazzini, Gottardo Segantini, Ponziano Togni, Giacomo Zanolari.<sup>97</sup>

1946 / gennaio, Brusio, mostra d'arte collettiva con artisti grigionitaliani: Giuseppe Bonalini, Rodolfo Olgiati, Augusto Giacometti, Gottardo Segantini, Oscar Nussio, Giuseppe Scartazzini, Ponziano Togni e Giacomo Zanolari.<sup>98</sup>

1954 / gennaio - febbraio, Palazzo dell'arte a Coira, mostra postuma, circa 40 quadri.<sup>99</sup>

1960 / agosto, Scuole comunali di Poschiavo, rassegna di arte grigione italiano degli anni '60-'70. Opere di: Giovanni Giacometti, Augusto Giacometti, Gottardo Segantini, Rodolfo Olgiati, Giacomo Zanolari, Oscar Nussio, Alberto Giacometti, Ponziano Togni, Fernando Lardelli, Renato Stampa, Armando Righetti, Ernesto Giovannini e Lorenzo Zala.<sup>100</sup>

1960 / agosto, mostra collettiva a Poschiavo, artisti: Giacomo Zanolari (rappresenta la poesia del mondo agreste), Ponziano Togni (con le sue calme visioni), Lorenzo Zala (medico di professione e pittore per amore, vicino a Cezanne), Rodolfo Olgiati (interprete di una natura amica e intimamente compresa), Fernando Lardelli (artigiano d'antico stampo) Gottardo Segantini (opera con valentia sulle

---

<sup>91</sup> Ibidem.

<sup>92</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 25 agosto 1926, p. 2.

<sup>93</sup> *I quaderni grigionitaliani*, Pro Grigioni Italiano, Coira 1931, pp. 134-136.

<sup>94</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 8 aprile 1936, p. 2.

<sup>95</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 19 aprile 1939, p. 2.

<sup>96</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 11 novembre 1942, p. 2.

<sup>97</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 19 gennaio 1944, p. 2.

<sup>98</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 2 gennaio 1946, p. 3.

<sup>99</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 24 febbraio 1954, p. 2.

<sup>100</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 10 agosto 1960, p. 2.

orme paterne), Oscar Nussio, Armando Righetti, Ernesto Giovannini, Renato Stampa e le sculture leggeri e misteriose di Alberto Giacometti.<sup>101</sup>

1968 / maggio, Palestra comunale di Brusio, venticinquesimo anniversario della sezione della P.G.I. brusiese, opere di Oscar Nussio, Giacomo Zanolari e Lorenzo Zala.<sup>102</sup>

1984 / primavera, Galleria P.G.I. a Poschiavo, mostra d'arte collettiva intitolata: Mostra dei pittori poschiavini scomparsi, composta da: Rodolfo Olgiati, Felice Menghini, Giacomo Zanolari e Oscar Nussio, in occasione della celebrazione del quarantesimo anniversario della sua fondazione; 20 opere esposte.<sup>103</sup>

2004 / 14 agosto - 13 ottobre, Municipio di Brusio, mostra di artisti brusiesi: Paolo Pola, Lorenzo Zala, Oscar Nussio e Giacomo Zanolari.<sup>104</sup>



Figura 18: "Cameretta con angolo d'arte" Giacomo Zanolari, pittura ad olio, collezione Comune di Brusio CH

<sup>101</sup> Ibidem.

<sup>102</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 1 maggio 1968, p. 6.

<sup>103</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 31 maggio 1984, p. 2.

<sup>104</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 19 agosto 2004, p. 1.



Figura 19: "Femme tricotant" Giacomo Zanolari, olio su tela, [invaluable.com](http://invaluable.com)



Figura 20: "Tulipani in vaso di vetro" Giacomo Zanolari, olio su tela, [ricardo.ch](http://ricardo.ch)



*Figura 21: "Autoritratto" Oscar Nussio, olio su tela, Reggio Emilia, 1921, collezione Comune di Brusio CH*



## I.VI. OSCAR NUSSIO 1899 - 1976

### I.VI.I. UNA LUNGA VITA D'ARTISTA

Oscar Nussio nasce il 31 luglio del 1899 ad Ardez in Engadina, dall'unione tra Giacomo di Brusio e Anna Schucan di Ftan. Ha frequentato le scuole fino all'età di 12 anni in Italia, a Genova e Reggio Emilia, dove il padre era commerciante, e successivamente per 6 anni ha seguito gli studi a Schiers, nei Grigioni. L'artista si iscrive alla scuola commerciale e in seguito, per 5 anni, frequenta il mondo del ginnasio fino all'iscrizione all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, per 2 anni di apprendimento delle conoscenze fondamentali del disegno e del fare pittorico.

Lo studio accademico, in seguito, diviene uno stimolo ricco di approfondimenti da un punto di vista autodidatta, guidando l'artista ad incrementare le proprie conoscenze mediante diverse visite alle Gallerie d'arte d'Italia, di Germania e di Amsterdam. L'artista diventa maestro di sé stesso e prima dei grandi viaggi diviene attento ai grandi maestri dei secoli passati in particolar modo alle figure legate alla natura. Parigi era ed è tutt'oggi una delle grandi mete da voler visitare, come lo era anche per Nussio quando desiderava trascorrere un lungo soggiorno nella capitale dei Grand Boulevard e della belle époque.

A partire dal 1921 l'artista trascorre vari mesi durante l'estate a Sur-En d'Ardez, nella Bassa Engadina all'interno di un grande atelier personale fornito di ogni conforto e nei mesi restanti dell'anno nel Canton Zurigo a Greifensee. Fino al 1928 si stabilisce in Italia, in particolar modo a Genova e nel borgo di Bogliasco. A partire dal 1928, Oscar Nussio intraprende dei lunghi soggiorni a Firenze, Roma, Venezia, Santa Margherita Ligure, a Ginevra, a Neuchâtel in Svizzera e all'interno di tante altre splendide realtà. Nel 1929 si innamora di una donna tedesca e di conseguenza inizia una serie di viaggi verso la Germania, visitando tante belle città in seguito bombardate, soffermandosi in particolar modo ad Amburgo ed a Berlino, dove trascorrerà un soggiorno invernale.

Visiterà circa dieci Biennali a Venezia, negli anni in cui (secondo l'artista) erano ancora belle e istruttive, oltre a tante altre esposizioni moderne.

Durante le atrocità della Seconda guerra mondiale, l'artista conclude il suo primo matrimonio e in seguito sposa, nel 1940, una donna di Zurigo. Dal 1940 si trova nella sua nuova abitazione, caratterizzata da un modesto atelier, a Greifensee e, dal 1943, per 2 – 3 settimane all'anno lavora all'interno della piccola frazione di Soglio, tanto amata dall'artista, appartenente al comune svizzero di Bregaglia.

Da giovane, per alcuni anni a Milano, decide di essere socio dell'associazione “Famiglia artistica”, e inoltre, per molti anni è socio del Kunstverein Grigione, che lascerà dopo non essere stato invitato per due volte consecutive a partecipare alle mostre natalizie. Fa inoltre parte, per 27 anni, del Club Alpino.

A causa di pessime esperienze, dopo due anni di collaborazione con l'associazione degli artisti Ticinesi, decide di abbandonare anche questa realtà collettiva.

All'età di soli 20 anni inizia ad esporre le sue opere in mostre collettive e all'età di 26 anni inaugura la sua prima personale all'interno della Banca Popolare di Zurigo. Dentro il Palazzo dei congressi di Zurigo allestisce 16 esposizioni, oltre alle mostre a Brusio, a Poschiavo, in Engadina, a Films, a Lenzerheide, a Davos, a Leva e in tanti altri luoghi.

Secondo il Dottor Riccardo Tognina:

*“Oscar Nussio rimase durante tutta la sua vita fedele a sé stesso e alla sua arte. Era un disegnatore provetto, e la sua pittura è straordinariamente plastica. Tutto il mondo che lo circonda era per lui*

*motivo di espressione artistica: gli uomini – egli lascia numerosi riusciti ritratti – gli animali, i fiori, il paesaggio di pianura e quello di montagna.*”<sup>105</sup>

Nussio si descriveva un grande lavoratore che aveva scelto di andare avanti grazie ai propri piedi, senza mai chiedere aiuto a qualcuno oppure a qualche autorità Svizzera. La sua passione non si fermava con il fare arte, ma amava il nuoto, scalare le montagne (toccò ben 150 cime) e sciare. La curiosità di un saper oltre, tipica degli artisti, porterà Oscar Nussio a saper parlare cinque lingue e un po' di inglese, a leggere molti libri d'arte, di poesia, romanzi, viaggi e di animali di tutti generi fino a riconoscere con grande umiltà: (...) *“sono convinto di esser ancor molto ignorante e “stanco del lungo cammino”; sarei ora ben disposto a cambiar pianeta.*”<sup>106</sup>

Uno dei caratteri tipici dell'artista era proprio il rifiuto di alcuna relazione con i mercanti d'arte e di conseguenza vi era presente nell'aria una mancanza di amore nei confronti dell'artista stesso, anche da un punto di vista critico costruttivo e non solo commerciale. Durante il suo lungo cammino artistico di circa quarant'anni ha fatto fiorire un'immensità di dipinti (più di 2500 quadri, di cui 1900 venduti) e disegni. Oscar Nussio era un grande ammiratore di Augusto Giacometti e Ferdinando Hodler. Una vita vissuta in maniera piena ed espressa fino all'ultimo attimo in cui l'artista sentì un malore improvviso durante un giorno di primavera a Greifensee. Durante il 1976 Oscar Nussio perde la vita all'età di 77 anni rimanendo nelle memorie dei molti. Riposa tutt'oggi nel cimitero di Ardez in Engadina.

Nel 1924, Oscar Nussio scrisse:

*“Date le mie qualità di ritrattista, sono spesso incitato a preferire quel campo d'attività, ma sono troppo geloso della mia libertà, e amo troppo Natura, per limitarmi a riprodurre di continuo fisionomie (spesso antipaticissime) dei miei simili. Tengo però molto al ritratto, poiché le difficoltà che volta per volta ci sono da vincere onde dare un lavoro degno, procurano ad opera finita una soddisfazione maggiore a quella d'un paesaggio ben riuscito. E qui sto con Ugo Oietti quando scrive: “Per misurare la potenza d'un pittore si guardi quel ch'egli vale come ritrattista ché solo nel ritratto la lotta tra la natura e il pittore è diretta, un'anima contro un'anima, senza possibilità di stratagemmi e d'equivoci. Anche i pittori più vincolati nelle formole e negli schemi dominanti ritrovano nel ritratto la loro indipendenza e serenità”*”<sup>107</sup>

## I.VI.II. ARTE COME UNIONE UNIVERSALE

Una filosofia di vita che si lascia trasportare all'interno della metamorfosi artistica, laddove dentro un pensiero panteista la visione della natura e dell'Universo sono equivalenti a Dio. La somma tra la legge naturale, l'esistenza e l'universo è rappresentata nella fonte teologica di un 'dio' astratto. In senso lato si intende che ogni dottrina filosofica identifica Dio con il mondo o con il principio che lo stabilisce. Un'artista adoratore della natura e del sole, arricchito dall'amore fervente per l'acqua, per i laghi e per il mare, come si può riscontrare in tantissimi dei suoi quadri.

Un'arte di un gioco minuzioso, calmo e morbido delle ombre nel risalto delle forme, laddove l'artista dei ritratti rimase all'infinito fedele all'atto di cogliere la natura essenziale e significativa di una visione personale. Le gestualità dei suoi ritratti richiamano la forza del linguaggio corporeo in un'unione tra colori, linee ed espressività comunicativa. I suoi ritratti chiamano verso di loro l'osservatore nell'indagare la sua maniera plastica che a volte si trasforma in eleganti e delicati passaggi tecnici. Una filosofia della mano impegnata con la mente nell'unire l'esperienza personale con il carattere di ciascun soggetto ritratto. Una scelta pittorica nitida che a volte si trasforma persino

<sup>105</sup> Catalogo della *Mostra dei pittori poschiavini scomparsi*, p.22.

<sup>106</sup> Ivi, p. 25.

<sup>107</sup> Ibidem.

in indagine materica tra ritratti, paesaggi figurativi, composizioni paesaggistiche a mosaico, nature morte, animali e fiori quasi viventi che sembrano uscire dalla cornice rigida. L'evoluzione artistica e analitica Cezanniana e quella Picassiana si trasformano con Oscar Nussio in una serie dedicata ai paesaggi composti come dei tasselli che uniscono il cielo con tutta la natura osservata. Gioca tra la creazione di opere a mosaico caratterizzate da un cromatismo leggero, ben definito e in rapporto con tutto l'ambiente, e la realizzazione di quadri a tassello di un cromatismo potente che riesce ad unire i vari elementi portandoli quasi fuori dalla tela. Una filosofia di Uno come unificazione totale tra la natura, lo spirito personale e il cielo divino. L'arte del fare di Nussio implica la curiosità del saper altro nell'osservare la natura con gli occhi del passato e con la mano del futuro presente. Uno sguardo che scompone nella mente e ricompone vivamente una visione Cezanniana portata all'estremo geometrico-filosofico. I paesaggi in cui l'uomo è inserito vengono osservati come puri e arricchiti da una composizione di movimenti di questi panorami interpretati sulla tela. Tra forme e linee rigide su una superficie di un'energia plastica che in alcuni momenti ci fa ricordare il divisionismo, ovvero Segantini, Previati e molti altri insieme. Una composizione come effetto vibrante del soggetto attraverso il potere della luce come elemento vivificatore di un dipingere nel tempo. Nel cercare uno stile, il suo linguaggio artistico passa negli anni da una voce ritrattistica fino alla sensibilità di rappresentare la bellezza di un fiore oppure di un panorama ancora da scoprire ed interpretare. L'artista giunge ad un senso di astrazione interpretativa di una bellezza che passa dal reale ad una gestualità ricca di fantasia artistico-filosofico.

Un impegno a vita verso la luce, l'unione, i colori e lo spirito vitale di un insieme osservato, richiamato, amato e glorificato che nasce dalle pennellate minuziose, nitide, materiche, sfumate e delicate ancora da analizzare e comprendere. I suoi studi si formano e maturano nel tempo, con la presenza di un'energia interiore che porta l'artista ad essere un curioso testimone dei suoi vissuti viventi e tramutati sulle tele vergini. I colori sgargianti di alcune delle sue opere dedicate ai fiori, compiono il passaggio di un voluto realismo ricchi di energia su uno sfondo senza prospettiva e resi degni di un primissimo piano. La tecnica principe brilla tra una scelta di colori fortissimi e a volte più spenti come natura comunicativa di un sé ancora da scoprire e nutrire. Oscar Nussio si sofferma sulla bellezza della scelta minuziosa per rendere molti dei suoi lavori un'attenta e analitica tattilità pittorica. Una visione su di un angolo di mare di un occhio che si dedica all'unicità di una schiuma creata dall'acqua e immortalata dal pittore. Un'arte che ti fa sentire il suono e i movimenti della natura senza renderla futuristica, ma come un video fermo che allo stesso modo è in un continuo moto gestuale.



*Figura 22: "Autoritratto" Oscar Nussio, olio su tela, Sur-En, 1962, collezione Comune di Brusio CH*



Figura 23: “Montebello – Piz Bernina” Oscar Nussio, Pontresina, olio su tela, 1974, collezione Comune di Brusio CH

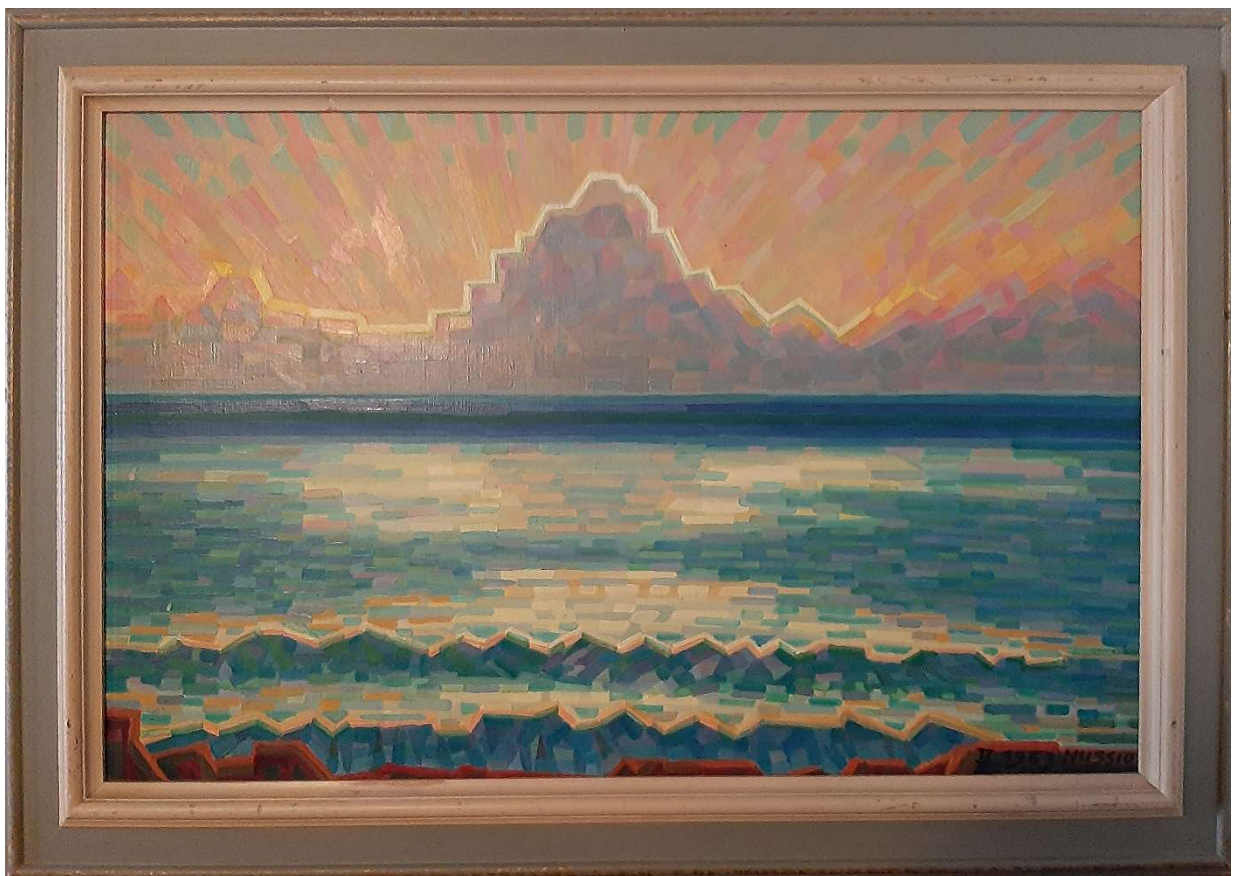


Figura 24: “Abend am Meer” Oscar Nussio, Riviera Ligure, olio su tela, collezione Comune di Brusio CH

### I.VI.III. I PENSIERI DEGLI ALTRI

*“Qualche volta il Nussio, osservatore, indugia a colpire e a riprodurre i riflessi momentanei dello spirito nelle contrazioni, anche le più fuggevoli, del viso che per esse appare sformato o deformato nel cruccio o nel riso.”<sup>108</sup>*

*“Per il Nostro, infatti, la realtà, come creatura di Dio, non ha solo un suo valore intrinseco di esistenza e di bellezza: nella sua bellezza essa parla allo spirito dell'uomo. Compito dell'artista è, per il Nussio, il fermare nella tela o sulla tavola quel messaggio che la realtà rivolge all'uomo, è il fissare nel quadro gli aspetti momentanei e sfuggenti della realtà, delle cose, perché possano, quegli aspetti, continuare a parlare allo spirito dell'uomo anche quando la cosa stessa, nella sua materialità, è scomparsa. È questa la concezione fondamentale che ha legato l'Artista ad un suo alto realismo, ad una sua convinta fedeltà alla natura. (...) Ha preferito essere pittore fedele piuttosto che «grande pittore» nel senso oggi più in voga della qualifica. Nussio è rimasto fedele al suo «mestiere» anche se oggi questa sua fedeltà è giudicata passatismo, mancanza di slancio creativo, rinuncia ad esperienze ardite, polemica ultraconservatrice.”<sup>109</sup>*

*“Il pittore è sempre anche disegnatore. Come negli olii, così anche nei disegni egli potrà riprodurre il soggetto nelle forme della realtà più illusoria, potrà rifoggiarlo sino a darli le veste apparentemente più arbitraria, potrà polarizzarne l'aspetto in qualche elemento che gli sembrerà essenziale, potrà...Ma basti. (...) Il Nussio s'è dato presto, per un suo svago, alla caricatura sulla carta e col legno. Con successo, del resto, come lo prova <<La chiacchera>>. Ma soprattutto negli ultimi anni, durante le ore di ozio militare, in alta montagna quale <<osservatore>> alla scoperta di velivoli...”<sup>110</sup>*

### I.VI.IV. MOSTRE

1925 / mostra d'arte personale, Zurigo, 126 opere fra ritratti, paesaggi, animali e fiori.

1930 / novembre, Kunsthaus a Coira, grande mostra personale, sezione P.G.I.

1932 / gennaio, Galleria Actuaryus a Zurigo, mostra d'arte personale.

1933 / la prima del Club Alpino a Zurigo, mostra d'arte collettiva, con 3 quadri (tutti venduti).

1933 – 1934 – 1935 – 1936 / al Lyceum a Basilea, mostre d'arte personali.

1938 / Davos, mostra d'arte personale.

1939 / Kunsthaus a Coira, mostra d'arte collettiva organizzata dalla P.G.I., ogni artista presente con 5 tele, artisti: Rodolfo Olgiati, Giovanni Giacometti, Augusto Giacometti, Gottardo Segantini, Gustavo de Meng, Giacomo Zanolari, Oscar Nussio, Giuseppe Scartazzini, Ponziano Togni,

<sup>108</sup> Catalogo della *Mostra dei pittori poschiavini scomparsi*, p.21.

<sup>109</sup> R. Boldini, *I quaderni grigionitaliani*, Pro Grigioni Italiano, Coira 1959.

<sup>110</sup> A. Zentralli, *I quaderni grigionitaliani*, Pro Grigioni Italiano, Coira, p. 259.

Fernando Lardelli ed esporranno riproduzioni di opere loro gli architetti Paolo Nisoli, Bruno Giacometti e Maurizio.<sup>111</sup>

1942 / novembre – dicembre, Galleria d'arte Wolfsberg a Zurigo, mostra d'arte collettiva di 32 espositori, artisti (fra i quali): Augusto Giacometti, Giovanni Giacometti, Gustavo de Meng. Carlo de Salis, Giuseppe Scartazzini, Ponziano Togni, Giacomo Zanolari, Vitale Canzoni, E. Matossi.<sup>112</sup>

1944 / Kunsthaus a Berna, mostra d'arte della P.G.I., esposizione Artisti del Grigioni Italiano.

1945 / Hotel Bären a Langenthal, mostra.

1945 / mostra personale, Soletta.<sup>113</sup>

1947 / Galleria Lüthy a Soletta, mostra personale.

1948 – 1984 / autunno, Kongresshaus a Zurigo.

1959 / 6 ottobre - 18 ottobre, Galleria 18 a Coira, mostra organizzata dalla Pro Grigioni italiano e dedicata al suo sessantesimo compleanno.<sup>114</sup>

1960 / agosto, Scuole comunali di Poschiavo, mostra collettiva organizzata dalla Pro Grigione Italiano, rassegna dell'arte grigione italiana degli ultimi '60-'70 anni, artisti: Giovanni Giacometti, Augusto Giacometti, Gottardo Segantini, Rodolfo Olgiati, Giacomo Zanolari, Oscar Nussio, Alberto Giacometti, Ponziano Togni, Fernando Lardelli, Renato Stampa, Armando Righetti, Ernesto Giovannini e Lorenzo Zala.<sup>115</sup>

1963 / 17 luglio - 28 luglio, Brusio, organizzata dalla P.G.I., i quadri di Nussio rappresentano un paesaggio invernale di “Alp Grüm”, la “Val Bondasca”, “il Piz Lagrev”, “l'Engadina Bassa d'inverno”, “Il Lago di Biella”, “L'annoso e pensoso vecchio alberone a Greifensee” fino alla rappresentazione di un ruscello in primavera.<sup>116</sup>

1963 / agosto, Schuls, mostra d'arte.<sup>117</sup>

1963 / ottobre - novembre, Kongresshaus a Zurigo.<sup>118</sup>

1964 / 15 luglio - 15 agosto, Chesa Planta a Samedan, mostra personale, opere dedicate ai motivi engadinesi, di Bregaglia (le famose montagne), al mare, a Venezia, paesaggi del Canton Zurigo dove passa l'autunno e la primavera, visioni d'Italia (animali e nature morte).<sup>119</sup>

1965 / 3 luglio - 25 luglio, Casa scuola riformata a Poschiavo, mostra personale organizzata dalla Pro Grigione italiano.<sup>120</sup>

---

<sup>111</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 19 aprile 1939, p. 2.

<sup>112</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 11 novembre 1942, p. 2.

<sup>113</sup> R. Boldini, *I quaderni grigionitaliani*, Pro Grigioni Italiano, Coira 1959.

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 10 agosto 1960, p. 3.

<sup>116</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 31 luglio 1963, p. 1.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 12 agosto 1964, p. 2.

<sup>120</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 14 luglio 1965, p. 1.

1966 / agosto, Sala comunale a St. Moritz, 85 quadri esposti (paesaggi dell'Engadina, del Ticino e della Valposchiavo).<sup>121</sup>

1967 / estate, Sala comunale di Brusio, mostra itinerante organizzata dalla Pro Grigione italiano, comprendeva: Stampa (luglio), Poschiavo (10 - 25 agosto), Brusio (27 agosto - 5 settembre) e Lostallo (10 - 25 settembre), artisti: Vitale Canzoni di Promontogno, Fernando Lardelli di Poschiavo, Oscar Nussio di Ardez e Brusio, Renato Stampa di Borgonovo, Ponziano Togni di San Vittore e Lorenzo Zala di Brusio.<sup>122</sup>

1967 / agosto, Palestra comunale di Poschiavo, mostra collettiva organizzata dalla P.G.I., artisti: Oscar Nussio, Fernando Lardelli, Lorenzo Zala, Ponziano Togni, Renato Stampa, Vitale Ganzoni).<sup>123</sup>

1968 / 17 marzo - 15 aprile, Davos, mostra di alcuni artisti viventi del Canton Grigione.<sup>124</sup>

1968 / maggio, Palestra comunale di Brusio, venticinquesimo anniversario della sezione della P.G.I. brusiese, opere di Oscar Nussio, Giacomo Zanolari e Lorenzo Zala.<sup>125</sup>

1968 / agosto, Chiesa del villaggio a Lenzerheide, esposizione divisa in visione di Bregaglia (3 opere), visione di Ticino (3 opere), paesaggi zurighesi (7 opere), visioni d'Italia (8 opere), animali (8 opere), fiori (3 opere), più alcuni fuori catalogo, composizioni umoristiche (6 opere), nudi (4 opere) e numerosi ritratti.<sup>126</sup>

1969 / 13 luglio - 3 agosto, Palestra comunale di Brusio, mostra personale dedicata al suo settantesimo compleanno, organizzata dalla sezione brusiese della P.G.I.<sup>127</sup>

1971 / 15 luglio - 15 agosto, Sala comunale di Pontresina, mostra.<sup>128</sup>

1972 / 15 luglio - 12 agosto, Palazzo Scolastico e Sala comunale a St. Moritz, esposizione.<sup>129</sup>

1974 / 14 luglio - 11 agosto, Sala comunale a Pontresina, esposizione.<sup>130</sup>

1975 / Davos Dorf, mostra d'arte, presente con 80 quadri.<sup>131</sup>

1984 / 20 maggio - 3 giugno, Galleria PGI, "Mostra dei pittori poschiavini scomparsi", artisti: Oscar Nussio, Giacomo Zanolari, Felice Menghini e Rodolfo Olgiati, in occasione della celebrazione del quarantesimo anniversario della sua fondazione, 20 opere esposte.<sup>132</sup>

2004 / 14 agosto - 13 ottobre, Municipio di Brusio, mostra di artisti brusiesi, artisti: Paolo Pola, Lorenzo Zala, Oscar Nussio e Giacomo Zanolari, progetto ideato da VISARTE GR.<sup>133</sup>

---

<sup>121</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 27 luglio 1966, p. 1.

<sup>122</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 23 agosto 1967, p. 3.

<sup>123</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 9 agosto 1967, p. 6.

<sup>124</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 10 aprile 1968, p. 5.

<sup>125</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 1 maggio 1968, p. 6.

<sup>126</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 4 settembre 1968, p. 2.

<sup>127</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 23 luglio 1969, p. 6.

<sup>128</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 14 luglio 1971, p. 6.

<sup>129</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 19 luglio 1972, p. 2.

<sup>130</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 17 luglio 1974, p. 2.

<sup>131</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 27 agosto 1975, p. 2.

<sup>132</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 24 maggio 1984, p. 2.

<sup>133</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 19 agosto 2004, p. 1.



2005 / 22 ottobre - 6 novembre, Museo Poschiavino, mostra collettiva di artisti grigioni italiani della collezione P.G.I., artisti: Oscar Nussio, Nott Bott, Varlin, Ponziano Togni, Fernando Lardelli e altri.<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> *Il Grigione italiano*, Tipografia Menghini, Poschiavo 13 ottobre 2005, p. 10.



## II. LINGUAGGI CURATORIALI

### II.I. ALL'INTERNO DELLA STORIA TRA LA NASCITA DEL WEB E REALTÀ ESTETICO POLITICHE

Il 1989 segna la nascita della biblioteca mondiale, il Web (World Wide Web), ossia il linguaggio HyperText Markup (HTML) basato sul concetto di ipertesto che a sua volta si realizza con il Web, nonostante questo testo non lineare composto da vari nodi percepito come pagine non sia un approccio nato di recente. La pagina ipertestuale passa dalla necessità nell'ambito militare nel 1969 e dalle ricerche universitarie fino ad arrivare agli inizi degli anni '90 del Novecento caratterizzata dalle prime aziende leadership (internet) e dal Web 1.0.

Il denominatore comune di tutte le avanguardie del XX secolo dell'evento moderno era l'ossessione per la radicalità, cioè il ritorno alle radici e il grande desiderio di un'umanità nuova, laddove l'opera radicale va verso il passato. In seguito alla crisi energetica, la morte del progresso tecnico, politico e culturale come base ideologica, il panorama si trasforma in un futuro impreciso e incerto. Il 1973 è la conferma della scena primaria del periodo postmoderno marcato dapprima attraverso la crisi petrolifera, e, in seguito, dalla ricerca di una mancanza di dipendenza da parte degli esseri umani dalle materie prime. Si verifica così il passaggio dalla produzione industriale verso un'economia caratterizzata dalla postproduzione, tra innovazioni tecnologiche in Paesi come il Giappone fino all'industria dei servizi come per esempio negli Stati Uniti. Un'economia che tende sempre di più a distaccarsi dalla geografia concreta, lasciando lo sfruttamento delle materie prime ai paesi così chiamati emergenti. Il secondo periodo del postmodernismo si sviluppa durante la fine della guerra fredda e della caduta del muro di Berlino nel 1989. Un anno significativo, confermato anche dall'accelerazione del movimento della globalizzazione messa già in moto a partire dagli anni '60 del Novecento. Si procede così, tramite un passo affrettato, con la nascita dell'unificazione dell'economia mondiale e l'uniformazione culturale sotto una presenza dell'avvento del multiculturalismo caratterizzato soprattutto nel lato politico. Durante gli anni '90 del Novecento la domanda principale del senso dell'opera avveniva in base a tale dinamismo multiculturale costruito come alternativa all'universalismo moderno. Una creazione di radicamenti etnici che funzionava in base ad ancoraggi di vari generi passando dall'etnia fino alla comunità di appartenenza, determinando in tale maniera il significato stesso dell'opera. Un approccio multiculturale sottoveste di metodologia critica di un'origine accreditata come un rivelatore politico. All'interno di un simile gioco mondiale, l'opera di qualsiasi artista viene letta e interpretata in maniera meccanica attraverso tale quadro biopolitico normativo che prende vita sotto forma di imprigionamento degli individui nella tradizione di appartenenza e dove ognuno viene localizzato e immatricolato. Un divertimento del potere che ha la capacità di assegnare ciascun individuo alle proprie radici locali, etniche o culturali, laddove l'unico desiderio del gruppo di questo gioco è far sì che i soggetti enuncino essi stessi la propria identità. Il mercato d'arte globale ha bisogno di categorie semplici e di immagini riconoscibili persino per facilitare l'esercizio della classificazione statistica. La lettura della fine degli anni '70 del Novecento ci trasporta nel grembo della ragione sottoveste di interpretazione avvolta da un concetto sul postmoderno come un relativismo assoluto. Un'estetica della forma materiale imprudente in opposizione alla teleologia modernista, la quale enunciava che la *historia* dell'arte era dipinta di un senso e di un'origine:

*“(...) Nel suo saggio sul <<materialismo dell'incontro>>, Louis Althusser utilizza la stessa metafora per descrivere, sulla scia di Democrito ed Epicuro, la struttura atomica della realtà. Ecco le prime righe:*

*Piove.*

*Che questo libro sia dunque innanzitutto un libro sulla semplice pioggia.*

*Malebranche si domandava: <<perché piove sul mare, sulle grandi strade e sulla sabbia>>, dato che quest'acqua del cielo che altrove inaffia le coltivazioni (ed è ottimo) non aggiunge niente all'acqua del mare o si perde per le strade e per le sabbie desertiche. (...)"<sup>135</sup>*

Oggi giorno questo modello è in crisi e la versione multiculturalista della diversità culturale ha bisogno di essere messa in discussione all'interno del quadro di un nuovo tempo moderno che si basa sulla traduzione generalizzata, sulla forma dell'erranza verso un'etica dell'instabilità e su una prospettiva disorganica della storia. La metamorfosi estetico-artistica nell'era presente raccoglie le sfide mediante l'esplorazione del nuovo spazio-tempo, nel quale le strutture e le superfici sono state sostituite dai tragitti. Il fare arte nella dimensione della belle époque cibernetica viene messo a confronto con la misurazione di questo mondo ipertestuale caratterizzato da vari nodi non sequenziali e dalla loro primaria vocazione enciclopedica. La gestualità dell'artista diventa sempre di più uno sguardo che va oltre la materialità delle forme, andando verso una direzione di un'estetica della dislocazione come una morale di resistenza a queste forme esiliate da uno spazio ad un altro, alla globalizzazione basata sul consumismo e contro la standardizzazione. Si urla a voce alta la necessità di un Altro capace di instaurare una maniera responsabile e consapevole del nostro essere nel saper condividere, essere singolari e aperti alle opzioni alternative e molteplici. Un saper abitare nel mondo e con il mondo, caratterizzato da un processo di denudamento del desiderio di apparire sotto forma di auto motivazione e lussuria dentro questa modalità di unificazione chiamata globalizzazione. L'arte in una società dell'esposizione e dell'accelerazione segue i contorni di questo gioco mescolato all'unione economica e culturale. L'arte nella società dell'intimità e del controllo procede secondo un gioco tra eco e resistenze. La società dell'informazione e dello svelamento è capace di intrappolare alcune menti artistiche nel linguaggio positivizzato come verità trasparente di un'iper-comunicazione ricca di seduzione economico-politico. Da un vissuto quotidiano riccamente teatrale tipico dell'epoca illuministica si compie il passaggio verso un mascheramento digitale come un luogo di rappresentazione scenica. Si passa così da un corpo privo di poesia spirituale ad un corpo manichino mancante di spirito e anima adornato da icone e velocità narcisistica.

Nella società della contraddizione e della sessualità vanificata, l'essere umano ha bisogno di esigere con ardore il potere della luce interiore come seduzione di un Io privo di vacuità e abitudini convenzionali.

## II.II. L'ACCESSIBILE INACCESSIBILE

Il terzo millennio viene vissuto come una nuova era ricca di insicurezze, crisi mondiali e mancanza di alcun stato di equilibrio. Un momento designato dalla fine di tre stati (la Repubblica di Weimar, lo stato fascista e la Repubblica democratica tedesca) e dalla forte assenza di qualsiasi sistema o struttura internazionale. In seguito al 1989 sono comparsi diversi e nuovi stati territoriali privi di un meccanismo indipendente per una fissazione dei propri confini e una mediazione di terzi. Si porta alla luce un velo di nebbia internazionale che galleggia tra il riconoscimento della grande potenza mondiale degli Stati Uniti d'America e la riduzione a potenze regionali della Gran Bretagna e della Francia insieme alla potenza economica della Germania e del Giappone. Un'atmosfera ricca di incertezza e ambiguità in un contesto sociopolitico ed economico caratterizzato da minima chiarezza sia all'interno della nuova Unione Europea, sia sulla natura degli attori dentro lo scenario internazionale che sulla natura dei pericoli del mondo.

---

<sup>135</sup> Nicolas Bourriaud, *Radicate: Pour une esthétique de la globalisation* [2009], trad. it. *Il radicante. Per un'estetica della globalizzazione*, Postmedia Srl, Milano 2014, p. 159, estratto dal libro di Louis Althusser, *Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre* trad. it. *La corrente sotterranea del materialismo dell'incontro*, in Id., *Sul materialismo aleatorio*, Unicopli, Milano 2000, pp. 55-56.

Dopo il 1989 sono state avviate molte operazioni militari in Europa, Asia, Africa, Liberia, Angola, Afganistan ecc. senza una ben definita e chiara ragione nel capire chi fossero i nemici da combattere. Attualmente i pericoli globali a causa delle guerre hanno semplicemente cambiato il volto e la modalità nel creare le disumanità, ma non sono scomparsi. A partire dalla seconda metà del secolo nasce un'acuta novità come forma necessaria da parte del potere globale, ossia la privatizzazione dei mezzi di distribuzione per poter controllare anche le opposizioni politiche poco coerenti con l'ordine di queste ragioni politiche. Nel mezzo di tale confusione internazionale, quindi, si mette in atto il grande bisogno della democratizzazione dei mezzi di distribuzione tramite l'aumento dei costi di questo processo e con la scusa di tenere sotto controllo la violenza dei gruppi terroristici. Nel periodo odierno si verifica la forte tendenza di una religione politicizzata in contrasto e ancora più forte rispetto alle vecchie religioni viste come nemiche della società. L'imperialismo su cui si basava la civiltà occidentale del breve passato ora è scomparso, e attualmente le guerre non si possono più vincere come una volta poiché una guerra non garantisce il controllo di quei territori, ma semplicemente una distruzione immediata e fuggibile tramite la potenza militare da parte del "primo mondo". Vi sono diversi problemi nel mondo intero e tra questi due sono sotto lo sguardo internazionale: la questione inerente alla crescita demografica e i problemi ecologici ancora e sempre più evidenti. Si prevede un piano di stabilizzazione della crescita di natalità nel 2030 che coinvolge il declino dei tassi di natalità nel terzo mondo creando così una serie di squilibri fra le diverse regioni. I paesi più ricchi continuano ad avere una popolazione sempre più vecchia e le immigrazioni temporanee si verificano in crescita nel mezzo di un condizionamento globale laddove gli stranieri non hanno alcun diritto politico e sociale di cittadinanza. Si accresce così una forte ineguaglianza e squilibrio personale in una società priva di etica e responsabilità per le proprie azioni, le giustificabili motivazioni e gli effetti delle proprie attività sull'ambiente. All'interno di un'economia caratterizzata dal libero mercato, priva di restrizioni e controlli, si ha portato anche il settore terziario, fin ora intoccabile, a diventare instabile, in pericolo ed effimero. La tecnologia continua e continuerà a togliere sempre di più il lavoro umano nel mezzo di questo caos di un'economia mondiale ormai difficile da controllare.

Una delle cause della grande tensione internazionale del nuovo millennio è il divario crescente tra ricchezza e povertà.

Questa discrepanza coinvolge anche il mondo virtuale con il termine di divario digitale. Il discorso sociologico dei nuovi media analizza e studia in maniera analitica la questione della disparità digitale. Negli anni '90 del Novecento, mentre internet era agli albori e non di massa, nascono varie teorie, soprattutto utopistiche, che coinvolgono anche le caratteristiche della nascita della società in rete di Manuel Castells. Il sociologo, accademico e politico spagnolo Manuel Castells si riferisce ad una società caratterizzata dalla centralità dell'informazione come infrastruttura costituita tramite una diffusione pervasiva delle tecnologie, che riescono ad agire in profondità sulle dinamiche di esistenza sia personale che collettiva. Le disuguaglianze rientrano nei temi tra i più esplorati e studiati dalla sociologia come, per esempio, le teorie del conflitto. Le differenze passano dalle opportunità alle aspettative di vita e alle condizioni materiali a disposizione di ognuno di noi nella società contemporanea. L'esperienza giornaliera e individuale in ogni momento comporta delle condizioni di vantaggio e svantaggio, quindi di inclusione e di esclusione. Secondo le teorie funzionaliste le disuguaglianze fra diversi gruppi nella società sono viste secondo una logica positiva e possono motivare le persone più qualificate a raggiungere traguardi lavorativi ancora più importanti. Lo sguardo della teoria del conflitto descrive la disuguaglianza come una lotta fra i vari gruppi per conquistare le scarse risorse disponibili. La teoria dell'interazionismo simbolico sottolinea l'azione dei singoli da cui deriva la disuguaglianza, introducendo la convinzione che ognuno di noi può essere in grado di mitigarla oppure eliminarla. L'analisi sociologica, all'interno di tale dibattito include il discorso sulla stratificazione sociale nel voler portare alla luce la posizione degli individui nella struttura sociale dipendente dalle risorse da cui derivano lo status, le opportunità e i privilegi. La posizione di ciascun individuo all'interno della struttura sociale viene definita da un insieme di risorse/disponibilità, ossia, dal capitale economico, capitale culturale e dal capitale sociale. Nel

panorama delle diversità si nota come vi sono una serie di sfaccettature che possono condurre alle disuguaglianze non soltanto a causa dello stato economico oppure professionale, ma dalla combinazione di questi tre capitali appena elencati. Il divario digitale nasce come pensiero durante l'età iniziale della diffusione di internet e come descrizione della distribuzione ineguale dell'accesso allo stesso a livello mondiale. L'accesso a internet è maggiore tra le categorie delle persone che sono socialmente più avvantaggiate come nel caso del sesso maschile, l'alto livello di istruzione, il reddito alto, chi abita nelle zone urbane e i paesi più avanzati da un punto di vista economico. Nell'età contemporanea il fenomeno delle disuguaglianze digitali è minore rispetto all'inizio di internet soprattutto negli Stati Uniti, ma tale problema non è scomparso del tutto. Si verifica un aumento continuo nell'accesso a internet a livello globale e una riduzione notevole delle differenze di genere, livello di educazione, stato socioeconomico e territoriali. L'accesso al Web viene considerato un diritto fondamentale nella visione di molti servizi e prodotti offerti soltanto tramite la rete. Durante gli anni duemila, gli studiosi di sociologia dei nuovi media e della comunicazione hanno dato inizio ad un'osservazione delle differenze nella dimensione in cui le persone utilizzano Internet. Nel nuovo panorama il divario digitale viene studiato per essere in grado di capire la differenza tra chi accede a internet e chi non accede. Inoltre, lo sguardo diventa un ampio terreno come analisi delle differenze nell'utilizzo di internet come produttore di disuguaglianze sociali e nel comprendere le molteplici manifestazioni provocate dalle disuguaglianze digitali, ossia: la qualità dell'accesso, le competenze e le abilità nell'utilizzo e le attività svolte dentro il mondo online. Nel contesto sociale (genere, istruzione, reddito, posizione geografica, ecc.) subentrano nel discorso gli approcci appena elencati, ma per quanto riguarda le competenze digitali l'aspetto concettuale e pratico è leggermente diverso. Per utilizzare internet ciascuno di noi inizialmente doveva avere delle conoscenze, abilità e competenze mirate, ma nel tempo tutto ciò si è semplificato mediante la creazione e la diffusione di mezzi sempre più facili da capire e da utilizzare. Un aspetto che ha portato gli studiosi a porre l'accento sulle competenze relative alla gestione dei contenuti piuttosto che sugli strumenti tecnici. Si tematizza maggiormente riuscendo a distinguere il livello tra l'accesso fisico alla rete, ai dati e alla tecnologia e il livello delle competenze d'utilizzo, cioè le competenze informatiche e le abilità digitali. Il discorso include anche il caso dei *big data* come fonte primaria di disuguaglianza tra chi ha la disponibilità materiale dei dati, tra chi è in grado di disporre ed elaborare i dati stessi e chi invece è ricco di dati, ma non sa come utilizzarli. La capacità di utilizzare un medium tecnologico si fonde con la volontà di saper utilizzare tale mezzo anche sotto lo sguardo etico e responsabile. I nativi digitali sono apparentemente dipinti da un sapere tecnologico che supera la bravura dei più grandi, ma togliendo l'immediatezza di una visione contemporanea ci si rende conto che al livello internazionale mancano i percorsi educativi adeguati per la giusta, vera e analitica comprensione del mezzo stesso, e non soltanto verso i vari programmi con cui le persone possono creare, per esempio, i propri blog, nonostante siamo ancora lontani dalla consapevolezza dell'utilizzo, del contenuto, delle loro caratteristiche e della psicologia dello strumento tecnologico.

Nell'era dell'informazione affollata è necessaria una metodologia dell'educazione ai media e alle nuove tecnologie da un punto di vista progettuale, psicologico, tecnico, estetico, filosofico e consapevole. Un'educazione alle scelte e alle modalità di navigare in rete mediante un atteggiamento responsabile, attento e morale. Un'educazione ai media che coinvolga sia i genitori, gli educatori e i più piccoli all'interno di un continuo apprendimento delineato, concreto, chiaro, coerente, educativo, etico, personalizzato e consapevole. Il problema non è come moltiplicare l'informazione, ma come distribuirla e sotto quale veste.

## II.III. L'EVOLUZIONE DEI MUSEI IN TEMPI E SPAZI DIFFERENTI

Nell'anno 1727 compare per la prima volta il termine “museografia” come titolo del volume di Caspar Friedrich Neickel intitolato *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nüsslicher Anlegung der Museorum und Raritätenkammern*, Leipzig-Breslau. Un pensiero che da nascita ad un'immagine raggruppata delle principali collezioni europee, portando alla distinzione delle varie classi delle raccolte; in particolar modo le due grandi tipologie di *Naturalia* e *Artificiali*.

Bisogna mettere in chiaro la distinzione caratteriale teorico-pratica tra la museografia e la museologia per capire al meglio il loro modo di adoperare al di là della collaborazione esistente fra i due rami. La museografia coinvolge gli aspetti pratici e tecnici da un punto di vista espositivo, illuminotecnico, il sistema della comunicazione e la sicurezza generale. Invece, la museologia è una riflessione sul museo, sulle sue finalità, la didattica, i contenuti, sui rapporti e sul ruolo che ha nella società. Sotto uno sguardo etimologico la parola *musaeum* deriva dal greco *mousèion* che indica il luogo del culto delle Muse (figlie di Mnemosyne = la Memoria). Il termine *mousèion* venne utilizzato per la prima volta dal geografo Strabone in riferimento ad un ambiente interno e porticato appartenente alla Biblioteca d'Alessandria d'Egitto. Si racconta l'esistenza di un contesto accademico laddove un gruppo di filosofi e dotti svolgevano incontri e attività intellettuali.

Nel tempo la definizione di museo ha subito continue messe a punto soprattutto a partire dall'Ottocento, con la modifica del pensiero a seconda del ruolo e delle finalità. Dal 10 dicembre 2020 fino ai primi giorni di maggio 2022 la commissione ICOM sta studiando la nuova metodologia per la nuova definizione di museo. Dalla prima definizione di museo nel 1951 ad oggi l'organismo ICOM è riuscito ad includere all'interno della tutela del patrimonio anche le testimonianze immateriali come, per esempio, i costumi, i dialetti, ecc. Nei giorni odierni (gennaio 2022) nella definizione di museo non vi è ancora la presenza di alcuna voce che indichi la conservazione e la tutela dei dati e dei micro-dati appartenenti al mondo digitale.

Già dall'inizio dell'età dei Lumi si stava affermando sempre di più l'idea di dover aprire le grandi collezioni agli occhi di tutti come finalità di pubblica educazione.

Sin dai tempi dell'antica Grecia gli esseri umani hanno incluso nel loro pensiero e nella pratica la funzione di conservazione, in particolar modo attraverso l'interesse verso gli oggetti preziosi. Le raccolte venivano fatte in base al pregio del materiale e per la qualità della lavorazione che in seguito venivano “esposte” all'interno di templi, tombe, nelle dimore dei sovrani, ecc. La raccolta dei beni materiali pregiati avveniva secondo una funzione religiosa, politico-celebrativa, di apprezzamento estetico oppure come prede di guerra. Il periodo Ellenico e l'oppressione romana segnano l'inizio di un gusto per l'arte e la nascita del collezionismo privato. Un gusto per il collezionismo che si caratterizza dallo status symbol, indice di differenziazione sociale. Con l'età augustea tale tendenza di prestigio si trasforma in un pubblico godimento di tutte le opere d'arte, già esposte in precedenza da Giulio Cesare sotto la voce di propaganda elettorale.

Per tutto il Medioevo la realtà ecclesiastica diffonde il fenomeno del “reimpiego” che vede il riuso di materiali ereditati dal mondo antico messi in mostra all'interno oppure all'esterno degli spazi liturgici e trasformati in reliquiari o in oggetti nuovi. Nonostante l'atteggiamento impiegato dal dogma clericale corrisponda soltanto in maniera parziale alla funzione essenziale della fruizione e destinazione pubblica, si tratta comunque di una modalità di conservazione dell'antico.

Nel corso del secolo XV si recuperano i valori della cultura classica e si propone una nuova tipologia di raccolta che preme verso un concetto museale più moderno. Il tesoro antico viene ricercato e collezionato per il suo valore di “documento storico” e allo stesso tempo per la sua qualità. Un periodo significativo caratterizzato anche dall'interesse da parte degli artisti nell'acquisto soprattutto di statue antiche, per avere una scelta di modelli da copiare. In più, nel primo '400 la figura dell'artista si delinea come esperto e consigliere all'interno delle varie corti europee, come per esempio Rubens presso i Gonzaga e Filippo IV re di Spagna. Bisogna sottolineare la qualifica del concetto fondamentale delle collezioni rinascimentali, in quanto il possesso del tutto era privato al limite del segreto, come per esempio gli “studioli” della famiglia medicea a Firenze, in particolar modo con Piero de Medici.

Verso il 1480 si fa strada l'utilizzo del termine "museo" secondo un differente concetto rispetto alla voce antica di *mousèion*, in quanto la raccolta è antiquaria che unisce l'interesse storico alle collezioni di cimeli, gemme, libri, ecc. Il 1471 segna la nascita del primo museo pubblico e riguarda la donazione di Sisto IV al popolo romano di un nucleo di bronzi esposti e conservati nel palazzo *conservatorum urbis* sul Campidoglio. Lo studiolo per il XVI e il XVII secolo ha continuato ad esistere nelle case dei collezionisti con un particolare interesse per pezzi di piccole dimensioni pregiati per qualità materiale e per il lato artistico. Il vescovo e il grande collezionista Giovia usa per la prima volta il termine *museum*, per indicare l'ambiente specifico e isolato, costruito sul lago appositamente per accogliere la sua collezione, prefigurando, tramite una frase, l'immagine del museo-tempio.

Nel tardo rinascimento, le *Wunderkammern* segnano il carattere tipico dei paesi del nord Europa come voce del gusto per il meraviglioso e l'inconsueto delle collezioni private dei principi oppure delle famiglie dell'alta società. Tra il '500 e il '600, oltre alle stanze delle meraviglie, si verificano nuove aspirazioni per lo studio degli astri e per le più segrete sperimentazioni alchemiche. Il gusto per l'arte antica, in modo particolare per la gestualità scultorea, ha portato alla nascita dei giardini museo come, per esempio, la raccolta di statue antiche di papa Giulio II nel cortile vaticano. Un periodo ricco di aspetti innovativi quando pensiamo alla chiusura con i vetri della loggia vasariana per volere di Francesco I de' Medici come reazione alla preoccupazione per la tutela della collezione dei marmi iniziata dal duca Cosimo e ampliata dallo stesso Francesco I. Tale procedimento architettonico e modalità di pensiero è l'apertura del primo concetto di Galleria d'arte che supera l'iniziativa delle passeggiate tipiche nei castelli francesi del '500. In seguito, la Galleria degli Uffizi viene aperta al pubblico ai fini di promuovere la cultura e l'educazione allo sguardo mediante la presenza di un pubblico di élite e colto, dotato già di per sé di interessi specifici e di capacità culturale in linea con il mondo dell'arte.

Una delle creature dell'epoca illuministica è l'istituzione museale come la conosciamo oggi. Un momento enigmatico e ricco di aperture e, tra queste, l'inclusione pratico-concettuale per lo sviluppo progettuale di uno spazio architettonico riconducibile all'idea di museo. I musei di archeologia sono i portatori della prima esperienza come modello moderno di museo. L'idea illuminista di museo viene portata alla luce nella capitale italiana, ossia nella culla della grazia neoclassica settecentesca. Durante questo periodo prospero, le iniziative non mancavano e l'evoluzione socioculturale del mondo neoclassico portò alla luce la necessità di uno spazio e di un tempo dedicati alla divina arte museale. Nascono così diverse realtà architettoniche e tendenze di restauro nell'intento di recuperare e riutilizzare gli spazi come inizio di una fine della struttura museale caratterizzata soltanto tramite la forma di fruizione ristretta. Per volere del cardinale Alessandro Albani, per esempio, il 1746 è l'anno di nascita della villa-museo a Roma e per la stessa ragione museografica viene fondato, tra 1769 - 1771, in Vaticano il Museo Pio Clementino. Sono gli anni in cui vengono intensificati gli acquisti, gli scavi e i bandi contro le esportazioni. Un periodo significativo anche per la costruzione di particolari circuiti di interessi tra collezionismo, vendite e acquisti. In seguito alla necessità di regolamentazione costituzionale e legislativa, nel 1726 il cardinale collezionista A. Albani inserisce le leggi di tutela, imponendo la consulenza da parte degli studiosi per definire il valore delle opere come filtro indispensabile sia per la tutela che per l'esportazione. Al principio di queste battaglie etico-politiche troviamo il grande impegno da parte di Antonio Canova, Winckelmann, Ennio Quirino Visconti e dello storico Quatremère de Quincy, impegnati nella lotta per la regolamentazione del mercato e contro le spoliazioni napoleoniche. Il cardinale A. Albani e i papi romani sono stati i primi a riflettere sui problemi della progettazione architettonica, dell'allestimento e ordinamento dinanzi all'adeguatezza di un museo aperto al pubblico. Era di ispirazione comune la rappresentazione architettonica del museo, in un'Europa illuminista, tramite il modello greco collegato allo spazio simbolico centrale: la rotonda. Il pensiero immateriale dei museologi illuministi si fondava sull'idea di un museo come luogo dell'illusione di ricreare lo spazio e il tempo del passato, un luogo che si trova fuori dall'attualità. Nonostante le atrocità praticate durante la Rivoluzione francese, lo Stato si è impegnato notevolmente sul piano socioculturale nel proclamare il diritto per tutti di visitare, studiare e frequentare i musei tramite il gesto di statalizzare le collezioni d'arte reali. Ora era lo Stato



a dare il permesso ai fruitori di visitare l'istituzione museale e non più i vari collezionisti privati. Così, nel 1793, nasce il museo attualmente più visitato al mondo, il Louvre, il museo dei re di Francia intitolato, a quel tempo, *Musée Révolutionnaire*, ovvero *Musée Français*. Sin dall'inizio il Louvre (il primo museo dentro una struttura rinascimentale) è un museo pubblico finalizzato all'educazione di tutti, offrendo una varietà di iniziative e per la prima volta nella storia dei musei mette a disposizione i cartellini, le visite guidate e un catalogo tascabile. Nell'era contemporanea, il museo Louvre ha dato nascita ad un percorso innovativo di guida interattiva mediante l'utilizzo della console Nintendo da parte degli utenti all'interno del museo fisico. L'età napoleonica nel suo insieme si veste di un'idea simile all'epoca romana, in quanto durante le sue campagne militari, il grande condottiero strappava le opere dai loro contesti originali, quindi dalla loro aura, inserendoli nella nuova tipologia di un'istituzione culturale, ora sotto il nome di museo depositario. Una decisione che racchiude in sé le ambizioni civili e personali di un essere umano in preda alla follia da conquistador privo di etica socioculturale. Dopo la caduta del suo impero, Antonio Canova e Quatremère, dopo lunghi anni di battaglia, hanno vinto il processo di restituzione delle opere ai loro luoghi di origine.

L'Ottocento contribuisce alla nuova tipologia di museo anche come luogo di emozioni e di culto neo-religioso di antiche radici. Lo strumento di tutela diventa un valore principale nella realtà museale ottocentesca, mentre lo spirito romantico si fondeva con la sanificazione delle culture nazionali in un bisogno collettivo seguito per tutto il XIX secolo. Nel 1775, in Italia, si verifica un'innovazione, ossia, la prima figura di un moderno storico dell'arte, l'abate Luigi Lanzi. Nella struttura organizzativa, i primi anni dell'Ottocento contribuiscono all'importanza di ordinare e catalogare le opere dei musei. Ad esempio, Lanzi si è occupato di riordinare il settore delle antichità della Galleria degli Uffizi. Si aggiunge alla parte pratico-organizzativa l'arte architettonica museale dell'Ottocento, caratterizzata da una forte gestualità neoclassica e nel recupero della cultura neogreca come simbolo di una nuova era artistica. A livello internazionale la maestosità di una rigida e pulita linearità diventa un'influenza artistica fino a toccare gli Stati oltre oceano, in modo particolare gli Stati Uniti. Nel cammino dell'innovazione, la Germania, soprattutto a Monaco e Berlino, fa nascere la tipologia del museo come tempio, che richiama la cultura classica, ma soprattutto l'idea di un museo idealistico avvolto dall'assoluta contemplazione del concetto di bellezza, sostituendo così l'aspetto educativo; questo concetto sarà destinato a diventare il modello dei musei. Come le cattedrali oppure i teatri, le biblioteche, ecc. persino il museo conquista il ruolo di struttura simbolica della città. La maggior parte delle istituzioni museali nate nel Settecento, come il Louvre, sono state generate in un palazzo preesistente, giustamente come forma di recupero dei beni culturali ampiamente presenti in certi paesi europei, ma allo stesso tempo, legati nel dover adattarsi alla struttura ospitante. Tra la Rivoluzione Industriale e i capovolgimenti politici e sociali, la seconda metà dell'Ottocento è un periodo di profonde trasformazioni che rafforzano l'idea di nazione. Come conseguenza, si diffondono musei devoti alla celebrazione del patrimonio nazionale e tipologie innovative nel percorso museale, come, per esempio, la nascita di musei di arti applicate, di storia naturale oppure quelli dedicati all'industria. La tipologia classica ha dominato il mondo museale per una buona parte dell'Ottocento ma, nel corso del secolo, si verificano dei cambiamenti strutturali e concettuali tramite la nascita di nuovi edifici caratterizzati da uno stile monumentale ispirato soprattutto all'architettura civile del Rinascimento e del periodo Barocco. A partire dalla seconda metà dell'Ottocento le grandi capitali europee, Londra e Parigi, sono protagoniste delle maestose esposizioni internazionali. Gli articoli e gli espositori, provenienti da ogni angolo del mondo erano legati all'industrializzazione. Nel cammino dell'innovazione si verifica l'utilizzo di nuovi materiali come il cemento, il ferro e il vetro, e per cui bisogna ricordare la prima esposizione universale allestita nel 1851 all'interno di un monumento della modernità, ossia il Crystal Palace. Un progetto internazionale che aprì le porte alla funzione didattica e all'importanza di educare i visitatori mediante le più aggiornate produzioni industriali. Un percorso di consapevolezza nell'intento di educare all'arte per un miglioramento dei prototipi industriali. Per la prima volta gli oggetti d'uso e i macchinari vengono messi in mostra al pari delle opere d'arte all'interno di questi nuovi musei rivoluzionari. È un momento di grande attenzione da parte degli inglesi e degli americani verso il design e la produzione industriale nelle realtà museali come finalità

formative rivolte allo studio dell'arte applicata agli oggetti di uso quotidiano. Un fenomeno che si propaga in Europa per tutta la seconda metà dell'Ottocento, mentre da una parte ebbero luogo diverse esposizioni nazionali e universali, e dall'altra, nascono diverse scuole dedicate allo studio del design e musei indirizzati verso le arti decorative. Un tempo coinvolgente anche per l'apertura della nuova didattica mediante l'associazione tra le scuole e i musei, ormai diventati luoghi di formazione tecnica, scientifica, industriale e di arte civica. Sempre verso la seconda metà dell'Ottocento si aprono al pubblico alcune particolari tipologie museali, nello specifico: le case-museo, gli studi d'artista, i musei diocesani, gli ecomusei, i musei aziendali e quelli etnografici. Nell'allestimento dei musei etnografici sono al centro gli oggetti d'uso, spesso legati alle comunità montane e soprattutto uniti all'importanza del metodo utilizzato per un racconto ottimale. Questi musei, ormai numerosi in Italia, sono in tangenza con gli ecomusei e offrono un insieme di esperienze multimediali a volte più aggiornate rispetto ad altre tipologie museali.

All'inizio del Novecento le prospettive neogreche, neoromaniche, neorinascimentali e neobarocche adottate tra il Settecento e l'Ottocento non corrispondono più alle esigenze di una società che ha fatto conoscenza con i rovesciamenti sociali, politici ed economici. Nel periodo tra le due guerre, si intensifica notevolmente la profonda attenzione per il museo come medium di comunicazione di massa e come spazio aperto a tutti e non soltanto destinato a conoscitori, grazie alla nascita di una serie di organismi intergovernativi fondati per la promozione di cambi culturali e per creare varie relazioni e indagini come, per esempio, la CICI oppure l'OIM. Nel segno di un desiderio di rinnovamento del museo nel senso di ambientazione, la conferenza di Madrid del 1934 è l'accesso al dibattito trasmesso dall'Ottocento. Si mettono in atto alcuni evoluti criteri allestitivi caratterizzati dalla proposta del doppio percorso, sale di studio con dipinti "secondari" in tutto a disposizione degli studiosi, selezione delle opere e l'idea di illuminazione naturale. Ma da questo momento rivoluzionario, la tragedia della guerra avvolge l'intera umanità dentro una nebbia ambigua ed effimera portando alle porte la necessità di ricostruire i musei devastati.

Fra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo le istituzioni museali, in particolar modo quelle attinenti all'arte contemporanea, riflettono e mettono in atto sperimentazioni sul ruolo e sulla funzione che possono farsi carico nel processo divulgativo della cultura, nell'evoluzione culturale, sociale ed economica del territorio, nella costruzione di integrazione sociale e culturale e nel mantenimento della natura identitaria nazionale e locale. In Italia, per esempio, il nuovo corso dell'istituto museale si inquadra al centro dell'attenzione nell'ipotesi teorico-pratica della definizione di bene culturale e nel processo di riconoscimento di nuove proprietà di valore ai beni culturali e di ristrutturazione della pubblica amministrazione.

Verso il XXI secolo il coinvolgimento del sistema museale subentra a far parte di un processo dinamico tra la presenza dei grandi architetti. La figura del museo stesso come *landmark* e la nascita di una competizione tra la struttura architettonica e le collezioni, marginalizzando così le opere d'arte. Un aspetto che rende la maestosità dei nuovi edifici museali, come nel caso del Solomon Guggenheim Museum di Frank Lloyd Wright, l'immagine simbolica dell'intera città oppure del quartiere. Un insieme architettonico non funzionale, ma notevolmente capace di oscurare lo sguardo verso l'allestimento interno assieme con le sue opere messe in mostra. Alcune istituzioni museali di prim'ordine, come il Centre Pompidou (1977), sin dall'inizio si sono affacciate sullo scenario contemporaneo tramite un compito ben definito, nell'intento di unire la vita di tutti i giorni con lo spazio sacrale del museo, e coinvolgere il più possibile vari fruitori, mediante la promozione di ricerca sulle varie discipline passando per le arti visive, il cinema, la musica fino al design. Rivolgendo uno sguardo verso il passato riportiamo alla luce la prima manifestazione dello *Jugendstil* a Vienna nel 1902 dove il nuovo edificio di Joseph Olbrich si trovava in armonia con la grande opera di Klimt ispirata dalla nona sinfonia di Beethoven, nell'intento universale di unire le opere con l'architettura. Con il surrealismo e la *pop art* tornava in auge il concetto di arte totale mediante l'arte dell'azione (*happening*) e le installazioni e, con *Documenta* del 1967, si aggiungeva l'arte concettuale, la *land art* e i *site specific*. Nel cammino evolutivo il museo inizia ad aprirsi sempre di più con il territorio, come

segno di consapevolezza nell'intento di superare le mura andando verso traguardi ancora da esplorare e comprendere.

Il periodo razionalista nato in Italia tra gli anni '20 e '30 del Novecento, in linea con il Movimento Moderno internazionale, seguiva i principi del funzionalismo che si contrapponeva a sua volta all'elemento decorativo inutile e riuscendo, in vari modi, a continuare ad essere presente fino agli anni '70. Un momento caratterizzato da un nuovo corso museografico tra genesi e contraddizione nel trasmettere un contributo a un mutamento percepito come un processo rivoluzionario. Si tematizza il museo come luogo che privilegia l'esperienza visiva della relazione e contatto diretto tra opera e spettatore. Ora l'opera non è più inserita in maniera successiva all'architettura monumentale, ma l'opera d'arte crea l'architettura e determina lo spazio. Si stava affermando una museografia interpretativa avvolta dalla contraddizione nel senso di un'esigenza tra revisione continua di valori in un museo e aggiornamenti ed espansione delle strutture espositive, che al contrario queste costituivano un sistema di scelte basate sull'aspetto a priori del giudizio estetico, in quanto scoraggiava il processo integrativo o di spostamento. Un avvenimento segnato dal dinamismo di una società dello spettacolo e dell'industria culturale che ci porta verso una riflessione sui comportamenti indotti in un pubblico di massa prigioniero dell'effimero di mostre ed esposizioni. A causa dei limiti e delle contraddizioni interni, i musei rinnovati degli anni '50 non sono riusciti a coinvolgere un tale pubblico.

I bombardamenti del 1943 hanno colpito duramente la città della moda, in particolar modo alcune realtà culturali come la Pinacoteca di Brera, il Museo Poldi Pezzoli, la Pinacoteca Ambrosiana, la Galleria d'arte Moderna, il Castello Sforzesco e il Museo di Scienze Naturali. Nella letteratura museografica italiana il dopoguerra rappresenta una svolta decisiva nel segno quasi obbligatorio di puntare su una finalità pedagogica e sociale del museo, tema fortemente messo da parte durante il ventennio. La rovina dei popoli non era soltanto materiale, ma soprattutto mentale, culturale e democratica. Ora era necessario rompere con il passato per costruire un fresco pensiero e un'identità fuori dai canoni della routine dogmatica. Si riflette sul cammino della doppia sfida in un processo dichiarato come una rivoluzione dell'arte di esporre. Gli anni '50 coinvolgevano l'atto espositivo in un contesto di sfide etiche e politiche in un insieme di elaborazioni architettoniche maggiormente innovative rispetto a tutto il XX secolo. Nascono una serie di teorie fondamentali tra gli scritti di Giulio Carlo Argan sulla rivista "Comunità" negli anni '50, in seguito al libro di John Dewey del '32 "Arte come esperienza", e le dichiarazioni di Frank Lloyd Wright o quelle di Carlo Scarpa e del gruppo BBPR, che delineano un legame nei confronti dell'arte come esperienza in atto, ossia come educazione. Si designa il museo come una figura attiva, come rapporto con l'interno e ricco di un vissuto di ricerca e studio, di cui le collezioni stimolano il lato riflessivo dei visitatori in uno spazio-tempo che li trasporta verso una presa di coscienza del mondo. Gli anni '50 sono gli anni della rapidità nella cultura espositiva come valore di agire in maniera veloce in specifici contesti sotto uno sguardo di verità. Un periodo marcato dall'architettura delle esposizioni industriali delineato dall'unione tra l'architettura, il design e la grafica. I principi comuni di ogni tipologia di esposizione in questo contesto di tempo sono la volontà di rendere un oggetto seriale in un valore individuale, coinvolgere il pubblico tramite un percorso meditato e trasformare l'incontro tra l'oggetto e lo spettatore in uno scenario teatrale. Lo scalone principale della Triennale del 1951 concepito da Luciano Baldessari e illuminato da una decorazione di tubi al neon di Lucio Fontana è una delle testimonianze più evidenti. Con il *white cube*, per esempio, si sperimenta tra gli anni '30 e '50 il puro gioco delle forme e della percezione visiva dell'opera nell'intento di andare contro ogni invadenza. Il progetto di ricostruzione coinvolge un'alleanza tra conservatori di musei, architetti e storici. Era una situazione abbastanza complessa per gli architetti incaricati di lavorare in edifici di antica memoria nell'intento di sentire lo spazio e ripensarlo sotto uno sguardo moderno. In seguito alla guerra, si avviano una serie di processi restaurativi del tessuto urbano come una messa in moto di attuare la ricostruzione *in situ* degli edifici distrutti a causa dei bombardamenti. Tutto ciò diventa anche un caso di riconfigurazione degli allestimenti come momenti di sperimentazione architettonica, tecnologica e dei materiali nel senso di

un'architettura di interni. Nell'immediato dopoguerra, mediante gli sviluppi e le ricerche degli architetti di interni, si porta alla luce la nascita e l'affermazione del design italiano.

Secondo il pensiero di Benedetto Croce:

*“Una sistemazione museografica non è un problema di ambientamento, ma un risultato e una condizione di critica. È facile paragonare il collocamento di un quadro in una galleria all'edizione di un'opera di poesia”.*<sup>136</sup>

Gli anni '60 del Novecento rappresentano la conclusione di una serie di processi di ricostruzione e riorganizzazione delle realtà culturali iniziate dopo la Seconda guerra mondiale e in seguito alla distruzione di molte opere artistico-architettoniche. Quasi ovunque, vi era la tendenza di articolare le grandi sale di ogni epoca in spazi più *minimal* e raccolti mediante l'utilizzo di intonaci e ambienti semplici, la luce naturale e zenitale, i primi sistemi di illuminazione artificiale diretta o diffusa, i quadri allo stesso livello dei visitatori ed esposti come opere che avevano un valore in sé. Dal 1945 agli anni Sessanta, vi sono in Italia ben centocinquanta musei ricostruiti e riallestiti. Ebbe così fine, per i musei, il momento dell'ombra.

Caterina Marcenaro ha indicato a Franco Albini:

*“Si deve a Bruno Zevi un bilancio sintetico di quelli anni del dopoguerra: avevamo fatto l'abitudine a musei concepiti architettonicamente su scala monumentale, un involucro nel quale l'opera d'arte veniva successivamente inserita; ma ora questo concetto ha subito una trasformazione totale: le opere d'arte stesse creando l'architettura, determinando gli spazi, prescrivendo le proporzioni delle pareti.”*<sup>137</sup>

La rivoluzione dei musei, in particolare in Italia, è nel senso dei modi di fruire le opere esposte, in quanto messe in moto attraverso le ricerche generate dalle avanguardie storiche, le teorie di Rudolf Arnheim e le sperimentazioni sulla percezione della scuola di arte e design Bauhaus.

Si indica una rottura con l'antica storia dell'arte al servizio della nuova sfida direzionale nel saper vedere, quindi imparare a vedere.

*“Bisogna farla finita con i vecchi pretenziosi musei-falansteri stivati a non finire in sedi monumentali, declassate da regge a piranesiani bazar di robivecchi, [...] il fascino malato e decadente delle esibizioni necrofile, carenti di passione critica, i miti dell'obiettività storica di uno scientismo presuntuoso e di un agnosticismo da gabinetto anatomico.”*<sup>138</sup>

Nuove forme di organizzazione e di strutturazione spaziale derivano da quel profondo cambiamento sociale ed economico che a partire dagli anni '60 ha portato modifiche di comportamenti e di scelte individuali e collettive. Un dinamismo rappresentato dall'affermazione sempre più presente dai consumi culturali di massa, dall'emergere di nuovi approcci di comunicazione e della diffusione di vari tipi di messaggi, dagli strumenti multimediali e dal mondo web.

Fino all'inizio degli anni '70 del Novecento, il tema sulla funzione sociale dell'istituzione museale si focalizza soprattutto sull'organizzazione degli spazi e sui modi espositivi. Nel 1974 in Italia si compie il passaggio da “Antichità e belle arti” a “Beni culturali” tramite l'istituzione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Il compito e lo sguardo dello Stato si aprono così verso orizzonti più ampi, con l'intento di concentrarsi sugli oggetti non soltanto sottoposti a specifiche norme di tutela, ma visti anche sotto un aspetto di valore (bene) patrimoniale. Si sviluppa una politica che passa da un processo passivo, incentrato maggiormente sulla tutela, a una politica attiva dei beni culturali intesa persino

---

<sup>136</sup> Philippe Duboy, *Carlo Scarpa. L'Art d'exposer* [2014], trad. it. *Carlo Scarpa. L'arte di esporre*, Johan & Levi, Milano 2016, p. 32.

<sup>137</sup> Ivi, p. 32.

<sup>138</sup> Ivi, p. 36.

come valorizzazione. L'accrescimento degli interessi verso l'integrazione dei beni con altre risorse presenti nel territorio avviene durante la nuova apertura concettuale da parte delle istituzioni, nell'intento di conservare e tutelare i beni stessi, ora visti anche come risorse e mezzi di benefici d'uso, per i loro effetti positivi e come strumenti di miglioramento economico, sociale e di vita. Gli artisti concettuali, attorno agli anni Settanta, si aprono verso una ricerca collettiva sul sistema dell'arte, sui motivi economici determinanti e sui meccanismi istituzionali che tutt'oggi costituiscono un fattore basilare per le pratiche artistiche.

Solamente durante gli anni '80, i musei e le mostre trovano la mente degli storici pronte ad essere coinvolte nell'ambito espositivo. In questo momento storico vengono aperti a Firenze inconsueti orizzonti che portano a ricerche universitarie, in virtù ai lavori degli storici tedeschi dell'architettura sulla galleria e sullo studiolo. Un periodo in cui alcuni rivendicano la libertà contro ogni versione di strumentalizzazione nel segno di un compito di autonomia e contemporaneità di un campo visivo e corporeo. Sul finire degli anni '80, i musei si aprono alla collaborazione con gli artisti nel tentativo di far prevalere l'esperienza dell'opera rispetto all'analisi. Un segno abbastanza anticipatore che si è trasformato, negli anni '90, in una prassi molto diffusa. Da qui la necessità di una messa in scena che accolga la continuità mediante un carattere critico e fenomenologico, che vede lo spazio come un luogo e tempo di un'esperienza conoscitiva, di unione sociale e di una ridefinizione di identità. Si cerca una nuova maniera di essere dell'arte attraverso la sperimentazione di vari linguaggi e cercando diversi rapporti con il pubblico attraverso spazi non ordinari. Un cammino trasformato in esigenza sul finire degli anni '90 nel ricercare un rapporto tra ambiente, la città e l'opera d'arte, come, per esempio, è successo con la manifestazione di Kassel, Documenta X, tramite alcune installazioni che hanno invaso diversi punti della città. In Italia, questi rapporti sono stati sviluppati soprattutto nelle piccole realtà.

Gli anni '90 del Novecento sono la testimonianza di un costante e progressivo incremento della domanda, in modo particolare alla produzione di beni e attività artistiche dell'arte contemporanea. Entrando nello specifico, la domanda è sempre più accompagnata da un pubblico abbastanza vario per cultura, motivazioni, età ed esigenze e, inoltre, anche l'offerta dei beni e delle attività ha subito una grande estensione tra forme e modi, come per esempio l'aumento eccessivo delle offerte di mostre temporanee ospitate anche fuori dal museo e caratterizzata da luoghi inusuali fino a quel momento. Emergono nel dibattito nuovi temi collegati alla condizione dei musei nella definizione della loro missione, realizzazione, sistemazione, gestione, organizzazione degli spazi fisici e delle attività e alle competenze. Una questione tutt'oggi viva e in evoluzione.

Solamente durante gli anni Novanta, l'assetto giuridico-amministrativo e quello organizzativo dei musei assume una nuova vitalità con lo scopo di specificare l'ambito e l'oggetto delle funzioni e dei compiti relativi ai beni culturali e per conseguenza alle strutture museali. Nel 1998, il MIBAC (Ministero per i beni e le attività culturali) per la prima volta riconosce ai musei statali la loro indipendenza dalle Soprintendenze dal punto di vista finanziario, scientifico, organizzativo e contabile. Successivamente i musei vengono riconosciuti come organismi importanti per il godimento pubblico, ma tutt'oggi non hanno ancora ricevuto la piena autonomia. Occorre precisare che molti spazi, programmazioni ed elaborazioni progettuali museali o espositivi negli ultimi anni, non si trovano in linea con la missione, con il tipo oppure con il numero di visitatori. Gli anni '90 sono la testimonianza della nascita di un numero significativo di nuove strutture e dei lavori di ampliamento tramite una forte spinta per la creazione di spazi dedicati all'arte contemporanea, portati alla luce anche nei luoghi poco turistici e da una mente architettonica famosa, come nel caso di Mart di Botta a Roveredo, il MAXI di Hadid oppure Guggenheim di F. O. Gehry in Spagna a Bilbao. Sempre più indispensabile è l'interazione fra diverse realtà e professioni nell'impegno di creare una solida offerta che riesce a contribuire e far mantenere la singolarità dell'identità di ciascun'istituzione culturale e museale. Durante il primo Convegno in Italia su *Gli standard museali*, nel 1999, è stato esposto un insieme di criteri e regole per definire i minimi requisiti necessari al funzionamento e all'esistenza del museo. Al livello internazionale, invece, tutto ciò viene dettato dall'ICOM dentro il *Codice etico dei musei*. Tutt'oggi, in Italia, la natura normativa, soprattutto dei musei statali, è priva di coerenza da un

punto di vista organizzativo e gestionale. Bisogna ricordare come fino agli anni Trenta del '900 l'Europa è stata paragonata alle esperienze maturate negli Stati Uniti e tutt'oggi l'offerta culturale e museale statunitense ha una forza impenetrabile. Negli Stati Uniti nessuno dubita della funzione del servizio sociale capace di prevalere su quella conservativa.

## II.IV. LA METAMORFOSI DELLA COMUNICAZIONE NEI MUSEI D'ARTE

Il pensiero dei lumi tendeva a costruire una forma di conoscenza nello sviluppo metanarrativo universale di oggetti che potevano essere osservati, misurati, etichettati e classificati. Una visione legata a Cartesio, che andava oltre la tradizione e abbracciava una ragione pura priva di preconcetti. Una struttura che premeva sull'importanza della mente, in quanto influenzò lo scenario del pensiero e dell'esperienza nell'occidente. Il compito del museo modernista stava nella sua forza enciclopedica sotto una forma di archivio universale, con la sua capacità riflessiva attraverso una rigorosa distinzione tra spazi pubblici e privati. Gli spazi privati erano dedicati alla produzione di conoscenza tra quelle specialistiche, di ricerca da parte degli studiosi e per la creazione di mostre e cataloghi. Dall'altra parte, gli spazi pubblici, separati da quelli privati, venivano utilizzati per il consumo della conoscenza e come disponibilità per la massa. In termini di comunicazione, il loro obiettivo è illuminare e istruire come diretta esposizione degli studi accademici. L'allestimento veniva costruito da un punto di vista storico dell'arte per trasmettere ai fruitori le informazioni storico-artistiche. Il modello di trasmissione delle informazioni è lineare nella capacità di compiere il passaggio da una fonte autorevole a un destinatario disinformato. È un approccio di comunicazione abbastanza limitato come trasmissione di un messaggio a diversi riceventi nella stessa modalità, fondandosi così, sulla natura tecnica priva di aspetti culturali e sociali. La conoscenza di questo modello si basa su forme oggettive, univoche e neutrali nella sua trasmissione, con l'intento di riempire i contenitori vuoti senza prendere in considerazione il bagaglio conoscitivo del visitatore. Quindi, alla logica interna manca l'apertura all'esperienza o alle conoscenze anteriori degli individui coinvolti. Il modello di trasmissione sia all'interno di un'istituzione museale o dentro un'altra struttura di apprendimento, presuppone la ricezione del messaggio senza la possibilità di alcuna modifica da parte dalla passività del destinatario.

Durante il corso del XIX secolo, quando i musei sono stati fondati, all'interno di uno degli approcci delle loro funzioni principali vi era la loro natura educativa tramite la distribuzione delle informazioni. Una meta da raggiungere a dei valori nell'intento di trasformare gli esseri umani in cittadini modello. Tra i caratteri essenziali di questo periodo era la narrativa di una morale sotto un aspetto di coinvolgimento degli individui verso una specie di dottrina. Il curatore studioso ed esperto delle collezioni e della disciplina dirige i progetti, sceglie le opere da mettere in mostra e decide i contenuti informativi. Nei casi più rari il fruitore non viene etichettato sotto la voce di grande pubblico e così il lavoro curatoriale si rivolge ad un pubblico indifferenziato. È un momento caratterizzato dall'assenza di ricerca sulle esperienze vissute dai visitatori e sui livelli di informazione. Da sottolineare il fatto che tutt'oggi nei musei, non solo quelli d'arte, è presente la mancanza di interesse come forma di studio verso chi li visita e perché. I valori del museo modernista è possibile costruirli insieme all'interpretazione del modello di trasmissione della comunicazione, in quanto questi valori includono la distanza presa dalla quotidianità, la marcata tendenza sulle ricerche scientifiche e sulla funzione di studio delle collezioni, il dogma accademico degli allestimenti, la mancanza di atti di ricerca sul proprio pubblico e sui loro bisogni. Dunque, la comunicazione nel museo modernista è sotto una forma tecnica nell'intento di capire soltanto cosa esporre, sotto quale ordine e supporti interpretativi, ma i tratti sociali e culturali di tutto il processo comunicativo non vengono presi in considerazione. Si tratta di un procedimento comunicativo caratterizzato dal senso unico. I visitatori non hanno alcuna possibilità espressiva in tutto questo processo comunicativo e l'accessibilità risulta difficile da parte dei molti partecipanti durante una fruizione ricca di codici espositivi e riferimenti storico-artistici. Così facendo si ignora sia l'esperienza del visitatore che la sua identità. La necessità

ha portato i teorici della comunicazione a sviluppare il pensiero di un pubblico attivo (partendo dallo studio del pubblico tv) sotto forma di un modello di comunicazione come trasmissione che coinvolge lo stimolo e la reazione di educazione per andare oltre ad un pubblico passivo durante la ricezione dei messaggi.

Soltanto pochi musei hanno aderito ad un simile approccio durante gli anni '60 del Novecento, in particolar modo in Gran Bretagna, in quanto hanno iniziato a condurre delle ricerche sui visitatori.

Gli anni '90 del Novecento sono il periodo di apertura alle tecniche espositive della comunicazione utile e si pone l'accento sul tema e sulla trasmissione attiva dell'informazione, ma soltanto successivamente si mette in luce la necessità di considerare e comprendere i significati che può avere la visita per il fruitore.

I cambiamenti nel corso del tempo e dello spazio non vengono a mancare mai, nemmeno nel caso dei musei presenti nell'era postmoderna e postcoloniale. Si verifica una ridefinizione della funzione delle organizzazioni sociali sia per i musei che per altre istituzioni. L'essenzialità delle sfide da parte dei musei riguarda i fini della loro identità con un particolare sguardo a ciò che si dice (la narrazione) e a chi lo dice (la voce) e a chi lo ascolta, cioè, la comprensione, la costruzione e l'interpretazione. È un periodo di maggiore critica nei confronti dei musei d'arte da parte delle più svariate direzioni in un lasso di tempo in cui la voce dei paesi colonizzati si trasforma in una richiesta di ascolto. Come, per esempio, la necessità e l'ottenimento da parte dei Maori in Nuova Zelanda che il loro patrimonio culturale venga valutato sotto nuovi aspetti. Le storie iniziano ad essere riscritte e rivalutate sotto una nuova luce, caratterizzata dalla necessità di verità e ascolto e non più soltanto da una semplice e chiusa imposizione prescelta e dottrinarie. Un processo che ha un influsso potente per le istituzioni-museo, in quanto, nonostante, incarnino e rappresentino i valori sociali, i musei determinano le rielaborazioni del passato mediante le loro scelte in base agli oggetti collezionati come fini interpretativi. La narrazione e la voce hanno un legame con il tema della composizione della conoscenza, ossia, tra la creazione del potere e della conoscenza. I modelli di interpretazione e di costruzione dei significati sono connessi al valore raggiunto di un saper essere consapevoli e responsabili del proprio pubblico e all'individuazione di tutti i modelli di partecipazione e di consumo. Per poter comprendere la comunicazione occorre aprirsi anche verso la maniera di costruzione del significato, cioè, l'approccio culturale che è privo del modello di trasmissione tanto critico nel tempo e nei musei. È un'apertura alla comunicazione che pone al centro il valore dell'interpretazione e della voce dei fruitori. Si tratta di un dinamismo caratterizzato da una prospettiva sentita e integrata, cioè, di una comunicazione come cultura di natura costruita di entrambe. Il termine cultura deriva dal verbo latino *colere* che significa coltivare, come prospettiva estesa nel tempo e nello spazio. La cultura viene intesa sotto diversi punti di vista e aspetti durante le varie epoche. Il periodo modernista distingue la cultura tra bassa e alta, come sinonimo di valori elevati, canonici e lontani dal mondo quotidiano. Così la cultura bassa, cioè di massa, viene considerata degradata e populista priva dell'antitesi della "vera" cultura. La seconda interpretazione proviene dal carattere antropologico che definisce la cultura in base a tutto ciò che inquina la vita di tutti i giorni sotto ogni suo aspetto. Un approccio che è lontano da un identificarsi con le pratiche e le istituzioni che mettono al centro il procedimento di costruzione dei significati e del senso. La comunicazione come cultura implica un processo di costruzione legato sia alla vita sociale che all'identità individuale, quindi una maniera di creare una realtà che si incarna attraverso un'identità non limitata, ma che si produce tramite la comunicazione. La differenza come concetto è stata puramente sviluppata nell'ambito degli studi postcoloniali e nasce sotto una voce legata all'intento di rendere visibile le varie semantiche del potere nelle e fra le zone culturali. Si portano alla luce questioni connesse alle relazioni di uguaglianza e disuguaglianza, alla storia e alla lotta, alla voce, alla narrativa e all'interpretazione. La cultura è uno spazio caratterizzato da demarcazioni ricche di pluralità e complessità variegata, dove si incontrano le storie, le esperienze, le lingue, i costumi, i gusti e le varie interpretazioni in un insieme di rapporti di potere e prerogative. Si pone l'accento su un modello culturale che implica una maniera di comunicazione come forma e processo di negoziazione nel creare un significato che fa parte della cultura della vita quotidiana. È un modello aperto alla diversità di un mondo che può essere esposto

attraverso prospettive differenti, laddove viene riconosciuta la necessità di intraprendere strade di interpretazione attive nell'elaborazione e nella percezione del sapere. Per la comunicazione come cultura si sottolinea il lato fondamentale delle strategie interpretative nella composizione del significato. All'interno di tale concetto subentra l'approccio ermeneutico come osservazione diretta ai modi in cui è possibile raggiungere la comprensione. Si tratta di un processo interpretativo intenso in cui le cose significano e che implica la chiarificazione di significati confusi.

Gadamer si avvale del circolo ermeneutico per descrivere e mettere in discussione le modalità di costruzione del significato:

*“Il processo di produzione del significato avviene tra l'oggetto intero e la sua parte, e tra il presente e il passato simultaneamente.”<sup>139</sup>*

Si tratta di una forma dialogica e circolare per un procedimento di costruzione del significato come un continuo di domanda e risposta. È un dinamismo circolare che implica l'intero e la parte di un'opera, il presente e il passato di un lavoro artistico. Ma tutto ciò viene determinato dalle nostre conoscenze precedenti e così i vari livelli di informazione in un museo diventano una filosofia interpretativa sotto diversi punti di vista. L'ambito museale si avvale di un modello interpretativo in base alle tematiche legate all'allestimento e alla progettazione attraverso un'attenzione verso il lavoro costruito dal personale incaricato per la scelta interpretativa più adatta. Il sistema filosofico e pratico di un museo, in particolar modo quelli d'arte, ha bisogno di un'interpretazione come sviluppo attivo di creazione di significato, laddove tutti possono mettere in atto i progetti interpretativi individuali e le proprie conoscenze precedenti.

Gli anni 80' del Novecento segnano la nascita della nuova museologia che permette al visitatore di essere un creatore e un partecipante alla costruzione del futuro. Un modello che pone comunque al centro il museo e il suo messaggio ed è caratterizzato dall'intento di far diventare il fruitore più attivo, ma sempre costretto a scegliere ciò che l'istituzione museale mette a disposizione.

A partire dalla metà degli anni '90 del Novecento, si dimostrano le opposte visioni del mondo e si mette in luce il potere che ha il museo nella costruzione di narrazioni che riescono ad essere un'influenza sui modi in cui la realtà viene creata e come le menti sono modellate. Nel tempo, il ruolo del museo diventa un potere fortemente connesso alla dimensione politica attraverso le varie pratiche e decisioni professionali interne ed esterne. Un periodo tra intense influenze da parte dei mass media e la nascita di teorie dedicate all'interesse per il passato dei visitatori e alle domande di fronte al perché le persone si rechino al museo.

Attualmente la comunicazione è divisa tra medium comunicativo in situ e strumenti online. La comunicazione nei musei fisici, quindi in situ, ha bisogno di essere chiara, adeguata, caratterizzata da una narrazione omogenea e dalla scelta dei sistemi tecnologici studiati e progettati in maniera armoniosa con lo spazio, con le collezioni e i contenuti. Bisogna studiare e definire il proprio pubblico, scegliere una strategia comunicativa universale e seguire gli obiettivi togliendo del tutto i pregiudizi dinanzi alla tecnologia. I dispositivi tecnologici non hanno il compito di sostituire le opere dentro il museo, ma attraverso l'analisi profonda e un processo di integrazione con l'insieme espositivo e filosofico possono diventare dei mezzi di amplificazione dell'esperienza perché sono in grado di spiegare le opere, rendendole ancora più comprensibili. Inoltre, tramite le nuove tecnologie è possibile raggiungere le generazioni Y (1980-2000) e le generazioni Z (post 2000), in quanto sono abituate ad utilizzare gli strumenti tecnologici. Dopo i primi passi appena esposti, la responsabilità di analizzare il contesto, di saper scegliere le opere e le storie da raccontare e come possono essere raccontate e mediante quali mezzi diventa un percorso da intraprendere e da sviluppare. In base al *target* scelto si decide il linguaggio da utilizzare per creare complicità, massima fruibilità, comprensibilità e collaborazione fra il museo e i visitatori, fra i visitatori e l'insieme espositivo e fra tutti coloro che lavorano internamente. I testi utilizzati all'interno del percorso espositivo sono utili, ma hanno bisogno di essere chiari, determinati, scorrevoli, brevi, non troppo tecnici e, quindi,

---

<sup>139</sup> Simona Bodo, *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 2000, p. 22.



nell'insieme, abbracciare un linguaggio immersivo. Lo spazio, il tempo e le persone vanno ascoltate, osservate ed esplorate nell'intento di unire in una singolare melodia il mezzo tecnologico, il contesto, il contenuto, la storia e il linguaggio assieme alla partecipazione attiva di ciascun visitatore.

Dall'altra parte, la comunicazione online è sempre più in aumento ed è diventata un mezzo efficace anche mentre il mondo fisico si ferma a livello globale, come è successo con la crisi sanitaria, cioè, l'influenza Covid-19. Ormai, molti musei odierni sono convinti del fatto che il sito web e i vari collegamenti esterni (con i social media o con altri siti, come per esempio con Wikipedia) non possono più mancare nell'insieme del linguaggio interno museale. Il sito web di un'istituzione museale è il primo passo di accesso da parte di chi desidera visitare fisicamente il museo. È come una mappa culturale che riesce a guidare l'utente verso la scoperta delle varie narrazioni, stimolando così la coscienza del visitatore digitale con l'intento di portarlo verso un'esperienza fisica. Si crea una maniera dialogante che trasporta l'utente online in una dimensione di curiosità verso una visione tattile e ricca di odori materici come esperienza fisica. La visita inizia così prima di quella fisica e continua durante e successivamente si ingrandisce dopo l'esperienza sul posto. Si inizia con le informazioni necessarie e basilari, l'organizzazione e poi la scoperta. Si ritiene fondamentale costruire la libertà partecipativa del visitatore mediante il saper lasciare il fruitore stesso ad esprimersi e a scegliere i suoi interessi. La visita al museo è come una memoria che si traduce in un'«immagine mnemonica» di natura sensibile e caratterizzata da un ricordo che si muove dal corpo alle sensazioni tradotto in atto dinamico che così richiama la realtà del ricordo in atto di qualsiasi oggetto rappresentato e osservato.

## II.V. MOUSERETION

Durante il 2000, tramite l'esplosione dei Dot-com, nascono molti siti web e all'interno di questa infinità di approcci internettiani i musei iniziano a far parte del nuovo linguaggio. È l'inizio anche della critica verso l'autorità del vero messaggio delle collezioni in museo. Si dà nascita ad un dibattito della natura dei dialoghi dentro i musei e della necessità di una partecipazione totale dei non esperti. A partire dal 2005, molte istituzioni museali, soprattutto nella Gran Bretagna, si affacciano al mondo anche tramite il sito web e tramite la collaborazione e progetti online esterni dal sito. Sempre di più i musei vedono i social media come un'opportunità di partecipazione democratica ed espansiva. E così i nuovi media invocano nuove esperienze testuali (computer, giochi, ecc...), nuovi modi di rappresentare il mondo (VR, AR) e nuovi rapporti tra soggetti e tecnologie. La necessità sta nel capire la qualità interna di tutte le tecnologie che abbracciano sia la relazione con la cultura ma anche il bisogno di comprendere lo spirito interno della tecnologia stessa e le finalità che comporta ogni scelta. Durante il periodo di nascita del cellulare cresce sempre di più il numero di partecipanti attivi, autoriflessivi e lettori critici della propria cultura. È un aumento di libertà che necessita un processo di responsabilità, consapevolezza e comprensione profonda. Il 2008 è l'anno della nascita delle comunità su internet che rompono le barriere linguistiche, geografiche, di classe e dei modi di produzione. A partire dal 2010, i social media ormai includono tutti i generi, età, politica ed economia come mezzo di comunicazione pervasivo. L'avvento dei nuovi media comporta un'adeguata preparazione professionale e la necessità di una metodologia di studio come sistema critico e costruttivo per saper gestire e capire il dispositivo. I social media chiedono nuove competenze tecniche, filosofiche, economiche e tempo. Attraverso l'utilizzo delle nuove tecnologie da parte dei musei oggi si verificano diverse tipologie di comunicazione legate alla questione dei siti web, ovvero: la comunicazione orientata alle istituzioni dove manca il dialogo con il museo; il modello comunicativo orientato alle collezioni caratterizzata dal rapporto creato tra gli oggetti e dalla volontà di ottimizzare la navigazione del sito e infine l'orientamento verso gli utenti, laddove il museo diventa un forum di dialoghi e partecipazione. Aggiungo un modello di comunicazione orientato all'etica che abbraccia la piena responsabilità e consapevolezza come obiettivo principale nella creazione di qualità dei servizi mirati verso un miglioramento della persona e della sua identità e non soltanto

come mezzo per raggiungere i numeri richiesti dagli sponsor e dalla concorrenza. Inoltre, il modello comunicativo digitale necessita di un percorso di responsabilità e rispetto anche del territorio del museo fisico come obiettivo eco sostenibile del luogo e dell'ambiente in cui si trova, senza voler aumentare di continuo i visitatori fisici mentre lo spazio e le circostanze sono caratterizzate dalla sovrabbondanza. È un modello di comunicazione orientato al territorio che implica l'equilibrio tra la struttura del museo fisico, la comunicazione digitale e l'eccesso delle visite fisiche prive di rispetto per chi ci abita e per l'ambiente circostante, ma soltanto caratterizzate dalla febbre dello sguardo veloce e quasi nevrotico.

Nell'era internetiana e dell'informazione veloce ed infinita, si mette in luce la necessità di sostenibilità del patrimonio digitale di un contesto ormai difficile da controllare. Si cerca di capire la fattibilità dei social media nei musei a lungo termine e una serie di prospettive come analisi delle parti interessate, dei contesti e delle pratiche digitali. È un'immagine di sostenibilità legata alla preservazione, diffusione e agli studi della cultura digitale dei musei. All'interno di un dibattito così nuovo, l'intento è di comprendere la chiave dei benefici e degli inconvenienti dell'uso dei nuovi media e di trovare una maniera di lettura efficiente ed equilibrata per una gestione e conservazione del patrimonio digitale che può essere sia oggi che domani un'utilità educativa e benefica per la società. Nell'epoca della nuova forma di divinità, si verifica il passaggio dei musei e dei siti web da un approccio standard e di usabilità verso un aspetto di cura, fiducia e responsabilità. L'utilizzo dei social media viene visto come un elemento di rinforzo per i musei per la creazione di connessione tra persone e le loro collezioni. Si rivaluta il ruolo di contenitore nel modo in cui vogliono diventare sempre di più spazi di collaborazioni e di relazioni basate su comprensione e fiducia. Il concetto di fiducia è nuovo nel mondo museale, dato che sono un mezzo capace di influenzare l'opinione del pubblico e aperti al processo pervasivo nella costruzione dell'identità. La costruzione di fiducia avviene attraverso la reputazione che ha il museo e tramite le informazioni esposte sulle opere.

La prima teoria del costruttivismo viene sviluppata durante gli anni '60 del Novecento come nozione di una cultura di partecipazione e applicata nei musei soltanto negli anni '90. Così viene proposto che i visitatori del museo costituiscono in maniera attiva i loro propri significati durante la visita, andando oltre l'imposizione dei curatori. Oggi, i musei si incarnano con le ultime tecnologie per servire al meglio le necessità e i gusti dei più svariati visitatori. I siti web offrono una grande scelta tra giochi, data base con immagini estensive, connessioni con i diversi social, la possibilità di comprare online, video ed esperienze VR. L'era digitale ha generato una cultura di partecipazione raggiungendo soprattutto un mondo, fisicamente parlando, quasi irraggiungibile: quello dei giovani. La museologia ha subito nuovamente altri cambiamenti e ora è riuscita ad incorporare il locale e il globale, il virtuale e il fisico, il mobile e il fisso in un processo ancora embrionale e poco conosciuto. I musei di un mondo internetiano sono visti come luoghi, comunità, cultura e tecnologia e caratterizzati dallo spazio-esperienza personale e condivisa, dal dialogo e dall'interazione socioculturale, da una cultura locale e globale come forma di pluralità e identità individuale e da un approccio tecnologico che vede i musei impegnati a lavorare con la loro comunità e non più solo per la comunità. La comunicazione è ora istantanea e l'utente è diventato anche produttore oltre ad essere un consumatore ed un elemento di ricerca. Per una comprensione maggiore del cambiamento della museologia nell'epoca digitale bisogna studiare il luogo, la comunità, la cultura e la tecnologia. Si tratta di uno spostamento che ebbe inizio nel tardo XX secolo e che fece trasformare il museo in un'istituzione populista pronta a focalizzarsi sui particolari bisogni e interessi dei visitatori. Lo studio dei pubblici e la creazione di esperienze personalizzate coinvolgono il museo in un processo di lavoro che è svolto insieme ai suoi visitatori sotto una forma di cultura partecipativa che permette di condividere nuove esperienze come per esempio le *crowd-curated exhibitions*, i *tag sui social*, i *social media*, la condivisione tra i musei e i pubblici e la condivisione tra i visitatori e le loro reti. La necessità dei musei oggi è l'approccio di adattamento verso una società che cambia velocemente e di continuo. Abbracciare il cambiamento non significa soltanto inserire i nuovi mezzi tecnologici di comunicazione, ma soprattutto riconoscere ciò di cui la società ha veramente bisogno sotto un aspetto di riflessione socioculturale come una forma di riflesso nella propria pratica.

## II.VI. DALLE METAFORE DELLE ICONE ALLE ESPERIENZE IMMERSIVE

Il processo iconologico è un approccio metaforico, laddove le icone (le metafore) sono anche materiali, ossia, sono materialità come segni conoscitivi e cognitivi sotto forma di strumenti che attivano dei procedimenti fisici e di interfaccia; dall'altra parte sono come strumenti e come oggetti virtuali simbolici messi insieme tra l'oggetto materiale e virtuale. L'oggetto metaforico è vicino al trasferimento di concetti tra parole, simboli e artefatti fisici. I testi simbolici, dinamici e instabili diventano tecno testi collegati ai concetti di metafora materiale. Lo sguardo analitico si focalizza sul trasferimento che implica il segno, lo strumento e la metafora-icona in un macchinario semiotico-materiale. Il digitale è in grado di togliere l'ontologia e, quindi, bisogna insegnare come analizzare in profondo la relazione che esiste tra l'essere umano e la macchina e non soltanto come funziona la macchina. Capire quali sono i meccanismi di queste metafore e il concetto linguistico, astratto e materiale delle icone che ci permettono di interagire con il mondo. Il segno è legato a qualcosa e quel qualcosa a qualcuno. I segni sono infiniti in un mondo ricco di ipotesi costruite tramite la lettura e la conoscenza che mette in discussione la macchina e alcuni dei suoi meccanismi ancora tenuti all'oscuro.

La crescita della rete mondiale di comunicazione cibernetica sta creando nuovi rapporti nell'intero pianeta, ma parallelamente implica le distanze tra le lingue, le culture e i processi di scrittura. Verso la fine del XX secolo, si è espanso in tutto il mondo un nuovo codice iconico universale e messo in relazione con la scrittura ideografica cinese. Si parla delle icone dei sistemi operativi lanciati dalla Apple di Steve Jobs durante gli anni '80, che in poco tempo sono diventati uno standard nel mondo della comunicazione digitale. Una metafora diventata un segno ricco di potenzialità universale come simbolo di potere e comunicazione globale. In tutto il mondo le icone pittografiche sono apparse nei computer, nei cellulari, nei palmari e nei *social TV* come unico linguaggio comune tra tutti gli utenti privati dalla barriera geografica. La diversità delle culture e delle lingue nel mondo nell'era odierna non sono più un ostacolo nel capire questo codice universale segnico. L'utenza è sempre più ampia e meno specialistica all'interno di questa diffusione globale del computer, favorendo così lo sviluppo di un'interfaccia digitale "*user friendly*" grazie alle icone facili da capire e da utilizzare. Attraverso l'introduzione delle icone nel sistema operativo di Macintosh nasce l'informatica di massa con Apple. L'approccio delle icone è legato al passaggio del design del computer dalla tastiera, il mouse e il *joy-stick* verso principi *software* nei video anche essi trasformati nel tempo da segni alfanumerici a caratteristiche grafiche fino a vere immagini sempre più composte. Il primo sistema pittografico fu creato dal gruppo Xerox di Palo Alto e istituì la "metafora della scrivania" come forma di facilitazione della comunicazione tra l'uomo e la macchina. Con l'avvento della scrittura digitale, la rigidità dell'ordine alfabetico viene superata tramite la nascita dei caratteri simbolici di ogni tipologia. Il mondo dei messaggi istantanei e della posta elettronica implica l'utilizzo dei segni iconici, cioè, gli emoticon e gli stessi simboli tra ortografia e punteggiatura vengono utilizzati per la creazione di espressioni facciali che passano da una reale emozione in un'espressione virtuale. La cultura europea, in seguito all'introduzione dell'alfabeto, si è allontanata dalle scritture tramite le immagini dell'antichità (i geroglifici mediorientali, le pitture rupestri del neolitico) ma la Cina ha continuato a mantenere l'espressione pittografica. Nella comunicazione della civiltà digitale è presente la pittografia primordiale, idonea a comunicare messaggi veloci a persone che provengono da varie culture e forme linguistiche. In seguito al confronto tra le pittografie della preistoria mondiale è stata scoperta un'affinità in tutti i continenti dell'identico modello espressivo come se fosse una lingua universale tramite le immagini. L'essere umano, nella preistoria, utilizzava simili tecniche di caccia, dell'agricoltura, materiali e dell'artigianato in tutto il mondo. Nonostante i caratteri comuni sull'intero pianeta, ciascun popolo ha designato un suo senso formale come espressione di una propria cultura visiva e caratteriale. Con la scrittura pittografica esiste, rispetto a quella alfabetica, una continuità tra lo spazio naturale e lo spazio grafico sotto un senso cosmico, cioè i disegni pittografici si dispongono nella pagina in base al loro ordine naturale. Fu Xi è considerato colui che ha inventato il trigramma cosmico e nella narrazione mitica della nascita della scrittura cinese Fu porta i pittogrammi dallo

sguardo del cielo, della terra e dell'aria. Il trigramma mostra lo scenario cosmico nella quale compaiono tutte le immagini naturali e umane della pittura. È un principio primo spaziale della scrittura, cioè del pensiero. La figura dell'uomo è connessa allo studio e alla ricerca di espressioni pittoriche universali come punto di partenza in misura delle cose e del mondo. Un viaggio dalle origini culturali ed espressive come fonte e collegamento di comunicazione tra le diverse civiltà, in quanto la figura umana ha un valore universale e comune nel mondo antico e in quello attuale. I segni della pittura cibernetica sono dei denominatori globali sotto forma di comunicazione internazionale e parte di un circuito comune delle telecomunicazioni come possono essere quelli pittorici come, per esempio, la segnaletica stradale; quelli ideografici, cioè, i segni astratti, come i numeri, o fotografici.

Gli ideogrammi della civiltà cinese prendono vita da un immaginario collettivo di un solo popolo culturale, ma gli ideogrammi del digitale sono la caratteristica simbolica della società dell'informazione. Lo sviluppo di ciascun carattere deriva dall'immaginazione collettiva come è successo con la civiltà cinese.

Attraverso i *personal computer* nasce l'epoca della metafora, ovvero la metafora da scrivania che ha permesso, negli anni '80, la messa in moto della civiltà dell'informazione immediata ed infinita. Tutto ciò che nel passato era presente sul tavolo di lavoro fisico (documenti, cartelle, gomme, matite e altri oggetti) ha trovato una nuova vita tramite le icone interattive con l'aiuto del mouse, della tastiera, del monitor e dell'unità di memoria centrale come porta di accesso al mondo digitale dominato dall'ipertesto. Con il computer personale è stata inserita l'interazione uomo-macchina, mentre il telefono, per esempio, coinvolge sia una parte attiva del corpo, la voce, che una zona passiva, l'udito. Le tecnologie post *personal computer* sono caratterizzate da un'interazione nuova col corpo umano come forma di reinterpretazione dell'interattività naturale. La gestualità uomo-macchina dell'era del mouse va sempre di più verso un processo di attività vocale che implica anche le nuove forme di interattività uomo-macchina-uomo tramite gli *avatar* o i *social network*. I videogiochi sono dei sistemi di simulazione della realtà collegati all'aumento dell'interattività maggiormente multimediale e ora più multisensoriale grazie alle interfacce sinestetiche. Viene fatta una certa distinzione delle tipologie di interfacce grafiche tra quelle 2D (mantengono i loro elementi su un piano) e le interfacce 3D (si sviluppano in 3 dimensioni). Il punto di partenza è la metafora della scrivania per poter identificare due metafore di campitura: l'interfaccia-libro, basata sulla metafora del testo cartaceo come, per esempio, gli ebook e l'interfaccia-mondo, che si fonda su metafore di ambienti naturali o artificiali, interagendo con gli oggetti virtuali. Quest'ultima metafora è illustrata dai videogiochi oppure da una struttura di cartografia immersiva o tridimensionale, ma è possibile l'esistenza di una fusione tra queste due categorie.

Si compie il passaggio dalla metafora della scrivania verso il nuovo mondo della realtà virtuale, ancora da comprendere ed esplorare. Nel suo insieme tra oggetti e azioni, la metafora della scrivania diventa uno strumento didattico utilizzato ormai da quasi tutta l'umanità. Si nota come la metafora della scrivania è la madre di tutte le applicazioni e non soltanto dei videogiochi oppure delle nuove esperienze immersive. Tutta la micro-dimensione virtuale, multimediale e dell'interattività dei videogiochi e delle applicazioni multimediali implica uno sviluppo ontologico in metafore della realtà. La chiave della pratica digitale proviene dagli oggetti presenti sulla metafora della scrivania fisica. Il gioco come pratica della realtà fisica si trasforma nel tempo in *gamification* come coinvolgimento diretto, concettuale e fisico di un'immediata gratificazione che si riceve tramite il disegno digitale, per esempio. Si passa così verso territori delineati da un apprendimento sensoriale e piacevole, immediato e durevole, in quanto multisensoriale. Una maniera pluri-sensoriale come forma di apprendimento attivo tramite l'interazione con gli oggetti azione. È una dinamica di apprendimento che supera l'atto verbale o scritto, includendo da una parte la mente e dall'altra il corpo, in un processo di memorizzazione delle proprie esperienze dirette e non dei concetti astratti proposti da altri. È un apprendimento partecipativo e attivo che usa le cose delle metafore digitali e non le parole. L'*excursus* nell'attività didattica dei musei passa da una tendenza del fare del museo un centro di elaborazione creativa, senza lasciarsi condizionare in maniera eccessiva dalle opere, alle proposte di uscite nel

territorio fino ad un universo di ambienti e oggetti sviluppato dalla didattica digitale. È in atto una vera e propria rivoluzione tecnologica che ebbe inizio già sul finire degli anni '90, dimenticata per un po' e in seguito ripresa senza ritorno dal 2010-2014. Dalla metafora della scrivania si passa alla nascita dei media immersivi come espressione virtuale, aumentata oppure mista, che trasforma l'esperienza in una percezione coinvolgente e di stimolazione sensoriale.

Il cyberspazio è una metafora spaziale che cerca di descrivere questo territorio astratto come ambiente con una sua collocazione. Bisogna fare una prima distinzione tra il cyberspazio delle realtà virtuali in cui il partecipante è immerso e il cyberspazio come esposizione dell'informazione allo stato puro. Il cyberspazio è una simulazione di spazi reali in connessione con la prospettiva e la visione illusoria che riesce ad ingannare i sensi e ospitare l'apparenza. Le realtà virtuali producono e riproducono in una maniera artificiale, immaginaria e tridimensionale secondo le condizioni della percezione umana. Un'esperienza in un'altra realtà non realtà che implica un'attività mentale significativa e in gran parte non presente alla coscienza, ma immersa.

Secondo Jaron Lanier:

*“La realtà virtuale rappresenta una frontiera scientifica, filosofica e tecnologica della nostra epoca. Costituisce un mezzo per realizzare la totale illusione di trovarsi in un altro luogo, forse in un ambiente fantastico, alieno, forse con un corpo di gran lunga diverso dall'umano. Eppure, si tratta anche del miglior apparato possibile per capire cosa sia davvero un essere umano in termini di conoscenza e percezione.*

*Uno strumento non è mai stato dotato di una bellezza tanto potente e inquietante al tempo stesso. La realtà virtuale ci metterà alla prova. Espanderà la nostra personalità più di qualsiasi altro mezzo di comunicazione.*

*La realtà virtuale è tutto questo e anche di più.”<sup>140</sup>*

Nel 1984 viene fondata la prima startup nel campo della realtà virtuale, cioè, la società per azioni VPL Research. Un gruppo di amici e scienziati, tra cui anche Jaron Lanier hanno dato nascita a questa società, nonostante un periodo in cui era quasi impossibile credere in una tale creazione. Come nella maggior parte dei casi, i primi esperimenti iniziano da una serie di curiosità per poi giungere verso strade sempre più elaborate e complesse. Il gruppo ha studiato e sperimentato anche i primi avatar immersivi, come una sperimentazione spettacolare nel vedere il proprio corpo come un'immagine non realistica. Il primo sistema di realtà virtuale è stato creato dalla VPL sotto il nome di RB2 *“Reality Built for Two”*. Tale sistema implica il coinvolgimento di più persone che convivono in una dimensione virtuale nello stesso momento. Sembra un gioco di un fascino telepatico, laddove un insieme di cervelli congiunti da nascita a una realtà illusoria.

Durante i decenni la realtà virtuale sembrava avvolta dall'insuccesso, ma ciò è vero soltanto di fronte ai numerosi tentativi da parte degli studiosi nel creare una versione di intrattenimento popolare, vendibile e a basso costo. Quasi qualunque veicolo degli ultimi anni che viene navigato, nel volo o su strada e nell'ambito militare, ha avuto un prototipo nella realtà virtuale. La formazione pratica dei chirurghi tramite l'applicazione della realtà virtuale si è diffusa così tanto che ha sollevato preoccupazioni a causa del suo uso eccessivo. Questa realtà è la combinazione di un approccio *nerd* con quello *hippie-criptico*, è un'opera hi-tech tra il sogno e un filtro magico che trasformano la realtà in un'esperienza percettiva e di stimolazione sensoriale illimitata.

Ricordiamo la prima definizione della realtà virtuale:

*“Una forma d'arte del ventesimo secolo che combinerà le tre grandi espressioni artistiche del ventesimo, cioè il cinema, il jazz e la programmazione.”<sup>141</sup>*

---

<sup>140</sup> Jaron Lanier, *Dawn of the New Everything: Encounters with Reality and Virtual Reality*, trad. it. *L'alba del nuovo tutto: Il futuro della realtà virtuale*, il Saggiatore, Milano 2019, p. 13.

<sup>141</sup> Ivi, p. 15.

Nel 2014, la mente di Facebook Mark Zuckerberg investe 2 miliardi di dollari in visori di realtà virtuale e aumenta: Oculus Rift. Durante il 2015 la compagnia presente tra i “*Big Five*” sotto il nome di Google espone la sua variante economica di visore per la VR, ossia, il Cardboard e apre le porte al canale Video360 sulla piattaforma YouTube, nata dieci anni prima. Nello stesso anno anche la Samsung partecipa a questo nuovo concetto e lancia il visore GEAR VR che diventa una tendenza per gli eventi di massa come, per esempio, Expo 2015. Un anno ricco di nuove iniziative anche per Facebook che attiva la fruizione di video 360°. Nel 2016, il panorama tecnologico si è arricchito nuovamente mediante l'HTC con Vive e la Sony con il Playstation VR nel campo di battaglia più rilevante, i videogiochi. Attraverso in nuovi filtri per vedere la realtà, ossia, i visori di realtà virtuale e aumentata, l'esperienza percettiva dell'immersione sensoriale è diventata *consumer*. I videogiochi sono la forma di maggiore industria culturale dell'epoca odierna, ma anche il settore che ha anticipato e che è in grado di beneficiare di più della rivoluzione immersiva. I videogiochi sono un modello importante dei nuovi media immersivi. La metamorfosi tecnologica coinvolge nuove forme di utilizzo del digitale, passando per la postura tipica di fronte al medium televisivo fino alla seduta, non sempre comoda, dinanzi al computer, per arrivare, in seguito, ai cellulari e all'apertura degli accessori indossabili vicini alla tecnologia di fantascienza vista con il cinema non molto tempo fa. Una sfida cognitiva e sensoriale che tenta di superare i limiti della fantasia, in un *continuum* circolare che fa diventare la propria mente e il corpo un'apertura pronta a diventare un tutt'uno con il dispositivo tecnologico. Un'espansione del lato cognitivo umano tra potenziamento sensoriale, memoria amplificata e coscienza tra sogno e realtà. Il digitale, nei prossimi anni, diventerà una dimensione attiva attraverso uno sguardo a visore cognitivo in grado di trasformare il rapporto tra il corpo umano e il mondo. Le nuove tecnologie fanno ormai parte del nostro modo di vedere e di percepire le cose e questa potenza aumentata mediante i visori permette di spostarsi da un luogo ad un altro come una macchina del tempo è capace di farti viaggiare nel tempo e nello spazio tra presente, passato e futuro. Una maniera di viaggiare che ti fa oltrepassare i muri di casa, le barriere geografiche e l'invisibile. Come un volo in spazi e tempi differenti messi in scena da un una specie di telescopio a doppia visualizzazione di una rappresentazione iniziale che si trasforma in un percorso costruito gradualmente dal fruitore stesso.

Steve Jobs aveva previsto con anticipo e in maniera abbastanza logica l'epoca post *personal computer* di un nuovo dinamismo umano nell'esplorazione delle tecnologie di comunicazione.

Una visione che andrà sviluppata negli anni successivi di Oculus e dei visori in Realtà Aumentata, ma comunque una dialettica ancora ai principi della sperimentazione di percezioni del mondo. Un percorso abbastanza competitivo in un mondo dove tutto cambia velocemente e laddove persino Google fallisce con i suoi primi occhiali. Durante il 2018, le realtà virtuale e aumentata danno inizio ad un processo di convergenza e influenza nello sviluppo di Internet mediante i nuovi standard webXR.

La realtà virtuale può essere:

*“La speranza in un mezzo di comunicazione che possa trasmettere sogni.”<sup>142</sup>*

La realtà aumentata, già sperimentata da anni, apre le porte verso una nuova prospettiva della tecnologia della percezione in una fusione tra una realtà costruita e sovrapposta alla realtà stessa da soluzioni di intelligenza artificiale che permettono di aggiungere più livelli di informazioni. È una potente interconnessione tra i contenuti aggiunti alla realtà mediante l'aiuto di un dispositivo che possiede lo schermo (il cellulare, il palmare, ecc...) e come accade, per esempio, con Arkit del sistema operativo Apple, lanciato nel 2017. La realtà aumentata è una tracciatura dello spazio come un passaggio storico di strumenti per mettere oggetti nello spazio. È un insieme di dati in cui siamo quotidianamente immersi, ma in questo caso si aggiungono degli elementi in più con l'aiuto del dispositivo. Uno dei problemi è come il dispositivo percepisce e come viene inserito nello spazio.

---

<sup>142</sup> Ivi, p. 64.

Con il QR Code questo aggiungere delle informazioni è più limitato, ma non la traduzione di per sé, che per il processo aumentato si tratta di un'icona efficace per immagini, video o poster e, quindi, si tratta di una applicazione più complessa. Parliamo di una tecnologia che permette la fruizione di informazioni (immagini, video, 3D, suoni) attraverso dispositivi computerizzati che hanno la webcam (palmare, schermi, occhiali intelligenti, computer, cellulari) nel movimento di immagini dal vivo dell'ambiente reale, cioè, fisico. La realtà mediata (AR) è la caratteristica di un processo di arricchimento della percezione sensoriale dell'essere umano attraverso informazioni manipolate e messe in scena elettronicamente, che non sarebbe possibile percepire con i cinque sensi. Il primo concetto di realtà aumentata nasce nel 1901 tramite il racconto "The Master Key. An Electric Fairy Tale" di L. Frank Baum. Un libro che narra le vicende di un ragazzo in possesso di una specie di occhiali da sole con poteri tecnologici molto avanzati e in grado di mostrare e identificare chi è cattivo, buono, intelligente, stupido, gentile. Nel 1966 viene inventata, nell'Università di Harvard, da parte di Ivan Sutherland la *Head Mounted Display*, un visore capace di sovrapporre alla realtà una forma geometrica digitale. Subentra tra i primi esempi anche il film "Essi vivono" del 1988, tra fantascienza e grottesco, scritto e diretto da John Carpenter e riconosciuto molto più tardi rispetto al suo debutto come cult movie. Durante il 1992, Tom Caudell e David Mizell danno vita al termine "*Augmented Reality*" per indicare la sovrapposizione di elementi virtuali ad ambienti reali. Inoltre, i due inventano il prototipo per la Boeing. Nel 1994, Jun Rekimoto e Takashi Nagao presentano il progetto NaviCam, un sistema che è in grado di rilevare dei marker visivi e capace di aggiungere su di essi delle informazioni virtuali. Il primo prototipo mobile è stato realizzato nella Columbia University nel 1997 da Steve Feiner, Blair Macintyre e Tobias Hoellerer sotto il nome di Touring Machine. La libreria ARToolkit per poter programmare realtà aumentata tramite una grafica basilare e dei fiducial marker quadrati viene rilanciata nel 1999 da Hirokazu Kato e Mark Billinghurst. E nel 2000 viene creato ARQuake, il primo videogioco in Realtà Aumentata, da Bruce Thomas: una specie di rielaborazione del gioco Quake della Id Software. Il 2009 segna la fama mondiale della Realtà Aumentata grazie ad uno spot di pubblicità della General Electric mandato in onda durante la 43<sup>a</sup> edizione annuale del Super Bowl. Si dà vita ad un nuovo inizio ricco di sperimentazioni anche da parte degli artisti, tra la realtà fisica e la realtà digitale, come succede con le interazioni attive del 2010 (Augmented City 3D) oppure del 2016 (Hyper-Reality) sempre dello stesso artista, Keiichi Matsuda. Un'evoluzione che ebbe inizio dai QrCode verso i Marker e il Marker Grafico, gli smartphone, GPS, macchine, fino alle finestre/specchi e agli occhiali come, per esempio, Holo Lens Windows. Le applicazioni sono arrivate per prime come supporto per il turismo: la geolocalizzazione, utilizzate come guide interattive nei musei e durante i tour dentro un territorio, per le fotografie storiche e, dall'altra parte, per la stampa (es: The Histoires Animées, edizione di Albin Michel Jeunesse), marketing (es: Uncover, Christoph Niemann, New Yorker, o spam magazine), per l'educazione (es: MUR, Kaisa Happonen e Anne Vasko) e l'arte (es: Uramado, Julie Stephen Chheng). Tra i primi a sperimentare sono sempre gli artisti, come è successo a Shanghai nel 2007 con Alterazioni Video, oppure con l'evento Invisibile Unicorno Rosa nel 2011 a Roma. Per il desktop si verifica a partire dal 2007, poi con i proto nel 2008, nel 2009 con lego, il catalogo Ikea e per i T-shirt nel 2012 e durante il 2014 Augmented University. Per quanto riguarda la visione tramite un monitor/specchio si deve attendere il 2010 (WWF), il 2013 con una creazione della National Geographic, il processo del *Face tracking*, oppure l'utilizzo da parte di Disney, nel 2015, di figure realistiche a cartone animato rese quasi vive tramite l'utilizzo del dispositivo e il procedimento con la realtà aumentata. Gli *smart glasses* arrivano a partire dal 2014 con i *Google Glass*, caratterizzati da una breve vita e, in seguito, nel 2015, con Windows Hololens o, nel 2016, con Windows Hololens demo.

La visione compie una modifica tramite i visori di Realtà Virtuale e di Realtà Aumentata in una potenzialità di crescita continua da un insieme di tecnologie digitali verso spazi avvolti da uno sguardo enigmatico e ancora poco conosciuto. È l'inizio di una nuova epoca, una Techno Époque, in cui l'essere umano estende la sua percezione in simulacri sensoriali come bisogno di simulazione della propria fantasia cognitiva e misteriosa, in grado di passare dalla realtà fisica verso

un'esplorazione di un se potenziato. È un'utopia digitale coinvolta in un'analisi narrativa che pone al centro la magia di una forma comunicativa che è in grado di tramettere i sogni e tutto ciò che può sembrare folle sin dall'inizio. Un panorama simulato che rovescia il concetto della realtà in un possibile mondo altro che diventa parte di noi. Una realtà che riesce a nascondere gli errori in un modo da far apparire tutto come un momento privo di imperfezioni, ma forse un'illusione così reale di cui bisogna fare attenzione. Un autoinganno che può trasformarsi da un tempo temporaneo ad una maniera abitudinaria caratterizzata da un senso di dipendenza e volontà di scappare dalla realtà per una vita ricostruita secondo dei parametri di pura fantasia illusoria.

Siamo di fronte ad una rivoluzione tecnico-filosofica in grado di modificare i rapporti tra gli uomini e tra la realtà e l'essere umano in un'infinità di codici e continui cambiamenti dei modi in cui vediamo. Nella dimensione delle arti è successo qualcosa di simile durante il periodo del Rinascimento attraverso l'invenzione della prospettiva, in quanto lo spazio tridimensionale veniva portato in quello bidimensionale del quadro. Attualmente il processo è inverso: si torna nello spazio sferico della percezione autentica mentre si esce dallo spazio bidimensionale rettangolare dei mass media. Uno dei fenomeni più attuali nell'era del digitale è il passaggio dai media riquadrati verso i media immersivi. È un impatto senza precedenti della visione che implica l'industria culturale e il mondo dell'arte in generale. Il cervello umano è abbastanza lento nel compiere il passaggio da un'abitudine ad un'altra perché gli esseri umani sono molto abitudinari. Da secoli, la cultura di massa è coinvolta e abituata ai riquadri, quindi ci vuole tempo per capire e adeguarsi ai nuovi linguaggi tecnologici e all'esperienza immersiva. Si mette in scena il discorso di una rivoluzione immersiva che riesce a modificare il sapere rinchiuso da secoli all'interno di un'inquadratura ben delineata. Dominante in secoli di dipinti, la soluzione dell'inquadratura si è accentuata nel Novecento con le tecnologie multimediali, dal cinema in poi, tutte tra l'altro connesse al rettangolo. Ormai, oggigiorno, quasi tutta l'umanità usufruisce della pagina, la fotografia, la televisione, il computer, il cellulare, il cinema, il palmare, il web, che riconducono i contenuti ad un rettangolo, a un riquadro isolato dalla realtà. La rivoluzione immersiva mette in tavola la capacità di passare dal quadro alla sfera, dal bidimensionale al tridimensionale.

Il dominio del riquadro nel XXI secolo può finire per lasciare spazio all'esperienza cinestetica immersiva che oggi è possibile sperimentare tramite i visori di realtà virtuale, di realtà aumentata, con la proiezione, con l'olografia e con l'internet delle cose. Il quadro viene abbandonato dal contenuto e riesce a diffondersi nel mondo. Il viaggio evolutivo in tempi e spazi differenti comporta un passato, un presente e un futuro ancora in avvenire e complice di un passato sempre presente. L'origine del linguaggio immersivo, come per le radici di qualsiasi storia, è possibile tracciarlo partendo sempre dai tempi remoti come fondamenta di ricerca. Nel nostro caso si può iniziare dall'arte parietale risalente al Paleolitico superiore (17'500 anni fa), nella parte del complesso di caverne della Francia sud-occidentale sotto il nome di Lascaux. Vi sono circa 6000 figure come insieme di queste pitture rupestri e raggruppate in tre categorie principali: animali, figure umane e segni astratti. I collegamenti portano verso la *Biblia Pauperum*, cioè, la Bibbia dei poveri, che rappresenta una raccolta di immagini medievali con scene della vita di Gesù oppure gli affreschi di uno dei più grandi tesori culturali e artistici della Città del Vaticano, la Cappella Sistina di Michelangelo. Esiste un codice visivo e immersivo dell'arte universale, dei caratteri come un alfabeto virtuale che attraversa i millenni, dalle grotte primitive alle tombe dell'antico Egitto, dall'età barocca alle installazioni dell'era cibernetica. Tutta la tecnologia necessita di un pensiero critico e di una riflessione ermeneutica, uno sviluppo interiore di una nuova consapevolezza che apre le porte al risorgere gli archetipi del corpus immersivo. È necessario dar vita a nuove strutture di un'ontologia in via di evoluzione nell'intento di costruire architetture della memoria del XXI secolo. L'arte oltrepassa più fasi durante la sua vita e così compie i suoi passi dal periodo classico greco al Rinascimento, dall'era barocca alla fotografia fino all'arte del video caratterizzata da un momento ricco di sovrapposizioni di generi e dal cambiamento iper-veloce. L'arte dell'antica terra greca è come una riproduzione realistica spinta fino all'inganno visivo, come narra il mito di Zeusi e Parrasio:



*«Si dice che costui (Parrasio) sia venuto in competizione con Zeusi, il quale presentò un dipinto raffigurante acini d' uva: erano riusciti così bene, che alcuni uccelli volarono fin sulla scena [i dipinti erano di norma esposti in teatro]. Lo stesso Parrasio, a sua volta, dipinse un drappo, ed era così realistico che Zeusi - insuperbito dal giudizio degli uccelli - lo sollecitò a rimuoverlo, in modo che si potesse vedere il quadro. Ma non appena si accorse del suo errore, con una modestia che rivelava un nobile sentire, Zeusi ammise che il premio l'aveva meritato Parrasio. Se infatti Zeusi era stato in grado di ingannare gli uccelli, Parrasio aveva ingannato lui, un artista».*<sup>143</sup>

Un'evoluzione che implica l'arte classica e tutti gli altri generi artistici presenti nella storia dell'arte sotto una maniera reinterpretativa e sotto uno sguardo cibernetico come composizione quasi vivente e parte di un mondo virtuale, ma reale. L'atto del dipingere le sculture nel periodo antico mediante diverse tonalità è una percezione dell'arte classica che oggi si trasforma in un'arte potenziata da un'azione digitale e in seguito fruita in maniera attiva. L'antichità è una presenza costante nella riflessione odierna. Da Platone e Aristotele come riflessione sulla percezione della realtà, l'elaborazione di mondi virtuali o "il mondo delle idee" platonico espresso nel Fedro come un'area al di là del cielo dove risiedono le idee. Un pensiero reinterpretato e sviluppato maggiormente nel 1954 da Rudolf Arnheim mediante il suo libro "Arte e percezione visiva" che spazia tra analisi rivolte all'equilibrio, alla configurazione, alla forma e allo sviluppo, allo spazio, alla luce e al colore fino al movimento, alla dinamica e all'espressione.

*(...) "Ma come avviene questo nostro "vedere"? (...) Vi sono, quindi, nel campo visivo, più cose di quante non colpiscano la retina."*<sup>144</sup>

A partire dall'avvocato, politico, scrittore, oratore e filosofo romano M. T. Cicerone si sviluppa l'arte della memoria che tratta l'evoluzione di case virtuali in cui è possibile organizzare e conservare il sapere caratterizzato dalla memoria artificiale e costituita da luoghi e immagini. È un'arte della memoria sotto forma di un palazzo mentale che serve all'atto narrativo dell'oratore che riesce a ordinare, costruire e memorizzare un discorso.

Durante il medioevo l'arte della memoria passa da una caratteristica individuale verso una collettiva, per rappresentare in immagini la cosmografia e la narrazione cristiana. L'arte viene applicata alle fasi figurative dedicate alla raffigurazione visiva della sacra scrittura, soprattutto per la massa illetterata, come nel caso della "Biblia Pauperum" che è alla base delle cattedrali cristiane. In parallelo al mondo medievale cristiano vi è un altro esempio di "impero della memoria", attraverso il mito celtico del periodo medioevale "altro mondo" che descrive un regno soprannaturale di eterna salute, giovinezza, bellezza, abbondanza e gioia. Si crea e si percorre un mondo immaginario di felicità eterna che richiama concettualmente la dimensione virtuale e i vari mondi digitali contemporanei come forma filosofica, metaforica e interpretativa.

Nel 2013 viene messa in moto l'applicazione per iPad Bible World come sviluppo di una versione originale della Biblia Pauperum da poter fruire come un'esperienza immersiva multisensoriale. Diventa così una cattedrale virtuale consultabile sotto forma immersiva, attiva, individuale e partecipativa con intento educativo e stimolante.

Nel corso del periodo rinascimentale l'arte della memoria perde la sua centralità e si dirige verso uno scenario esoterico attraverso caratteri originali, come con il filosofo italiano Giulio Camillo e il suo progetto utopistico del Teatro della sapienza oppure il Teatro della memoria. Anche le "stanze delle meraviglie" delle collezioni private cinquecentesche possono essere interpretate come figura di arte

<sup>143</sup> Plinio Il Vecchio, *Storia Naturale XXXV*, pp. 65-66, <https://epicuroformanuova.blogspot.com/2010/10/zeusi-e-parrasio.html>.

<sup>144</sup> Rudolf Arnheim, *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*, trad. it. Arte e percezione visiva, Feltrinelli, Milano 2019, p. 31.

della memoria come forma, idea e impostazione della mente. La più straordinaria e celebre scoperta del Rinascimento è la prospettiva, in quanto connessa alla Realtà virtuale. La prospettiva è il fulcro della rivoluzione culturale di questa rinascita universale, laddove il mondo è rivelato da un punto di vista umanista rappresentato dall'uomo e non più dal Dio medievale. È uno sguardo razionale e determinato da codici di un sapere prospettico e innovativo.

È stata ricostruita virtualmente la visione prospettica rinascimentale con l'applicazione *Firenze Virtual History*, nominata, fra le altre cose, la migliore applicazione italiana da App.store nel 2011. L'arte come conquista di una realtà prende vita attraverso la gestualità degli artisti quattrocenteschi e cinquecenteschi come una forma universale d'arte nella sua ricerca unitaria e prospettica. È un momento di rinascita che attraversa la storia e rinasce nella sua massima potenza tra mondo storico-artistico e realtà cibernetica come sapere immersivo. La realtà virtuale e tutte le prossime esperienze coinvolgenti sono l'evoluzione della prospettiva e dell'attenzione verso la luce, la forma, l'atmosfera e la curiosità nell'esplorare e studiare l'anatomia umana.

Sul finire del 2018, viene aperto a Mestre il museo del Novecento, paragonabile ad una struttura della memoria multimediale dedicato alla storia del 900 in Italia. Si entra in un'istituzione museale innovativa e ricca di stimoli che offre un'esperienza avvolgente che sembra di trascinare il fruitore dentro un videogioco oppure in un cellulare, come partecipazione attiva tramite le varie soluzioni tipiche di un dispositivo digitale ingrandite fino a farle diventare uno spazio espositivo del tutto coinvolgente. Una delle opere immersive più esemplare del M9 è la metafora espositiva tramite ascensore spaziotemporale che ti permette di partecipare all'evoluzione del territorio circostante di Mestre e alla trasformazione di Mestre stessa. È un viaggio nel tempo e in uno spazio immaginario tra realtà e finzione che illude la visione dell'osservatore portandolo verso il cielo e attraversando varie epoche per una partecipazione ai cambiamenti storici.

A partire dal 2008, la tecnologia digitale è al centro dell'attenzione del ministro dell'istruzione in Italia con l'intento di porre a disposizione risorse economiche per la connessione internet e per l'utilizzo dei vari dispositivi digitali utili nell'impiego dei piani formativi indipendenti. Da quando è apparsa la tecnologia digitale vi sono varie ricerche sociologiche e da parte degli studiosi del cervello e una serie di domande sull'efficacia dell'apprendimento tutt'oggi sotto la luce dell'indagine. L'Università di Pisa, nel 2015, espone lo studio "*Students, Computers and Learning: Making the Connection*" come analisi del modo di utilizzo e accesso ai dispositivi digitali da parte degli studenti e di come tutto ciò si è evoluto nel tempo. Un'indagine che implica il come le scuole e i sistemi di istruzione integrano la tecnologia digitale nelle esperienze di apprendimento degli alunni. Il rapporto chiarisce che tutti gli studenti devono prima di tutto avere le competenze di base sotto forma di alfabetizzazione per poter essere partecipi a questa società iperconnessa e digitalizzata. Dopo il fallimento del 2008 da parte del ministero italiano tramite la Lim (Lavagna interattiva multimediale) che oggi è inutilizzabile in gran parte del paese, tale questione ha portato a privilegiare il metodo didattico rispetto alla tecnologia digitale. Tra pareri discordanti alcuni pensano che nelle scuole bisogna sostituire i libri con i dispositivi digitali nonostante vi sia il problema della concentrazione, mentre alcuni istituti sperimentano il percorso del *digital detox*. La rivoluzione della multimedialità e della virtualità, attiva tutt'oggi all'interno dei percorsi scolastici e educativi, è nell'ombra dei dubbi e noi siamo ancora dei bambini per un saper utilizzare i vari dispositivi in maniera responsabile, consapevole e educativa. È di fondamentale importanza l'apertura verso una riflessione sugli effetti e sull'impatto della tecnologia digitale, della multimedialità, dell'interattività e della virtualità che riguarda i procedimenti di apprendimento. Nel tempo dell'informazione veloce si verifica una crescita continua di interfacce tridimensionali, i campi di applicazioni, ambienti di lavoro virtuali, assistenti digitali e necessità tecnologiche sempre più sofisticate in una dimensione che richiede nuove competenze e professioni, come *art digital curator* o la figura del *game designer*. Un momento che dà vita a nuove opportunità di lavoro nel campo dei *serious game* e nella *gamification* e, dall'altra parte, mette in pericolo altri mestieri ormai ritenuti obsoleti in un mondo tecnologico. Il termine *gamification* è stato utilizzato per la prima volta in pubblico nel 2010 da Jesse Schell, un game designer americano. La *gamification* utilizza elementi tipici dei videogiochi applicati in contesti esterni e differenti che non sempre sono

connessi al digitale. Il campo di gioco, che ha le proprie regole, può riguardare quasi tutti gli ambiti professionali, dalla formazione all'incentivazione e dallo *storytelling* allo *storydoing* si comunica tramite le azioni. Il primo *business game* fu creato nel 1926 in Svizzera nella "casa del commercio immaginario" di Galliker. L'addestramento militare è l'inizio dello sviluppo della *gamification*, in cui sono stati ampliati i serious game. Per quanto riguarda l'addestramento lavorativo, l'utilizzo è per le attività pericolose. Il *videogamer* contamina in maniera corposa il settore della formazione nella forma digitale di *e-learning*. È interessante il *serious game* in Realtà Virtuale della società italiana Saef come verifica del corso antincendio oppure i social learning che hanno a che fare con i *serious game*.

Gli anni '90 segnano il connubio tra il mondo del marketing e quello dei videogiochi, quando i marchi come Chupa chups, spagnola, o Adidas, tedesca, danno nascita a pubblicità negli ambienti di giochi. I *serious games* e *gamification* nel marketing sono utilizzati dentro le politiche di fidelizzazione e dell'impegno. La *gamification* nel settore del marketing implica meccanismi di disimpegno per il coinvolgimento della massa in una serie di attività promozionali di un'azienda tramite le campagne pubblicitarie oppure nel sito web. Il fare *gamification* è una creazione di un processo interattivo nel marketing e nella formazione come una forma di coinvolgimento attivo. Il riscontro è una delle chiavi per gli operatori del marketing nell'intento di ottenere dati preziosi da parte degli utenti. Una raccolta di dati che nella maggior parte dei casi non è molto chiara e trasparente e si basa sulle azioni e le scelte degli utenti all'interno di un gioco che porta al miglioramento dei servizi e delle strategie commerciali. I *serious game* vengono utilizzati in maniera efficace anche nell'ambito dell'ecologia e per il miglioramento dei processi interni aziendali. Da una parte si pensa che il termine *serious game* è stato introdotto nel 1999 come un utilizzo serio dei videogiochi da Benjamin Sawyer e da David Rejeski e, dall'altra parte, il termine viene attribuito a Clark Abt, sviluppatore di giochi militari su computer. Si parla di un gioco a fini non solo di intrattenimento, quindi, di un contesto serio che ha portato negli anni '70 del Novecento ai primi simulatori militari informatici. Durante gli anni '80, la NATO utilizza ambienti virtuali per l'addestramento collettivo di soldati tramite le battaglie simulate. I giochi seri sono dei videogiochi indirizzati verso la formazione e il lavoro e, in seguito, per l'intrattenimento. Chi si dedica allo sviluppo di esperienze di *gamification*, o i *serious game*, ha bisogno di studiare il meccanismo di gioco e l'evoluzione tecnologica del game design per saper dar nascita a valide sfide da affrontare e vincere, per avere degli obiettivi e dei livelli da superare. Si basano sui punti, i livelli, le classifiche e i premi. Il gioco è per dar vita ad un sistema di piacere, coinvolgimento e ad una partecipazione volontaria e stimolata. I *serious game* sono tra il gioco e il lavoro, associati ad aspetti cognitivi e ludici che puntano verso un'esperienza formativa piacevole ed efficace in base ad una varietà tecnologica, di supporto e del pubblico. Viene considerato un gioco serio la simulazione virtuale interattiva perché entrambi hanno la capacità e competenze da aggiungere nella realtà mediante l'esercitazione in una finzione di un ambiente. Gli anni recenti pongono sotto i riflettori le nuove tendenze riconducibili all'evoluzione dell'intelligenza artificiale e alle nuove tecnologie, la realtà virtuale, la realtà aumentata e lo sviluppo di rivoluzioni 3d. Dalla costruzione interamente digitale di ambienti immaginari alla sovrapposizione di vari livelli visivi come una duplice forma linguistica tra la visione naturale e un contenuto artistico aumentato fino alla collaborazione sempre più stretta tra l'uomo e la macchina mediante la complessità dell'intelligenza artificiale.

Negli anni '80 non era possibile ottenere l'effetto fenotropico senza dover premere il pulsante. L'ipotesi fenotropica è utile quando si lavora con sistemi e programmi enormi ed è un principio più efficace rispetto ad un sistema tradizionale, costretto a ricorrere ad astrazioni. Quando si pensa ad un sistema fenotropico, si porta alla mente l'immagine di un mucchio di editor che appaiono da dietro altri editor, simulando il comportamento umano. Dietro ciascun editor compare il profilo di un personaggio schematizzato che si anima mentre si lavora su altri editor. Si tende a formare un sistema fenotropico con componenti che hanno la misura giusta per l'utilizzo umano. Per la stessa ragione di responsabilità si cerca di sviluppare la capacità di saper essere in grado di creare un computer come

strumento di miglioramento della vita umana, assente da un gesto di aumentare l'efficienza del computer stesso per diminuire la capacità umana di comprenderlo e mantenerlo.

Gli esperimenti fenotropici degli anni '80 erano caratterizzati da uno schema che descriveva tutto ciò che era possibile vedere di una dimensione virtuale o su uno schermo: testo, stanze, avatar, finestre, icone.

*“La legge di Moore prometteva che prima o poi i computer sarebbero diventati talmente veloci da riconoscere non solo l'identità, ma anche la somiglianza.”<sup>145</sup>*

Verso la metà degli anni '90 del Novecento è stata fondata Eyematic, una startup composta da un gruppo di amici (tra i fondatori vi è anche Jaron Lanier), caratterizzata da operazioni di visione computerizzata come capacità di riconoscimento facciale in seguito all'evoluzione delle capacità del computer nel saper individuare somiglianze visuali in tempo reale. Una nuova visione della realtà che sembra uno scenario di un film di fantascienza, ma alla fine può avere a che fare con il concetto e la pratica della sorveglianza universale? Un panorama quasi remoto e attuale in un presente tecnologicamente superato dai nuovi programmi innovativi e capaci di riconoscere i volti, le espressioni e persino le micro-espressioni umane. Tutto si può interfacciare con tutto, dove un editor ha la capacità di manipolare un altro editor fino a servirsi della visione computerizzata e degli algoritmi di apprendimento automatico per agire su una mano virtuale con cui riesce a stabilire un contatto virtuale con un altro editor. Il codice che consente a un editor di intervenire in una certa maniera su un altro editor non ha caratteristiche standard, come succede allo stesso modo con le risorse per programmare un determinato editor. L'ideale sistema fenotropico è connesso mediante metodi imprecisi e tramite la visione computerizzata e altre tecnologie associate all'intelligenza artificiale. Sin dalle origini, le tecnologie cognitive hanno un grande impatto sull'intelligenza dell'essere umano, ma la domanda principale è: siamo in grado di far fronte all'intelligenza artificiale senza perdere il controllo? Bisogna riflettere sugli effetti e sulle conseguenze della IA a lungo termine. Il passaggio dalla preistoria alla storia è avvenuto attraverso l'avvento dell'alfabeto, e durante il periodo greco si passa dal Mito alla filosofia e in Israele si compie lo spostamento dal Politeismo al Monoteismo. Nel cammino della lettura, la storia delle civiltà dimostra che la specie umana è favorevole a adorare intelligenze superiori oppure certi personaggi avvolti dall'inno della verità che racconta l'immaginazione e la credenza della massa. Pensiamo alle pratiche dei sacrifici umani molto comuni tra le culture mesoamericane e sudamericane durante il periodo del più vasto impero precolombiano, l'impero Inca oppure le crudeli pratiche sacrificali da parte degli Aztechi in nome delle divinità. Il sistema dell'intelligenza artificiale è solo all'inizio di un grande e lungo viaggio e il tempo è il testimone di questo processo tecno-cognitivo. Il mondo del web si popola di Chat Bot (sistema amico come assistente virtuale cui porre le domande), varie web app. tra arte e funzionalità, call center e tanti altri servizi. Stiamo vivendo dentro un'epoca dei consulenti *Robo* caratterizzata da decisioni di investimento supportate da algoritmi e dalla continua crescita del controllo della finanza globale da parte dell'intelligenza artificiale. Il settore più strategico delle attività umane ora fa parte di questo sistema tecnologico mondiale di un controllo artificiale. L'intero globo si dirige verso un'esponenziale trasformazione tecnologica, laddove i media diventano sempre più immersivi fino alla guida autonoma e alla creazione di qualsiasi cosa tramite il processo della stampa in 3D. È necessaria l'apertura verso un'etica tecnologica nell'intento di mettere da parte la tracotanza umana del chiedere troppo dalla natura delle cose e rallentare la velocità di un processo non sempre necessario. L'intelligenza artificiale è una disciplina tra scienza, tecnologia e filosofia perché è capace di manifestare aspetti etici, e non solo teorici e pratici. Le prime e grandi aspettative arrivano tra gli anni '50 e '65 del Novecento, quando Newell e Simon hanno creato un programma chiamato *General Problem Solver* o GPS. Il GPS rispetto a LP è stato creato per imitare i procedimenti di risoluzione dei problemi utilizzati dagli esseri umani, cioè, l'euristica mezzi-fini. Anni caratterizzati anche dallo

---

<sup>145</sup> Jaron Lanier, *Dawn of the New Everything: Encounters with Reality and Virtual Reality*, p. 377.

sviluppo di altri programmi capaci di ragionamento, come con IBM. Tra gli anni '80-'85 del 900 si compie il passaggio dall'ambito accademico e delle ricerche verso il primo sistema di intelligenza artificiale utilizzato da un punto di vista commerciale, l'R1, usato per configurare gli ordini per nuovi computer. Dal 1986 ad oggi, i sistemi di cervello artificiale sono presenti in ogni campo, dai programmi in grado di confrontarsi con i campioni di scacchi (deep blue), fino a vari impieghi nelle missioni spaziali, come per esempio, fece la NASA nel 1998 quando utilizzò il programma *Remote Agent*, in grado di gestire le attività di un sistema spaziale.

Secondo il codice etico elaborato dall'Unione Europea nel 2019 l'uomo deve essere al centro rispetto all'intelligenza artificiale che deve essere al servizio del bene comune a scopo di migliorare il benessere, garantire la libertà, l'eguaglianza, i diritti dei cittadini e il rispetto per la dignità dell'uomo. L'intelligenza artificiale avanza come un infrenabile meccanismo di tutte le tecnologie e le idee antecedenti e si apre verso nuovi paesaggi pronti ad essere messi in scena sotto una voce riflessiva tra un atto umano, morale, consapevole, responsabile e sociopolitico ancora da affrontare.

L'utente del futuro indosserà innovativi visori sofisticati, piccoli, arricchiti e potenziati per una totale partecipazione sensoriale, corporea e cognitiva in un'unica fusione tra la realtà fisica e il mondo virtuale, dove tutto si può far incontrare e mescolare. Gli occhiali VR giganteschi e poco comodi dell'epoca cibernetica diventeranno una specie di microchip da applicare dentro gli occhi oppure in una piccola zona all'interno della pelle umana come parte del proprio corpo. Una realtà non molto lontana da questo millennio, ma ancora da analizzare in profondità per comprendere gli effetti e le conseguenze di questa fusione così a pelle tra l'essere umano e il mondo dell'intelligenza artificiale. L'epoca della tecnologia sintetica sta per compiere ulteriori passi che potrebbero far diventare l'essere umano ancora più intelligente oppure servo della sua stessa creazione. Tutto sta nella forza del saper utilizzare la tecnologia.

## II.VII. ORGANIZZAZIONE, CRITICA D'ARTE E DINAMISMO STORICO-CURATORIALE

All'interno del concetto di comunicazione esiste un sistema di relazione, una comunicazione diversa che implica dei codici o dei segni tra gli animali e le piante e la comunicazione umana che è simbolica e concettuale. Le forme di comunicazione sono enigmatiche e non sono apparse nello stesso momento, ma in periodi diversi, facendo conto con quelle esistenti. L'evoluzione non è lineare, quindi, sono comparse per causa ed effetto, poiché i sistemi di comunicazione sono in mutazione. Le forme di comunicazione hanno diversi punti di vista; da una forma semiotica (scienza dei segni, U. Eco), sintattica (collega il segno ad un oggetto), semantica (organizzazione dei significati) fino a quella premantica (il cervello ha diverse funzioni). Dal linguaggio degli odori (il più antico) al processo comunicativo gestuale fino al linguaggio di oggi, ovvero, la divulgazione visiva. Una forma evocativa di comunicazione connessa alla parte culturale tramite i segnali iconici volontari oppure involontari, ai segnali espressivi corporei, emozioni facciali, ecc ..., all'espressività facciale. Il sistema visivo è composto da due tipologie: il parvo cellulare, un sistema più arcaico ed efficiente di chi vede le immagini, per esempio, e la visione cieca affettiva, un sistema di contagio emotivo: si sentono e si percepiscono le emozioni altrui (es: i neuroni a specchio). Nella comunicazione di tutte le culture della specie umana esiste un forte rapporto tra il corpo e la comunicazione stessa, oltre all'uguaglianza del significato nell'inconscio. L'evoluzione del linguaggio e dell'essere umano coincidono con la necessità da parte dell'uomo di dover cooperare per la sopravvivenza e di conseguenza il bisogno di socializzare. Così si passa da un'antica attività violenta di muscoli verso un'attività simbolica, quindi psicologica, che richiede delle strumentazioni. La cooperazione si basa su un legame emotivo con gli altri e di contro bilancia una serie di istinti da conservazione primordiale.

Anche nella comunicazione curatoriale esiste un forte legame di cooperazione tra il curatore e il suo stato d'animo, lo spazio, le opere d'arte e la modalità di esporre. Il sistema visivo e percettivo si trasforma in un insieme di culture, conoscenze e gusti come una forma di comunicazione unica in un

tempo e spazio temporaneo. Dallo stimolo esterno si passa all'idea iniziale e, in seguito, al bozzetto di una critica d'arte in base al tema e agli artisti raggruppati. Dal tema originale si dà vita ad un gruppo di artefici in grado di esporre, tramite diverse tecniche artistiche, un'idea comune, ma diversa, nella sua maniera evolutiva. L'allestimento finale messo in scena dal curatore si fonda in base alle sue conoscenze culturali, il percorso di vita, i suoi gusti, le esperienze personali e collettive, gli stimoli esterni, la sensibilità estetico-filosofica e la volontà di esprimere un messaggio attraverso la fruizione delle opere.

La curatela è un mestiere giovane e dinamico composto da un insieme di conoscenze e attività sotto la forma di un'arte dello sguardo analitico e attivo. È un campo che richiede sia le varie teorie pedagogiche, didattiche, filosofiche, neuroscientifiche, fenomenologiche, storiche, politiche, estetiche, sociologiche, antropologiche, museologiche, legislative, artistiche e digitali; sia le varie pratiche socioculturali, di comunicazione visiva e linguistica, di tutte le tecniche artistiche tattili e tecnologiche. La pratica curatoriale è una forma d'arte di una grazia creativa, emotiva, partecipe, coinvolgente e comunicativa. È un sistema di lettura personale del mondo per un linguaggio visivo e dinamico mediante una pratica ermeneutica tra il soggetto e l'oggetto. Richiede la cooperazione tra le varie discipline e tra i diversi soggetti sotto forma di appartenenza ad un unico mondo ancora da scoprire. Il linguaggio curatoriale implica diverse tipologie e modalità organizzative in base ad una serie di fattori teorici e pratici, interni ed esterni. La comunicazione curatoriale è un approccio personale fondato su una base teorico-pratica e educativa a partire dal percorso di studi e dalle esperienze accumulate nel tempo. Da una parte vi sono curatori che hanno una base storica dell'arte o in comunicazione e didattica dell'arte, altri invece sembrano lontani dal mondo dell'arte tramite un piano di studi in economia, lingue oppure giornalismo. Il percorso di studi accademici è imprescindibile, ma per un apprendimento completo bisogna aggiungere l'importanza delle visite fisiche e digitali alle mostre contemporanee per essere in grado di mettere a confronto la teoria, la pratica accademica e l'esperienza. L'esperienza quotidiana si trasforma in una maniera di vivere con e nell'arte come forma aperta e parte di noi. La finalità artistico-filosofica sta nell'intento di esporre dall'interno all'esterno un insieme di voci raggruppate dallo stesso sentimento di un essere io come essere umano privo di coinvolgimenti stereotipati. Al di là del percorso di studi intrapreso durante gli anni accademici, il vissuto tecnico, visivo, olfattivo, estetico e linguistico fanno parte del paradigma curatoriale per il loro insieme compositivo. L'esperienza espositiva è trionfante grazie alla critica costruttiva, al vissuto qualitativo, attivo e positivo dei fruitori, come punto di partenza non soltanto dagli studi accademici, ma soprattutto con l'approccio etico, empatico, collaborativo, umano e sensibile che ha il curatore nei confronti degli artisti, delle opere, dello spazio, del territorio e del pubblico. La pratica curatoriale necessita di umanizzarsi con il luogo, con i partecipanti, con la comunità e la tecnologia come attività dinamica priva di imposizioni racchiuse in sé. La scelta delle opere nel mondo curatoriale può essere divisa in diverse categorie:

- 1) sistema di opzione tematico di genere: si sceglie un unico genere in base a otto generi esistenti (storico, religioso, mitologico, letterario, allegorico, ritratto, paesaggio o natura morta)
- 2) fusione: si espongono diversi generi artistici
- 3) tematico-psicologico: scelta di stili artistici (es: surrealismo) in base ad una sensibilità e analisi neuroscientifica
- 4) centralità della forma: scelta di opere astratte, neoplastiche, concettuali, neo-concettuali, minimal e neominimal
- 5) pretesto: l'opera come pretesto per un racconto altro, una narrazione che va oltre la visione immediata

- 6) iconologico: interpretazione del significato partendo dalle fonti e dalle esperienze personali
- 7) sociopolitico: opere come critica della società, del sistema, delle mancanze, della lussuria, dell'egoismo, sui principi di oggi, dei giochi socioculturali e politici
- 8) rapporti simbolici: analisi dei simboli in relazione ad altri sistemi simbolici come critica d'arte e narrazione espositiva
- 9) sociale: un'arte che ragiona sulle dinamiche sociali, di etnia, di formazione, di classe, di geografia territoriale e culturale, sulle tecniche, sulla morale
- 10) post strutturalista: come ideologia culturale e analisi delle forme linguistiche e simboliche tra antropologia, filosofia, psicoanalisi, sociologia, politica e semiotica (linguaggi extra linguistici, i segni)
- 11) condizionato: opere scelte sotto una linea di condotta imposta dalla politica interna e in base al gusto estetico del personale senza alcuna volontà collaborativa tra lo sguardo interno e quello esterno.

In seguito alla selezione delle opere in base alla sensibilità per una o più categorie, si inizia a dar vita alla pratica della scrittura critico-costruttiva partendo dalle fonti (descrizioni e frasi tra tecnica, filosofia e il messaggio dell'artista, libri e testi scritti da storici, letterati o critici d'arte, cataloghi di mostre, testi scritti dai famigliari o dagli eredi, testi trovati sui giornali locali, nazionali o internazionali, lettere) e da una visione interpretativa in linea con i materiali trovati, ma anche tramite una maniera di arricchimento ulteriore tra ciò che è stato trovato e ciò che si può aggiungere sotto uno sguardo personale, contemporaneo ed ermeneutico.

Il critico d'arte è un esperto d'arte capace di analizzare la produzione estetica e di valutare le opere d'arte e gli artisti secondo un processo ontologico e analitico sulla storia e sul mondo dell'arte. È in grado di promuovere e identificare gli artisti in base ai propri gusti e conoscenze e, in certi casi, riesce a dare un valore alle opere d'arte e a fornire un accertamento di autenticità in relazione con esperti di restauro, tramite la radiografia e varie tecniche per ottenere un risultato finale alquanto efficace. Nella perizia devono essere presenti: la descrizione del bene (autore, titolo, tecnica, anno di realizzazione, dimensioni), la riproduzione fotografica dell'opera e la provenienza; sono ben venuti anche altri materiali, ma questi tre sono la base fondamentale per ottenere un'assicurazione di qualità e la provenienza, cioè, un certificato di autenticità. La critica d'arte o il critico d'arte è un'esperta/esperto che partecipa costantemente alle mostre, è in grado di coordinare libri d'arte e scrivere saggi, articoli e recensioni. La critica artistica è una forma di discussione dell'arte visiva che implica l'interpretazione e la valutazione delle opere attraverso uno studio profondo dell'arte e di tutte le sue sfaccettature dentro un quadro estetico, di teoria della bellezza e di sensibilità emotiva. La base di partenza della critica d'arte è la necessità di ottenere dei fondamenti logici per l'apprezzamento e la valutazione dell'arte. La critica artistica, attualmente, si divide in differenti discipline in base alla grande varietà dei manufatti artistici. Ognuno utilizza i propri criteri per un processo di valutazione più vicino possibile alla realtà dei fatti. La tipica divisione è fra critica storica, che è connessa allo studio della storia dell'arte, e critica contemporanea sotto una forma di giudizio dei lavori di artisti ancora in vita oppure morti da poco. La critica contemporanea è in linea con la dimenticanza degli artisti dalla storia (i pittori accademici del XIX secolo) oppure con le correnti artistiche all'inizio sottovalutate e poi riportate in vita dalla critica (i primi lavori degli impressionismi). La critica d'arte come valutazione e interpretazione delle opere ebbe inizio durante il secolo dell'assolutismo monarchico, della rivoluzione scientifica e del barocco, quando il diplomatico pontificio Giovanni Battista Agucchi pubblicò una corposa descrizione sulle opere del pittore bolognese Annibale Carracci e fu seguito, subito dopo, da uno dei più importanti biografi degli artisti del barocco italiano,

G. P. Bellori. Il periodo dei Lumi e delle esposizioni d'arte parigine segna l'inizio di una figura di critico come forma di commentatore, educatore e informatore del pubblico. In tempi e spazi remoti le manifestazioni di critica artistica sono presenti nella letteratura mondiale, come nel caso del poema epico il *Ramayana* caratterizzato da lunghe descrizioni, paragoni e metafore, ricerche formali e ornamenti stilistici oppure la descrizione, da parte di Omero nell'Iliade, dello scudo dell'eroe della mitologia greca, Achille. La descrizione di Omero è molto accurata e ricca di elementi culturali in grado di indurre nel lettore-ascoltatore un confronto fra l'arte cretese-micenea e il contesto omerico. Non manca la testimonianza degli artisti stessi come nel caso dello scultore, toreuta e scrittore Pasitele del I secolo a.C. autore dei *Quinque volumina nobilium operum in toto orbe* (Cinque volumi di opere d'arte famose in tutto il mondo) e citato da Plinio il Vecchio in *Naturalis Historia*; l'architetto romano del I secolo a.C. M. Vitruvio Pollione, oppure lo scultore dell'antica Grecia Policleteo. Vitruvio e Policleteo, come probabilmente anche Pasitele, sono stati capaci di soffermare la loro attenzione verso la descrizione di canoni, prospettiva e proporzioni come funzione importante di studio e confronto. La critica d'arte viene generalmente accennata all'interno di varie opere poetiche (poemi epici), filosofiche e dentro vari trattati d'arte e di scienze. Nel periodo tra la tarda antichità e l'Alto Medioevo (V – IX secolo), l'arte barbarica, cioè l'arte ornamentale e adatta alla pratica di una vita più nomade, era caratterizzata dalla tendenza di un'attenzione maggiore verso il materiale rispetto alla figura dell'artista. Durante l'XI secolo, all'interno degli scritti delle architetture si aggiungono le citazioni biografiche dell'artista visto come un personaggio degno di essere richiamato alla memoria e citato. Nel 1381, l'umanista, scrittore e storico italiano Filippo Villani, attraverso alcuni dei suoi libri dedicati alla città di Firenze e ai suoi artisti, come la costruzione della cupola del duomo di Firenze, è riuscito ad anticipare le prime biografie. L'architetto umanista Antonio di Tuccio Manetti colse in seguito l'occasione di dar vita alla prima e ampia biografia d'arte riconosciuta, dedicata all'inventore della prospettiva a punto unico di fuga (prospettiva lineare centrica) Filippo Brunelleschi. Nel Quattrocento, l'orafo e scultore Lorenzo Ghiberti è uno dei maggiori rappresentanti della critica d'arte e colui che ha scritto, prima di Vasari, un trattato memoriale *Commentari* sotto forma di ricomposizione delle conoscenze artistiche della sua epoca sotto forma razionale e narrativa sulle opere e sui fatti relativi ai suoi colleghi e su sé stesso. È un periodo caratterizzato dalla filologia moderna, dalla storiografia artistica relativa alla vita e alle opere e da costruzioni di giudizi. Il XVI secolo segna la porta di ingresso verso la diffusione della storiografia interregionale tramite l'impegno di Vasari, per consiglio del vescovo, storico e museologo, Paolo Giovio. Un consiglio che diventa un progetto sotto forma di un approccio anche sociologico e antropologico e non soltanto storico-artistico, per le descrizioni critiche e la qualità dei dati raccolti. Lo sguardo attento dei critici, a partire dal 1600, si concentra sugli stili degli artisti grazie alle opere scritte del diplomatico pontificio ed esperto d'arte Giovanni Battista Agucchi. Un tentativo composto dalla volontà di ricondurre l'immagine artistica dentro una tradizione letteraria. Un secolo fruttuoso anche attraverso la figura di uno dei più importanti biografi degli artisti del barocco italiano, Pietro Bellori, che si è dedicato ad un modello di critica in base agli ideali classici in riferimento ai canoni del classicismo. Nel secolo illuminista il filosofo e critico d'arte Denis Diderot, mediante i suoi appunti e le corrispondenze letterarie che riguardano anche i vari *Salons* (per le mostre organizzate dall'Accademia Reale di pittura e scultura al *Salon Carré* del Louvre), apre le porte ad una forma di critica di attualità e all'arte impegnata. Nella metà del Settecento, il bibliotecario, storico dell'arte e archeologo J. J. Winckelmann propone una gigantesca Storia dell'arte sotto un aspetto meno fruttuoso nei confronti del periodo medioevale. L'età di mezzo viene in seguito rivalorizzata dai critici romantici, come lo scrittore, pittore e critico d'arte, John Ruskin. Nella seconda metà dell'Ottocento, la critica d'arte si libera dai limiti del modello di copiare la natura, ma di creare la realtà mediante un notevole arricchimento di efficaci principi interpretativi dei differenti linguaggi artistici e tutto ciò accade in seguito, e grazie, alla “teoria della pura visibilità” elaborata dallo studioso e teorico dell'arte Konrad Fiedler e perfezionata dallo scultore e scrittore Adolf von Hildebrand e dal pittore Hans von Mareés. La critica ottocentesca viene influenzata anche dall'idealismo, tra pensiero incentrato sul dovere morale, sull'etica e realtà di ordine spirituale (platonismo che privilegia la dimensione ideale rispetto a quella



materiale) e il positivismo, diverso dal sistema definito della filosofia idealistica perché si caratterizza come un movimento che pone fiducia nella scienza, nel progresso scientifico-tecnologico e nella ragione come base dell'evoluzione sociale. Il pensiero storico, ovvero la filosofia dello spirito che ha come contenuto la storia, viene messo in vita dal filosofo, storico e critico letterario Benedetto Croce che apre le porte ad una visione dell'arte come espressione di un insieme di sentimenti (allegria, compassione, odio, ecc ...). Un pensiero che mette in luce l'importanza dello storico e del critico, in un momento in cui viene superata la ricerca filologica. Nella seconda metà dell'Ottocento si verifica la scomparsa della figura del conoscitore come empirico dotato di esperienza e d'intuito e quella dello storico erudito. Lo storico dell'arte Giovanni Morelli decide di fondare, in maniera scientifica, l'attività del conoscitore connessa ad una finalità precisa tramite un metodo rigoroso. L'opera viene inserita nell'armonia di una personalità artistica come fine di riconoscimento priva dal giudizio di bello, di brutto o di autentico e falso. Un'armonia concepita come costanza di maniere figurative, nel modo in cui si disegna, per esempio, una parte del corpo, sotto un aspetto di forza abitudinale e meno di quella inventiva. Un procedimento spesso confuso con l'approccio legato agli imitatori a causa del giudizio fondato su fattori meno vitali delle opere. Si affermava ormai che l'indagine sull'arte si compie tramite l'analisi diretta dell'opera d'arte nel suo ambito tecnico e stilistico. La Scuola di Vienna di storia dell'arte si fonda su questa ragione 'scientifica' (con la quale Morelli è stato in contatto).

Verso la fine dello scorso secolo e all'origine del nostro, si designa da una parte un principio storicistico, concentrato alla ricostruzione delle personalità storiche e dall'altra come visione scientifica, che vede l'opera come fenomeno e documento visivo priva di paternità e qualità artistica. Il passaggio dallo scetticismo di Morelli verso un penetrante storicismo è sottolineato dallo storico e critico d'arte G. B. Cavalcaselle, instancabile studioso diretto delle opere, ricercatore e catalogatore. Nascono così le prime grandi trattazioni storiche che riescono a mutare la visione storica tradizionale: *Storia dell'arte italiana* di A. Venturi e, in un ambito ancora poco esplorato, il *Medioevo* di P. Tosca. I critici della 'pura visibilità' riescono ad individuare nell'ambito delle opere i principi strutturali delle forme (angoli, curve, spirali, verticale, ecc ...), separando i contenuti delle cose rappresentate da quelli significativi delle forme. La storia dell'arte viene proposta come critica delle forme, quindi sotto un aspetto di storia delle forme e non più come storia degli artisti, in cui il carattere viene definito in base alla formazione culturale, agli interessi morali e intellettuali e agli impulsi del sentimento o della fantasia. Un approccio di storia delle forme messo in discussione e sviluppato anche più tardi tramite l'opera "*Vie des formes*" dello storico dell'arte H. Focillon. Il critico e storico dell'arte Lionello Venturi è uno dei pionieri della storia della critica d'arte e una parte portante attraverso la fondamentale distinzione che diede vita fra arte e gusto. Lionello Venturi si focalizza su una diversa interpretazione nell'intento di utilizzare lo studio formale della critica della visibilità nell'indagine storica. Definisce la cultura artistica mediante il termine di 'gusto' come ripresa dalla critica inglese del secolo dei Lumi messa assieme al rapporto tra il momento del gusto (scelta culturale) e quello del genio (ispirazione artistica). Il concetto di gusto per Venturi è la capacità di accomunare gli artisti, permettendo di raggrupparli, ed è connesso alla volontà d'arte del Riegl, come un insieme di scelte intenzionate. Venturi, con *Il gusto dei primitivi* del 1926, solleva la questione del problema della cultura specifica dell'artista, cioè, una cultura che è legata all'epoca e al luogo, alla morale e alla religione e ai problemi dell'arte come, per esempio: la prospettiva è nella cultura dell'architetto Brunelleschi, oppure la forma plastica è presente nella cultura di Bramante o di Raffaello. L'opera *Storia della critica d'arte* del 1938 di Venturi appare come una critica della critica sotto una nuova veste metodologica della storia dell'arte, intesa da un punto di vista di storia interna della genesi dell'opera d'arte nell'operazione e nella coscienza dell'artista.

Lo storico dell'arte B. Berenson distingue nell'opera d'arte la componente illustrativa come secondaria e quella decorativa sotto una visione principale. La questione illustrativa è legata al luogo e al tempo, invece, la componente decorativa è collegata ai valori formali, cioè tattili, che ci portano verso la contemplazione e in grado di provocare uno stimolo psicofisico.

È vicino anche lo storico e critico dell'arte R. Longhi in questa vicenda linguistica dell'opera d'arte che per il critico sembra scomporsi nei suoi elementi deboli e nascosti come atto di rivelazione di

correlazioni vitali e sensibili. È un processo che collega l'opera ad un ambiente culturale esteso nel tempo e nello spazio. L'opera si studia come un nodo di rapporti.

Prima di essere sottoposta ad una prova e a giudizi, la critica dell'immagine, detta critica formalistica, prende in considerazione gli aspetti visivi e le forme.

Lo storico e critico dell'arte Aby Warburg si appoggia a una filosofia delle forme simboliche di E. Cassirer, osservando il recupero delle immagini del periodo classico da parte dell'arte Rinascimentale. Il metodo d'indagine interpretativo dello storico dell'arte E. Panofsky si fonda sul significato del messaggio e non sul valore estetico. La prospettiva è un'immagine e nel suo sviluppo un uso iconico, quindi, una forma simbolica dello spazio. Viene messa a tappeto la centralità dell'arte classica, cioè, dell'arte caratterizzata dal principio della *mimesis* e come fine diventa la conoscenza della realtà tramite la sua rappresentazione. Lo storico distingue in maniera precisa l'iconologia, vista come mutazione e trasmissione di significati, dall'iconografia, osservata come ripetizione d'immagini.

La critica delle motivazioni, di tipo sociologico, si occupa dello studio dei rapporti tra le attività sociali e artistiche nell'intento di descrivere l'opera d'arte come il risultato dell'ambiente culturale e sociale. Nel secolo scorso, secondo H. A. Taine, la spiegazione delle opere d'arte avveniva in collegamento al riflesso delle preferenze, dei modi di vita delle diverse epoche e delle istituzioni.

Nel secolo odierno il materialismo marxista (A. Hauser, F. Antal) ha superato il determinismo positivista. Una ricerca che si focalizza sulle condizioni economiche e sociali degli artisti, le loro relazioni con le classi dirigenti e l'indipendenza del loro operare. Secondo il filosofo e pedagogista J. Dewey l'arte è un momento concreto e operante dell'esperienza, premendo sul problema della qualità specifica dell'esperienza artistica e sul tipo di esperienza che l'arte determina o stimola nei partecipanti. Un pensiero costruttivo di un'arte che necessita di educare a un'esperienza diretta della realtà e a una percezione attiva della coscienza.

Perciò la critica della pura visibilità è stata capace di affinare le proprie metodologie in relazione con le indagini della forma o della psicologia della percezione, ponendo l'arte come un pensiero visivo proprio senza l'emozione sensoriale e come prodotto di preoccupazione. Dall'altra parte, la ricerca iconologica ha messo in atto l'inconscio individuale e collettivo, in cui è possibile l'elaborazione, l'associazione delle immagini e il recupero. Si verifica un legame tra le ricerche del neurologo e psicoanalista S. Freud con le correnti della critica e, in particolar modo, con lo psichiatra e psicoanalista C. G. Jung.

La critica d'arte si distacca sempre di più dal suo ruolo istituzionale come giudizio del valore di un'opera come opera d'arte, andando verso un'analisi motivazionale. Si stabilisce così un movimento continuo come una forma identitaria di comportamento tra il fruitore e l'operare dell'artista.

In seguito ad un'indagine mirata dei passaggi della critica della forma a quella dell'immagine, il campo della critica più vicino ai giorni nostri si apre verso una forma comune presente in tutte le manifestazioni artistiche: il segno. La critica dei segni è una scienza dei segni (semiologia) capace di dedurre le proprie metodologie dalla linguistica e non più da un'estetica o da una filosofia dell'arte. Il punto culminante del problema è la questione della riducibilità dell'arte all'atto comunicativo e il fatto di poter mettere d'accordo la ricerca storica con l'indagine scientifica. Il rischio è di far diventare la critica una scienza dell'arte, ossia, una descrizione approfondita dei fenomeni artistici. Bisogna però sottolineare che senza una storia dell'arte non può esistere una scienza dell'arte. Nelle più recenti correnti artistiche la critica è priva di un giudizio orientato e incapace di produrre un giudizio giudicabile. Ciascun giudizio è giudizio di valore, ma l'arte non ha più intenzioni di essere produttrice di valori o essere valore. La continua eliminazione dell'oggetto artistico vuole essere gradualmente l'eliminazione di un *medium* tra l'atto fruitivo e l'azione produttiva. Una dinamica di cancellazione che non può non eliminare l'arte stessa una volta tolta l'opera d'arte che non si identifica con la dimensione della comunicazione. Ma tale atto diventa un limite concreto per la comunicazione stessa. L'interpretazione dell'accadimento artistico è così una riduzione dell'impatto e una specie di deviazione, in un'attualità della critica come mezzo degli impulsi creativi di un sistema borghese. Si procede con una voce di crisi della critica e crisi radicale dell'arte e, nell'intento di spiegare l'arte, la critica la assimila a un'organizzazione di valori non-artistici in una realtà sociale distinta come arte.

Ora l'arte può essere un essere-in-sé priva di fini o è un modo in cui la struttura con gli altri si realizza in un'unità del sapere. L'attività artistica è la formalizzazione dell'idea di arte, ma questa formalizzazione distrugge l'opera d'arte e così la critica e l'arte si distruggono a vicenda. La prima ipotesi di critica implica un processo determinante della morte dell'arte in senso hegeliano e, nella seconda, l'arte determina in maniera critica la propria morte in un auto-movimento di esclusione da ogni tipo di relazione con la realtà. La critica attuale è in legame alla psicologia del comportamento e, di conseguenza, alle indagini sui movimenti legati all'informazione e alla comunicazione. La critica oppure il critico è una figura attiva dei movimenti artistici contemporanei ed è anche un promotore capace di stimolare attraverso il suo percorso di lettura culturale e della vita. È un soggetto immerso nella cultura e nel mondo del saper altro come forma di espressione trasformativa strutturale e funzionale di tutte le attività artistiche. Sostiene la necessità di disporre dei mezzi d'informazione e, in particolar modo, della stampa, al di là del suo aspetto decisivo nel dibattito delle correnti come contribuzione al loro successo oppure alla decadenza. Un comportamento che riesce ad affrettare il consumo e il ricambio sotto l'accusa di essere una provocazione o un capriccio delle usanze. La critica è una maniera convivente con il mercato artistico e con le sue manovre, laddove il bazar artistico ha il forte interesse a lanciare correnti o i singoli artisti sotto una forma di fluidità effimera. Nella società dell'informazione emotiva, la circolazione del denaro, soprattutto quello virtuale, è una necessità di movimento globale. Esiste una relazione tra il prezzo del mercato e il valore stimato dalla critica e le opere circolano insieme ad un valore economico e a quello artistico. La critica militante abbraccia l'intenzionalità pratico-politica nell'intento di far corrispondere il valore artistico al valore economico e per far rientrare l'arte in un'economia delle attività sociali, riuscendo ad eliminare i falsi valori dalla circolazione. Il fare la storia della cultura degli artisti in qualità di critico significa fare la storia delle idee, degli obiettivi, delle scelte e dei gusti nell'ambiente dell'arte ermeneutica.

La progettazione di un'esposizione d'arte richiede pazienza, tempo e passione come base di partenza per un lungo viaggio immaginario, visivo e di interscambio. La complessità dell'insieme coincide con la necessità di collaborare con diverse figure esterne, tra cui artisti, giornalisti, fotografi, musicisti, restauratori, associazioni, privati e gruppi. Un livello collaborativo aperto al dialogo e all'apprendimento dell'altro nell'intento di instaurare un clima di armonia e di interdisciplinarietà. È indispensabile la voce dell'artista per la maniera espositiva visiva e per la critica d'arte. Bisogna dar vita ad una comunicazione interna che va verso l'esterno. Si tenta di comunicare con sé stessi per mettersi d'accordo in qualità di continuazione linguistica sociale e costruttiva. Ciascun progetto è un'evoluzione graduale che prende forma durante il lavoro concettuale e, in un secondo momento, da un punto di vista visivo e tattile. Uno dei caratteri basilari è l'ordine mentale, strutturale e poi tangibile e visivo, che implica la facilità del progresso nel suo insieme. Si procede per gradi e livelli e in base agli stimoli interni ed esterni e a quelli percettivi ed emotivi. In seguito alla scelta del tema principale e alla selezione accurata degli artisti, si inizia a capire quale è lo spazio adatto alle proprie esigenze, al messaggio e alla grandezza e filosofia delle opere che andranno ad essere esposte. Gli spazi insoliti, come, per esempio, una struttura collegata alla chiesa oppure a un ex convento di clausura, sono caratterizzati da un linguaggio storico e affascinante, ma diventa un'impresa più difficile per l'allestimento di una mostra d'arte. Alcuni spazi non sono nati per l'esposizione di oggetti appesi, quindi, bisogna dar vita a una serie di elementi e mezzi espositivi semplici, privi di colori forti e materiali eccessivi, ma che diventano un tutt'uno con lo spazio e che si notano pochissimo. Se la struttura ha un valore storico e le pareti non si possono bucare è possibile creare, per esempio (sempre in base ai metri quadrati disponibili, all'altezza e alla forma dello spazio) una serie di cornici in legno dipinte a mano di grigio specchio tra piccole per gli angoli (1.90 x 1 m) e di grandi dimensioni per le parti più ampie (1.90 x 3 m). Se le luci dello spazio non sono direzionali, si possono aggiungere in alto sulle cornici sottili lampadari da due a sei faretto direzionali (in base a quante opere per ogni cornice) con lampadine a led non superiori a 500 lumen di potenza. L'utilizzo a lungo di una luce troppo forte può causare danni alle opere in carta, come nel caso dei lavori creati tramite le varie tecniche dirette o indirette incisive. Se la mostra d'arte implica l'esposizione anche di sculture

bisogna creare dei piccoli e grandi pilastri tramite l'utilizzo di materiali riciclati, eco sostenibili e poco ingombranti come nel caso delle cornici in legno per appendere i quadri, le fotografie o la carta con opere di grafica incisoria. L'intento è sempre quello di investire il giusto importo in denaro e nel rispetto dell'ambiente, della natura, degli animali e dell'essere umano. I supporti si costruiscono sempre in base alle opere da esporre (piccole, basse, grandi, alte, sottili, voluminose, ecc...), in base allo spazio, alla sua forma, alle dimensioni e all'altezza. Il legno compensato costruito come una specie di cilindro lungo o basso di varie forme e dimensioni potrebbe essere una soluzione ragionevole, di un'estetica semplificata e aperta alla fusione con la scultura, cioè, non si nota troppo rispetto all'oggetto esposto. È possibile integrare le opere con diversi oggetti (tavoli, panche e sedie antiche, pezzi di elementi di metallurgia o industriali) e con altri elementi utili per l'esposizione, nel caso di mancanza di materiali. Nel suo insieme lo spazio interno ed esterno deve essere più possibile pulito da tutte le cose che possono dar fastidio all'occhio del fruitore. La partecipazione deve essere coinvolgente, attiva e dialogante, ma non attraverso i colori esagerati delle mura o dai supporti delle opere caratterizzati dall'eccesso della forma oppure da quello cromatico, ma dalla libertà di muoversi dentro uno spazio semplice, aperto, lineare e stimolante tramite l'impatto comunicativo-informativo e visivo delle opere stesse.

Si arriva così alla lista dei materiali necessari con i prezzi complessivi (in seguito ad una ricerca analitica). Partendo dal numero (almeno sei), dalle dimensioni delle opere e dalle tecniche per ciascun artista si decide cosa serve e quanto. Per le opere di carta esposte su un pannello oppure sul muro serve la pasta adesiva e per i quadri e le opere incorniciate bisogna prendere dei chiodi di varie dimensioni in base al muro (apposta per il cemento, ecc...). Alcune opere, come quelle create in alluminio senza alcun buco necessitano di ganci e di un modo espositivo particolare e talvolta insolito (appoggiati su un supporto senza appenderli al muro). In alcune situazioni servono materiali insoliti per mantenere l'armonia visiva e tecnica: il filo della canna da pesca per le opere che si possono muovere, lo scotch adesivo per nascondere certi fili e cavi, lunghi metri di raso di color neutro per un mobile poco estetico utilizzato come sopramobile o porta bottiglie avvolto da un materiale neutro per diventare una specie di pilastro, ecc...).

Un fattore fondamentale è la scelta dell'estetica della locandina insieme alla sua struttura generale e, in seguito, il numero e la tipologia dei manifesti da stampare per attaccarli all'interno degli alberghi, ristoranti, per strada, nei musei e dentro varie tipologie di realtà (negozi alimentari, moda, ecc...). Il manifesto è la carta di identità di un impatto immediato per convincere un insieme di persone a visitare la mostra. Come tutto ciò che fa parte della storia e del tempo anche l'estetica delle locandine è cambiata. Nel passato le immagini erano quasi simili ad un quadro figurativo e minuzioso e i testi (font) molto artistici (come quelli del periodo art nouveau, per esempio). Da alcuni anni si utilizzano font sempre più minimal, diretti e facili da leggere da un punto di vista comunicativo. Vi sono diverse tipologie, tra testo e immagini allo stesso livello, tra testo e l'immagine al secondo piano oppure al contrario. La scelta dei font, oggi è ampia, ma per le locandine si utilizzano soprattutto quelli svizzeri, tedeschi oppure il classico Arial, cioè neutri, soprattutto quando non si conosce ancora bene il rapporto tra lo sfondo, l'immagine, il font e il design della grafica generale. Oltre all'analisi verso la scelta di un font di lettura immediata e di impatto, il lato cromatico è uno dei pezzi importanti della visione pubblicitaria. In base al tema non diventa difficile trovare alcuni colori (non troppi, circa 2/3 al massimo) che si abbinino bene e in grado di essere visivamente sedutivi e coinvolgenti. La messa in scena di due colori potenti e diversi tra loro, ma che stanno bene messi uno vicino all'altro potrebbe essere un esempio da valutare. I font e i colori non hanno molto valore se non vengono esposti in maniera pulita, diretta e a griglia. Lo spazio del manifesto ha bisogno di essere suddiviso per zone, a griglia e a diverse dimensioni per rendere facile la comprensione delle informazioni generali: il titolo e il sottotitolo, i nomi degli artisti coinvolti, gli orari, le date, il luogo e il paese, gli sponsor e le varie figure coinvolte nel progetto. Ciascun'informazione ha la sua area e dimensione adatta alla sua importanza. Oggi è stato notato come alcuni manifesti sono caratterizzati anche dall'immagine sempre più complessa e particolare in rapporto al testo maggiormente presente. Il testo informativo e i colori sui manifesti, nell'era dell'informazione veloce, sono la base, ma ci stiamo avvicinando verso una

scelta sempre più in rapporto tra l'immagine e il testo, laddove la parte scritta diventerà sempre più immagine impressa. Bisogna sempre tener presente l'equilibrio che ci deve essere tra l'immagine, lo sfondo, il font e i colori.

Si indicano anche i possibili sponsor e la tipologia di musica dal vivo per l'inaugurazione e durante tutta la durata della mostra. La musica si sceglie in base al tema e alla sensibilità dell'insieme. Una musica strumentale cinese, indiana, sciamanica o classica è utile per incrementare l'attenzione del fruitore durante la visita. La creazione di un ambiente rilassante e piacevole diventa parte dell'allestimento a fini uditivi e olfattivi. La musica e l'utilizzo degli oli essenziali naturali sono un tocco in più che arricchisce notevolmente l'ambiente e la partecipazione di tutti.

La lista continua con l'organizzazione di un aperitivo per l'inaugurazione tra la scelta delle bevande da abbinare a dei sani e piccoli spuntini. Dalla critica costruttiva e socio-filosofica si passa verso la comunicazione pensata e scritta come avviso concreto della mostra. L'importanza dei partecipanti all'evento non deve mancare, come nemmeno la pubblicità tramite i vari mezzi di comunicazione (passa parola, giornali cartacei e digitali, manifesti appesi in diversi spazi e luoghi, ecc...). La micro-pianta dei locali espositivi disegnata a mano è un passaggio ulteriore come fonte di immaginazione e a fini efficaci. La micro-pianta viene divisa per zone e ogni area è dedicata ad un'artista e alle sue opere. Si tenta di immaginare l'allestimento, dove e come inserire le opere nello spazio per dar vita ad un'armonia visiva e dialogante. Da tener presente è la conoscenza fisica dello spazio reale per poter immaginare tutto l'insieme. L'inserimento delle opere avviene in base allo spazio, al tema, alla dimensione di ciascun'opera e alla facilità oppure difficoltà di operare in uno specifico spazio-tempo. Si cerca di dar vita ad un sentire melodioso tra lo spazio, le opere, il messaggio e la visione immediata in un tutto connesso e fluido. Si tenta di immaginare le opere come nella realtà dei fatti per avere un'idea complessiva prima dell'allestimento vero e proprio per tenere sotto controllo l'immagine nel suo insieme. È una maniera per semplificare l'esposizione fisica nell'intento di calcolare e visionare in dettaglio tutto ciò che serve per la mostra d'arte. Come al solito, succede qualche imprevisto, quindi bisogna avere sempre tra le mani un secondo piano funzionante e logico. I vari piani di studio richiamano sia la parte tecnica-espositiva, sia quella artistica, critica e filosofica. Può capitare che all'ultimo momento uno degli artisti cambi idea e non voglia più esporre, per qualsivoglia problema, oppure semplicemente la curatrice non riesce più a tenere il passo con i capricci mentali tipici di alcuni artisti. La natura dell'imprevisto è una lunga discussione, ma ciò che conta è la capacità di essere pronti ad affrontare qualsiasi crisi in maniera coerente, con calma, responsabilità e intelligenza senza farsi prendere dal panico. La chiave è il piano B creato insieme a quello principale, come modalità di organizzazione funzionante e sotto forma di logica espositiva plausibile. Sono tutti principi primari trasformati successivamente in un percorso espositivo aperto e stimolante caratterizzato da una fruizione partecipativa e dialogante.

Lo sguardo del curatore si trasforma nel tempo in un'attività osservatrice dei dettagli in qualsiasi momento della giornata. Un'arte di vivere e guardare attentamente l'ambiente in cui si vive. I fenomeni naturali e artificiali, il comportamento e i gusti delle persone e degli animali, le tendenze dei momenti, i colori e gli atteggiamenti alla moda, gli allestimenti delle esposizioni e dei negozi in generale, possono diventare uno stimolo da reinterpretare in chiave artistico-filosofica.

Dalla progettazione curatoriale composta da tutti gli aspetti sopra indicati si passa all'organizzazione dell'allestimento fisico come finalità educativa, coinvolgente, stimolante, divertente e dialogante. L'allestimento finale è una costruzione nel tempo e nello spazio che implica l'idea, il pensiero pensante, i sentimenti positivi, le emozioni vissute e la sensibilità psicofisica di ciascun partecipante culturale. È un'attività aperta al nuovo, all'insolito, al dialogo universale e alla visione altra e armoniosa di tutto. L'intento è di sentire e vedere l'esigenza, l'odore e il suono dello spazio per comprenderlo e conoscerlo in profondità per poter dar vita ad un allestimento umano, etico, ecologico, aperto e semplice, ma di impatto.

Esistono vari modi di pensare e costruire un percorso espositivo fisico e tecnico-artistico. Dividere per categorie le diverse tipologie di allestimento è una lettura di arricchimento e osservazione profonda per qualsiasi operatore culturale di vita oppure legato ad un altro settore:

#### 1) Allestimento a gusto pletorico

Si definisce per la sovrabbondanza degli oggetti esposti. Come nel caso dello stile *salon*, tipico degli allestimenti nelle case musei delle famiglie aristocratiche del passato, per esempio alcune delle stanze di Louvre oppure della Galleria degli Uffizi. Si tratta di creare una tipologia di allestimento molto ricca e abbondante di immagini appese al muro, in sequenza (come un montaggio cinematografico), dall'alto verso il basso, senza lasciare alcun spazio libero alle due estremità del muro stesso. È uno stile dedicato all'allestimento sulla parete.

All'interno di questa categoria è possibile inserire anche lo stile multivolo caratterizzato da un allestimento sovraccarico di opere appese in stile *salon*, da altorilievi, fregi e pavimentazioni carichi di elementi decorativi e dall'inserimento eccessivo di sculture in uno spazio abbastanza intimo su pilastri monumentali.

#### 2) Allestimento commisto

Si tratta di un'organizzazione fisica priva di una linea direzionale e che mette in confusione il fruitore. Il partecipante rischia di non comprendere fino in fondo il tema della mostra e il suo insieme. La caratteristica di tale approccio è la messa insieme di vari stili di allestimento in un unico percorso espositivo, tra chiarezza e incoerenza, laddove in alcune zone esiste la semplicità immediata e in altre un affollamento di idee e opere esposte.

#### 3) Allestimento lineare

La visione del tutto è uniforme, chiara e in dialogo con lo spazio. Le opere sono attentamente esposte in maniera precisa e allo stesso livello senza alcuna sequenza sul muro e tratti eccessivi. Un'esposizione fluida, accogliente, aperta e ricca di stimoli tra le varie tecniche artistiche e concetti filosofici. Lo spazio è libero da qualsiasi decorazione parietale o dall'utilizzo di colori eccessivi. Se la pavimentazione originale è decorata non diventa un eccesso, se i muri hanno un colore neutro e piacevole e se le opere sono appese in maniera leggera, cioè, non troppo vicine una all'altra. La distanza fra gli oggetti esposti è visivamente coerente ed essenziale, nell'intento di costruire un equilibrio tra lo spazio, le opere, la libertà di muoversi e la scelta di fruizione da parte del pubblico.

#### 4) Allestimento essenzialista

Lo spazio è definito dalla totale assenza di disturbi visivi. Il colore delle pareti dà un senso di tranquillità, di benessere visivo e spaziosità dischiusa. La pavimentazione è di un colore uguale ai muri oppure leggermente diversa, ma in armonia con il tutto senza passaggi violenti e intensi allo sguardo e nemmeno arricchita da decorazioni. Alcune opere scultoree vengono esposte direttamente sul pavimento e illuminate in maniera diretta, mentre i muri raccontano la storia di un insieme di concetti senza essere appesantiti dall'eccesso delle opere oppure dalle lunghe e tecniche didascalie, ma leggeri, semplici, ampi e illuminati sempre con una luce calda e in maniera direzionale. Le opere, i muri, i pavimenti, il soffitto e la luce sono in rapporto tra di loro e tra la visione e il vissuto del pubblico, lo spazio liberato dal troppo e tra l'oggetto e il soggetto. Alcune narrazioni espositive si trasformano in pura semplicità visiva di un'esperienza minimalista ricca di concetti e spiritualità, ma povere in materialità comune.

#### 5) Allestimento stilistico

Lo spazio stesso diventa un'arte tra estetica visiva e funzionalità espositiva. Opere che sembrano sospese per aria oppure appoggiate su elementi di design artistico che giocano tra una linea semplice ma allo stesso modo complessa e narrativa. Uno spazio intimo o aperto in un continuo dialogo tra pannelli sottili a griglia in alluminio e le opere appese su di essi a gusto di cruciverba. Pannelli di

legno puro incrociati nei più particolari modi che sembrano uno dei più enigmatici giochi al mondo in relazione alle opere, alla visibilità e allo spazio artistico. Pannelli a cornice in legno, in alluminio oppure pieni, caratterizzati da una serie di forme particolari e geometrie insolite, a L, a U, a S, di larghezze sottili in sequenza o come un giardino alla francese, a fisarmonica, a tunnel, a cavalletto oppure a croce. I muri vengono ornati da elementi di design in legno, in silicone, da griglie sottili in alluminio oppure da fili di ferro quasi trasparenti che raccontano la loro storia insieme alle opere appese.

Sono tutti mezzi di estensione della sensibilità estetica e utili per un'esperienza educativa, coinvolgente, stimolante e seducente. Il design incontra l'arte dell'allestimento in un continuo dialogo tra l'oggetto, l'ampiezza tempo spaziale e il vissuto dell'osservatore.

#### 6) Allestimento tecno tradizionale

È una tipologia di esposizione che implica la tecnologia e il mondo digitale in rapporto alla tecnica espositiva tradizionale. La tecnologia viene utilizzata come estensione e funzionalità tecnica o descrittiva di un'opera (la sua natura, le tecniche utilizzate, i vari passaggi, la storia e i diversi collegamenti), del contesto, sul tema della mostra, dell'insieme oppure come contenuto extra. Si utilizza la tecnologia vicino alle opere, prima della fruizione, durante oppure dopo, da un punto di vista informativo, educativo, di richiamo, di apprendimento, di estensione dell'informazione, generico, specifico, analitico, tecnico, filosofico, stilistico, estetico, metodologico, fenomenologico e ludico. È una modalità di pensiero che può includere tecnologie digitali come i monitor touch screen (wall ++: le pareti di una stanza trasformate in touchpad), visori di realtà virtuale (Oculus Rift), applicazioni e occhiali di realtà aumentata (smartify: applicazione che identifica le opere inquadrando, accedendo così alle informazioni), la realtà mista (vetrina olografica: ricostruzione della dimensione sensoriale intorno all'oggetto), i totem (approfondimenti specifici su un'opera), le tavole multimediali (multiutente), le guide audio (molto diffuse come i totem e le tavole multimediali), il *codescope* multimediale (schermi digitali per testi che si possono sfogliare liberamente), chatbot (assistente virtuale), i videogiochi utilizzati nei musei fisici e all'interno dei siti web di molti musei (*Father and son*, tra i più noti, è stato creato per il museo archeologico nazionale di Napoli), le nuove mostre interamente virtuali o le mostre a 360° virtuali.

#### 7) Allestimento a installazione

Sono opere d'arte visiva soprattutto a carattere tridimensionale, caratterizzate dall'utilizzo dei media, da forme e oggetti espressivi di qualsiasi tipologia installati in uno specifico ambiente (esterno o interno). È una comunicazione artistica sviluppata durante l'epoca postmoderna e connessa all'arte scultorea, alla Land art, alle installazioni in miniatura come gli assemblage (Merzbau di K. Schwitters), ai ready-made concettuali di Duchamp, alle video installazioni, ai site-specific, alle performance e agli *happening*. È una forma linguistica che implica l'utilizzo di vari media: Internet e luce, l'arte del corpo e il suono, l'immagine, scultura e oggetti talvolta di grandi dimensioni e materiali diversi tra di loro. L'allestimento a installazione potrebbe essere il principio di base che ha portato alle mostre multimediali immersive dell'era attuale.

#### 8) Allestimento della digitalità pura o allestimento immersivo.

Sono le mostre esperienze, le mostre multimediali immersive o semplicemente mostra-evento interamente digitale. È un'idea di mostra che sostituisce il manufatto artistico con la sua immagine come una pura visibilità digitale. L'immagine fotografica ad alta risoluzione viene manipolata e resa fruibile tramite l'unione di molteplici tecnologie a carattere partecipativo, coinvolgente, inclusivo, percettivo e sensoriale. Una modalità espositiva che si è sviluppata a partire dal 2010 ad oggi sotto forma di evento di un'arte digitale in movimento, super ingrandita e stimolante. I pareri sono discordanti, anche in questo caso, tra chi descrive tale esperienza come perdita dell'odore, del tocco della materia e della visibilità gestuale dell'artista e chi le vede come un tuffo dentro l'arte capace di impressionare lo sguardo e la cognizione per una fruizione più immediata, per tutti e come una forma

di apprendimento potenziata, più facile e durevole. È una forma di espressione artistica autonoma caratterizzate soprattutto dalla scelta di artisti noti del passato (mostra multimediale “Van Gogh Alive” a Lugano nel 2019 oppure “El oro de Klimt” a Malaga nel 2020) e, nell'ultimo periodo, da una produzione di mostre multimediali veicolate da altre tipologie di contenuti, come nel caso della mostra immersiva nel 2016 *Uffizi Virtual Experience* oppure *Bologna Experience* del 2017.

L'arte esperienza ha cinque componenti base: lo spazio espositivo animato da tecnologie che danno vita a diverse maniere di fruizione sensoriale; le immagini digitalizzate e manipolate per un racconto che ha un impatto emotivo, coinvolgente e sensoriale; la luce ambientale e quella che permette la fruizione delle immagini; la colonna sonora in musica e suoni come inclusione sensoriale ed emotiva; lo spettatore, al centro dell'esperienza prima, durante e dopo mediante un dinamismo partecipativo che coinvolge i dispositivi situati e i social media. Le tecnologie digitali principali utilizzate sono i monitor touch screen, soprattutto le tecnologie di video mapping immersivo a 360° e gli ologrammi. Sono una maniera d'arte immersiva di un futuro sempre più avvolgente sotto una forma di percezione visiva a 360° come un'esperienza totale di un insieme tecnologico con capacità di comunicazione inclusiva.

Il linguaggio curatoriale è una maniera di osservazione continua e profonda definito dalla narrazione di essere, stare nel e con l'arte. Fin dai tempi del filosofo e critico d'arte Diderot e del poeta e critico Baudelaire, viene riconosciuta la figura moderna del critico d'arte, ma come una ragione indefinita. Il carattere e il ruolo del curatore appaiono mescolati a professioni artistiche preesistenti, come il direttore di un centro d'arte o di un museo (Franz Meyer, Johannes Cladders, Jean Leering), un critico d'arte (Lucy Lippard) oppure il mercante (Seth Siegelau). I confini sono caratterizzati da un processo di fluidità e in seguito da collaborazioni sempre più particolari e avvolte dalla multidisciplinarietà. Un legame stretto e forte si verifica tra l'arte del tardo Ottocento e del Novecento e la storia delle mostre. Le mostre più significative e originali sono state prodotte a partire dalle fine dell'Ottocento in maniera indipendente da parte degli artisti stessi, come il *Pavilion du realism* con Courbet nel 1855 oppure con i dadaisti, gli artisti Fluxus o i surrealisti. Un approccio organizzativo che delinea l'importanza della partecipazione e del processo collaborativo caratterizzato da questi tentativi di esposizioni sperimentali abbastanza rari nel mondo curatoriale.

Una serie di raccolte collettive ed espositive nascono dai risultati delle avanguardie degli anni Dieci e Venti. Gruppi che portavano avanti in maniera reinterpretata la via segnata dai loro antecessori, aprendo le porte e permettendo sempre di più agli artisti emergenti di comportarsi come mediatori di sé stessi. Nei musei fino al 1924 circa non è successo niente, ma gradualmente, nelle grandi città americane come New York, Los Angeles, Chicago e San Francisco, i cambiamenti iniziano a prendere piede grazie ad alcuni collezionisti di quei musei. Bisogna ricordare che molte collezioni ebbero inizio durante gli anni '10 del Novecento (negli Stati Uniti) come, per esempio, è successo con la collezione degli Arensberg nel 1913 oppure di Duncan a Washington.

Le mostre semiufficiali e ufficiali costruite attualmente, soprattutto nelle grandi capitali occidentali, sono state governate da un gruppo di artisti che auto prolungano nel tempo la soddisfazione di poter beneficiare dell'esplosione del collezionismo come forma sviluppata in seguito alla rivoluzione industriale. Un linguaggio espositivo poco soddisfacente per la vera necessità di una nuova generazione di artisti. Nonostante la nascita di pensieri e pratiche di contro cultura, come nel caso degli artisti impressionisti in Francia, gli artisti di Vienna, le azioni dei gruppi frazionisti negli Stati Uniti oppure il New English Art Club in Gran Bretagna con le loro mostre annuali, non sono riusciti a porre fine a tale intento. Nel XX secolo le mostre si trasformano in un medium attraverso il riconoscimento della maggior parte dell'arte. È un periodo in cui la storia delle mostre è connessa e inseparabile dalle collezioni della modernità più significative. La figura dell'artista ha un ruolo fondamentale nella composizione di queste collezioni, come nel caso di una delle prime collezioni sull'avanguardia a Lodz in Polonia con Henryk Stazewski, Wladyslaw Strzeminski e Katarzyna Kobro che iniziarono il Muzeum Sztuki nel 1931. Negli Stati Uniti, invece, è stato aperto il primo



museo moderno con Man Ray e Duchamp. Stava quindi iniziando ad essere evidente la posizione del curatore come una progressiva professionalizzazione. Tra i pionieri del mondo curatoriale sono presenti molti direttori, fondatori di musei di arte moderna, che passa dal primo direttore del Museum of Modern Art di New York, Alfred Barr (1929) a Werner Hofmann che ha creato nel 1962 a Vienna il Museum des 20. Jahrhunderts. Dopo pochi anni, tramite l'arrivo di curatori come Kynaston McShine al Jewish Museum e al Moma di New York e Harald Szeemann alla Kunsthalle di Berna, l'organizzazione della maggior parte delle mostre più importanti iniziano ad essere strutturate da parte dei professionisti dell'arte e meno dalla figura dell'artista. Nonostante la grande determinatezza, nella storia il ricordo dei curatori è stato dimenticato, soprattutto perché le loro vittorie erano indirizzate ai loro tempi e spazi.

Nel periodo dell'innovazione del jazz, cioè, durante gli anni Quaranta, vi era una mancanza di visibilità per gli artisti contemporanei e verso la fine degli anni '40 e l'inizio degli anni '50 il sud della California era marcato dalle dure politiche di McCarthy con l'arte nei musei contro gli ideali politici comunisti. Persino i lavori di Picasso oppure di Magritte, che non erano dipinti da ideali politici, hanno vissuto il dolore di vedere le loro opere rimosse ed etichettate come ideali comunisti. Un periodo anche positivo se pensiamo all'autenticità e profondità maggiore in diversi pittori di paesaggi. Nonostante tutto ciò, le persone del sud della California erano maggiormente disposte nel sostenere l'arte, mentre la produzione artistica avveniva soprattutto nel nord. Negli anni '50 la gente rispondeva bene e il pubblico era veramente umano, mentre i giovani artisti e altri non ufficiali nel mondo dell'arte erano molto curiosi. Durante gli anni '50 il clima artistico-culturale a Berna era squisito ed elettrizzante. Inoltre, la realtà curatoriale globale aveva una sua rete di curatori che si conoscevano tra di loro. Gli anni '50-'60 i budget non erano sempre molto elevati, ma le attività interdisciplinari (musica, teatro, danza) e le relazioni fra i vari artisti erano a livelli naturali di interazione sperimentale e il museo era diventato un luogo d'incontro di un'intera generazione. Il museo era visto come un modo di passare il tempo in grado di incoraggiare il pubblico alla partecipazione e a credere nell'istituzione. La Svezia, in quegli anni, era dipinta da un clima di apertura e generosità nei confronti dell'arte. Infatti, Stoccolma divenne la capitale delle arti e un territorio dinamico grazie al curatore e direttore Pontus Hultén del Moderna Museet, un'istituzione attiva dell'arte contemporanea. A Stoccolma l'utopia dell'interdisciplinarietà si aprì verso un panorama tra arte e vita tramite l'integrazione di ristoranti, workshop e spazi interattivi. Un periodo focalizzato verso la qualità dell'offerta artistico-educativa e non all'importanza del budget rispetto al giorno d'oggi. Tra gli anni '50 e '60 era più semplice contattare e collaborare con diversi artisti perché la burocrazia era meno rispetto a oggi, mentre gli interessi andavano sempre di più verso l'auto-organizzazione. Lavorare con artisti contemporanei era una decisione curatoriale quasi insolita e, tra coloro che sono stati aperti a tale iniziativa, vi furono il direttore Johannes Cladders oppure Werner Schmalenbach. Tra altro, era un momento, come tutti i periodi, composto da discordanze tra chi era interessato al lato economico e chi si dedicava al messaggio, alla qualità e alla funzione del museo. Negli anni '60, la documentazione non era fondamentale e la pedagogia era vissuta come sostegno per la successione degli eventi, mentre il clima era flessibile e dinamico all'improvviso tutto cambia e il passo diventa più lento. Per l'allestimento delle mostre e la produzione del catalogo serviva circa una settimana, ma con l'avvento del cambiamento sono diventate quattro settimane per poter fotografare tutto. Gli anni '60 mettevano al centro la partecipazione e la documentazione in diverse forme allo stesso livello, in quanto l'arte non era privilegiata come opera d'arte: le mostre come piano di pratica tra studio, workshop, teatro, laboratorio e un museo.

Tra gli anni '60 e '70, la presenza del termine di flessibilità era una questione tipica della Galleria d'arte europea vissuta e vista come un luogo e un laboratorio aperto agli esperimenti privi dall'ossessione del successo, del pubblico, di spazi da riempire, numeri elevati di visualizzazioni online da raggiungere e quantità infinita di like e commenti. Vi era una forte atmosfera di solidarietà tra gli artisti come aspetto positivo e dall'altra parte gli artisti erano convinti di poter decidere chi può entrare nell'impresa. Sia negli Stati Uniti che in Europa gli anni Settanta sono un periodo di cambiamento dell'idea espositiva che va verso spazi espositivi più piccoli e indipendenti. Negli USA

tale fenomeno si chiama *artist's space*. Una pratica curatoriale flessibile, eccentrica e fuori dagli schemi, dal carattere di complicità con gli artisti e con la loro arte a livello psicologico, in spazi alternativi e oltre l'immaginazione, tramite mostre che vanno oltre i limiti, personalizzate e tematiche nella loro più evocativa rappresentazione con l'intento di portare al museo anche un pubblico non specializzato. Un metodo curatoriale espresso e praticato durante una carriera lunga quarant'anni da una delle voci che hanno fatto la storia della curatela, cioè, Walter Hopps.

Nei tardi degli anni '60 del Novecento, la curatela si apre verso una nuova trasformazione umana della percezione delle mostre. Così il mondo curatoriale apre le porte verso il bisogno di documentare le mostre da un punto di vista più completo. La figura del curatore diventa una conquista nella sua pura forma di creatore. Nella seconda parte del XX secolo, le opere d'arte sono connesse alla loro prima mostra, mentre da sempre ha avuto importanza l'ambiente di presentazione di un'opera. Un'assenza di documentazione dei lavori esposti in maniera successiva espone le intenzioni primarie dell'artista caratterizzato dal rischio di essere frainteso.

Negli anni '70, sia in Olanda che negli Stati Uniti vengono interrotti in maniera brusca gli anni di sperimentazione visti come risultato della rivoluzione dei giovani, in particolar modo, la rivoluzione sessuale e forse dalla paura per l'interdisciplinarietà di condividere la conoscenza e dei forti poteri. Vi era una nuova forma di impegno sociale da parte dei popoli connessa alla rivoluzione sessuale e unita all'idea di sperimentazione. I curatori, negli anni '70, si stavano trasformando in super-artefici capaci di utilizzare le opere come una gestualità continua dentro un enorme dipinto. Erano diventati dei curatori-artisti avvolti da un senso di sensibilità artistica ricca di collaborazioni e curiosità altre. In questo caso gli artisti accettavano l'intervento da parte dei curatori come una forma di scambio di idee e conoscenze.

All'inizio degli anni '80, il mondo dell'arte era divergente e ricco di vari generi artistici: neoespressionismo (A. Kieffer, J. Schnabel ecc); negli Stati Uniti, con Ronald Reagan, l'arte era legata al commercio, il neo-geo, i neo-concettuale e l'arte dell'appropriazione. Si portava alla luce la pittura figurativa da un passato distante in celebrazione per il gesto eroico e il culto dell'artista genio. Le arti visive post-moderniste passano dai mass media al mimetico all'oggetto estetico. Una cultura connessa ad un sistema di valori in una fase di decostruzione difficile da collegare alla costruzione di un'immagine mimetica. La ricerca di un'analisi autocosciente e fuori dalla rappresentazione e le generazioni future ricevono una serie di cambiamenti complessi.

Con l'avvento del modernismo liquido, nella realtà all'inizio degli anni '90, nella quale l'industria di smaltimento dei rifiuti inizia a dominare l'economia e con la crisi economica che cacciò i temi di comunicazione e di consumo, visti come tematiche principali nel decennio precedente, si porta alla luce l'arte post-rappresentativa con i seguenti artisti: Felix Gonzalez-Torres, Dominique Gonzalez-Foster, Douglas Gordon, Liam Gillick, Carsten Hoeller, Pierre Huyghe, Jorge Prado, P. Parreno, R. Tiravanija, M. Cattelan e A. Buloch. Lo spazio singolare perde la sua omogeneità di una forma principale metrico relazionale e i collegamenti si possono comporre all'infinito. Fa parte dei principi ideali di questo periodo l'idea di potenzialità, fluidità, simultaneità e diversità. I lavori si aprono al mondo a favore di attivazione, seduzione e divertimento in una pratica fluida di una visione singolare estetica. Lo spettatore è avvolto da una visione totalizzante e da una voluta seduzione pervasiva come spirito di ribellione da parte degli artisti. In molti casi i lavori sono al limite e al confine con lo spettacolo culturale nell'intento di far vivere allo spettatore un'esperienza estetica che diventa parte integrante del procedimento di cognizione e percezione. Tutto ciò si verifica durante un periodo di grandi cambiamenti geopolitici con la caduta del muro di Berlino nel 1989, la dissoluzione dell'unione Sovietica e del regime comunista e, in seguito, verso l'inizio degli anni '90, la violenza nei Balcani e in Cecenia. Una serie di novità persino nel campo della tecnologia con l'avvento di Internet e di un tempo eterno, infinito, effimero e istantaneo. Un'associazione dei tempi liberati per comprendere l'associazione dell'arte con gli anni '90. Si tenta di eliminare la distinzione tra l'estetica e la vita come resistenza alla mercificazione e all'istituzionalizzazione dell'arte in un momento così effimero, contingente e sfuggente. L'artista ora è un consumatore della produzione collettiva e il materiale del suo lavoro deriva da differenti culture. La produzione dell'immagine globale ha deterritorializzato

l'immaginario contemporaneo e gli artisti sono immersi sempre di più in un discorso di un'economia capitalista. Nell'epoca digitale, l'opera d'arte si trasferisce da un medium verso un altro e da un format ad un altro come un pensiero plastico. I lavori sono visti come qualcosa di temporale in un processo di smaterializzazione dell'economia, le opere hanno un carattere transitorio, instabile e sotto uno statuto di evento o di repliche di eventi precedenti. L'artista Felix Gonzalez Torres viene considerato il padre della generazione tra gli anni '80 e '90, caratterizzato dall'apertura, dalla sensibilità, dalla relazione tra l'arte e il pubblico, incoraggiato ad interagire, dalla metafora del rapporto tra questioni pubbliche e private, in quanto la qualità del mezzo è il vero problema. Dal postmodernismo, sul finire degli anni '70, caratterizzato dalla poetica del frammento con la possibilità di cambiamento e movimento verso le transavanguardie degli anni '80 fino ad un'arte che crea nuovi contesti come riflessione dinamica di contenuti che cambiano negli anni '90. Gli anni '70 vengono ripresi negli anni '90 che si dedicano alla riflessione sulla comunicazione e a far partecipare lo spettatore in un mondo affollato dalle immagini in cui l'arte ha bisogno di esplorare nuovi spazi e tempi e di saper reagire a tutto ciò. Negli anni '90 nasce la figura del curatore che è responsabile dell'elemento finale dell'opera d'arte e deve essere capace di aiutare l'artista. Negli anni '90, gli artisti sono connessi in una società dove il discorso della comunicazione è significativo. Ciò che conta è apparire, rappresentare e non-essere. Si verifica l'iconografia globale, cioè, l'iconosfera in un contesto denso di suggerimenti, teorie di visual cultures, l'estetica come concetto di lavoro e la natura delle opere che cambia. Le mostre di questo periodo così significativo si basano sulla partecipazione del pubblico in contesti che a volte e soprattutto sono delineati dalla multidisciplinarietà e dall'interattività. Dentro lo sviluppo del museo come comunicatore di una forma di ricerca-azione, la figura del curatore è di curatore-educatore che riflette sulla sua professionalità e va verso approfondimenti di riflessione su una prassi più riflessiva e lucida. Così il curatore-educatore abbraccia la pratica di autocritica e auto percezione. Nel XIX secolo, il curatore studioso, esperto delle collezioni e della disciplina che dirige i progetti, sceglie gli oggetti e decide i contenuti delle didascalie, va verso un indistinto pubblico di massa senza mettere in moto un'attività di ricerca sui livelli di informazione. Il postmodernismo e post colonialismo nel campo dell'arte hanno portato la ridefinizione del ruolo dei musei e persino di chi vi lavora. Il curatore ora sta dentro dei parametri con il compito di esplorare in profondità le storie, i significati di certe opere e i contesti, si occupa sia della tutela che dell'esposizione delle collezioni. Prima la voce del curatore era l'unica ad essere messa in pratica, mentre ora viene messa in discussione e la prospettiva femminista nell'ambiente degli studi storico-artistici ora finalmente viene ascoltata. Molte mostre, tutt'oggi, vengono designate e costruite in base ad una cultura e prospettiva eurocentrica da parte di una figura curatoriale bianca. Molti curatori ignorano fortemente le questioni legate alle soggettività e alle problematiche di identità culturale. Il dottorato in storia dell'arte e l'esperienza professionale sul campo del curatore oggi vengono messe in discussione, come anche la sua identità professionale dentro un campo dinamico e in continuo cambiamento. È un momento altro di transizione che implica la necessità di inventare nuove definizioni della professionalità dei curatori e di revisionare la modalità di approccio tra la capacità fisico-creativa del curatore e le potenzialità individuali in una società digitale. Oggi è difficile essere assunti in Gran Bretagna dentro una realtà museale come curatore senza avere un Master in Museum Studies. Si sta andando verso una nuova forma professionale in cui l'interdisciplinarietà è il centro di un insieme di fattori tra solidarietà, conoscenza tra colleghi e un saper padroneggiare il lavoro interno e quello esterno; a partire dagli anni '90, per l'istituzione museale in progresso a Vienna e poi fino a comprendere i professionisti e i curatori dei musei. Il termine curatore è nuovo e si diffonde a partire dagli anni '90 del Novecento. Negli ultimi anni, la grandezza e la quantità delle mostre è aumentata tramite un pensiero avvolto dalla mancanza di un'etica di qualità e responsabilità universale. Le gallerie e i musei d'arte, come nel caso Whitney a New York e Tate a Londra, sono coinvolti in un circolo espositivo effimero e frenetico, laddove le proprie collezioni permanenti vengono trattate come esposizioni temporanee. La dimensione delle mostre è lo spazio-principio delineato dal pensiero di scambio sociopolitico, da una serie di tendenze economiche e sociali a carattere di dominio culturale, di genere, di etnia e in base alla cittadinanza geografica. È una messa in scena di stampo puramente occidentale di una

cultura della storia dell'arte caratterizzata dalla figura dell'uomo bianco, soprattutto maschio e appartenente alla borghesia. Le mostre sono un territorio di scambio nell'economia politica del mondo dell'arte, laddove il significato è composto, mantenuto e decostruito. Soprattutto le mostre d'arte contemporanea si caratterizzano dal loro modo di essere in parte evento, spettacolo e sistema strutturale dal valore sociale e storico. Le mostre dell'era cibernetica odierna sono in grado di stabilire e amministrare il senso culturale dell'arte. Nell'ultimo decennio la storia delle esposizioni è sotto lo sguardo degli studiosi come forma di ricerca analitica ma, tutt'oggi, sono poco studiate le collaborazioni create tra i curatori, gli artisti e le istituzioni in seguito alle manifestazioni artistiche. Sono state tracciate una rete di relazioni dentro le comunità artistiche nel fulcro delle attività curatoriali emergenti e una certa influenza tra i curatori. L'attenzione degli storici della contemporaneità digitale si sta dirigendo sempre di più verso pensieri e pratiche curatoriali meno conosciute. La curatrice dell'epoca odierna ha bisogno di focalizzare il suo sguardo verso idee e pratiche diverse, tramite un profondo e minuzioso percorso di studi osservativi per comprendere le comunità in cui gli artisti sono presenti, i luoghi culturali meno conosciuti e quelli più famosi, la cultura del posto in cui si vuole esporre, la tecnologia da scegliere in base agli obiettivi del museo o galleria, alla sua collezione temporanea, al suo target abituale e a ciò che si vuole raggiungere nel seguito. La figura del curatore ha bisogno di creare un dialogo tra la sua modalità espositiva e il pubblico, comporre realtà capaci di coinvolgere e di far partecipare attivamente i fruitori, mentre è in un continuo rapporto con il territorio, lo spazio, la diversità e la sostenibilità come fonte di fiducia. La chiarezza, la responsabilità etica, visiva e testuale, le giuste informazioni e la creazione di reputazione tramite la verità espositiva sono la chiave per ottenere la fiducia universale. Nell'era dell'informazione veloce esiste una forte mancanza delle grandi mostre nelle piccole città e il vecchio *salon* è morto. Ciò che è successo all'East Village si sta sviluppando oggi con l'aiuto della tecnologia internet: gli artisti diventano artisti-commercianti.

La visione di Hans Obrist è connessa al dialogo-relazione: il curatore deve aiutare l'artista e non essere una specie di scenografo. Durante le sue interviste a vari artisti, utilizza un metodo non giornalistico, ma enciclopedico-filosofico, basato su una conversazione caratterizzata dallo scambio di idee. Secondo il curatore e critico dell'arte svizzero il curatore ha il ruolo di mettere in discussione la routine e di aiutare l'artista. Le caratteristiche del curatore sono il dialogo, la relazione, l'aiuto all'artista e non l'essere uno scenografo.

Il critico e curatore d'arte Nicolas Bourriaud è connesso ad un'arte simile alla post-produzione nel cinema e che assume un significato diverso. Tramite un approccio estetico relazionale e di post-produzione di un mondo contemporaneo, l'opera d'arte è collegata alla quotidianità e ha un aspetto estetico-poetico. L'opera d'arte è uno strumento per attivare delle dinamiche in un discorso dove l'artista è parte di ciò che devi rappresentare e non essere. Propone un'altra modernità avvolta dal dialogo, dalla sperimentazione e dall'avventura. È un curatore che cura l'estetica delle mostre ed è un'artista radicante che non ha radici. L'artista radicante usa il termine "oggetto" e lo trasforma in un'altra cosa, in cui è protagonista la reinterpretazione.

L'autrice Sarah Thornton, durante le sue interviste agli artisti contemporanei, utilizza un metodo sociologico e fenomenologico come pratica osservativa, analitica e descrittiva, in cui invita gli artisti a creare un'identità concentrandosi molto sul tema personaggio tipico di M. Cattelan.

La curatrice Nancy Spector fa riferimento all'artista cubano Felix Gonzalez-Torres come punto di partenza del suo tema principale, ossia, l'importanza della partecipazione del fruitore. L'arte post rappresentativa degli anni '80 - '90 non rappresenta nessun genere e lo spettatore è sullo stesso campo in un'idea di compartecipazione. L'opera viene messa in discussione e l'autorialità è chiusa. Si tratta di opere aperte.

Il primo curatore a includere M. Cattelan alla Biennale di Venezia, che poi ha esposto le sue opere ben sette volte all'interno della Biennale stessa, è stato Francesco Bonami. La figura del curatore è una via di mezzo fra un'artista, uno scrittore e un assistente. Il lavoro del curatore non è un semplice mestiere, ma si deve prendere cura dell'artista poiché, a volte, diventa una specie di maggiordomo. È difficile distinguere l'artista che lascia un segno nel tempo e quello effimero che velocemente

scompare. Si potrebbero classificare gli artisti in quattro categorie: veri, falsi, buoni e cattivi. Per esempio, Ai Wei Wei è un cattivo falso artista, invece, il suo amico M. Cattelan è un buono falso artista.

Il più giovane direttore della Biennale di Venezia e amico di infanzia di Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni, è stato molte volte intervistato al posto di Cattelan. Il suo interesse è verso i critici che diventano portavoce di movimenti artistici come Tzara (dada) o A. Breton. Secondo Gioni è importante capire cosa può dare l'artista al processo della curatela, nonostante sia difficile definire gli artisti, in quanto sono circondati dai miti romantici e dalla problematica della produttività e dell'efficienza. Mentre si prepara una mostra, durante un anno, si passa dal corteggiamento alle nozze fino ad arrivare alla separazione e al divorzio.

La figlia del pittore scomparso Kenneth Noland, Cady Noland, a prima vista sembra una stella del cinema americano, con i suoi capelli biondi, gli occhiali da sole, il rossetto rosso e il cappello nero. Dopo la sua ultima mostra personale, nel 1996, è diventata una figura di culto per i suoi lavori di scultura e le installazioni. È una figura particolare, caratterizzata da interessi verso il lato nascosto della società, alle teorie della cospirazione, alla criminalità e agli psicopatici. Oltre ad essere artista è legata anche al mondo della curatela mediante un atteggiamento meticoloso, etico e fuori dal discorso del consumismo capitalista e dalla mercificazione. Non ama il legame delle aste associate alle sue opere e nemmeno gli evasori fiscali, i manipolatori e chi ricicla il denaro sporco servendosi dell'arte. Vede il mercato dell'arte come un labirinto. È una curatrice molto attenta ai dettagli e capace di spostare gli oggetti di millimetri per ore finché non arriva al risultato preciso che desidera. È una poetessa avvolta da un lato oscuro, ma ricco di intensità e di eticità artistico-filosofico.

Dal 2010 in poi servono nuove e migliori pratiche curatoriali che includono l'analisi dei pubblici fisici e online, lo studio approfondito delle nuove tecnologie di comunicazione (siti web, social media, VR, AR, Avatar) e di fronte a cosa servono, perché e come possono essere utilizzate da un punto di vista educativo e a scopo di miglioramento dell'identità singolare e collettiva. Nell'era contemporanea i curatori stanno diventando anche curatori di blog, forum e articoli virtuali. Un approccio nuovissimo sono le varie forme e competenze professionali che passano da *digital art curator*, *digital media curator*, *curator and senior advisor* fino al *social media manager and curator*. Il curatore dell'epoca della comunicazione iper-veloce è diventato una figura interdisciplinare e interattiva tra la realtà fisica e quella digitale capace di scrivere e di esprimersi, di organizzare, scegliere gli artisti, trovare gli sponsor, cercare e trovare lo spazio e i materiali necessari, mettere insieme tutti i pezzi, essere presente prima, durante e dopo la mostra, dialogare con gli artisti, con lo spazio e con i fruitori. È un momento di cambiamenti che porta questa figura dell'arte anche verso una nuova realtà delineata dal meccanismo virtuale; si tratta della nuovissima sfida intrapresa da alcuni giovani curatori verso un sapere digitale con l'intento di essere in grado di creare un proprio sito web e collegamenti con pagine costruite su vari social media (Instagram, Twitter, Flickr, Vimeo, Pinterest, Bubble, blip.tv, Wikipedia, Badoo, ecc...), la creazione di giornali e riviste d'arte interamente digitali, la capacità di costruire, tramite vari software, esperienze immersive sotto forma di mostre virtuali in VR, AR o come realtà mista. Oppure dar vita a video artistici e interviste video fatte con gli artisti esposti. Oggi le istituzioni sono lontane dagli artisti, impegnate a celebrare sé stesse e i loro benefattori ed è diventata obsoleta sia la loro presenza nella società educativa, sia la loro funzione primaria nel trasformare l'opera d'arte in un lavoro. Le istituzioni culturali e museali sono oggi unicamente capaci di confermare la loro identità propria nell'oscuro meccanismo focalizzato sull'aumento del numero dei visitatori, laddove viene misurata la qualità del lavoro in base al numero dei visitatori fisici e digitali. Un approccio frenetico e incontrollabile da parte delle grandi istituzioni culturali globali nella corsa per l'offerta migliore e assoluta, consumata in poco tempo e privata dal tempo necessario per poterla fruire e comprendere a fondo prima dell'arrivo della sua inevitabile morte.

## II.VIII. ESPERIENZA IMMERSIVA TRA REALTÀ DEL PASSATO VALPOSCHIAVINO E IL MONDO VIRTUALE

La suggestiva e incantevole Valposchiavo si congiunge con l'alta Engadina e con la Valtellina e si articola in una serie di valli laterali, tra le quali emergono la Val d'Ursè, la Val da Camp e la Val dal Saent. Nel mezzo del cammino evolutivo e dopo il ritiro dei ghiacciai dell'era glaciale, la ricchezza della terra si incontrò con il potere del sole. Come molte altre realtà nel mondo, emerse nella valle una fitta vegetazione caratterizzata dalla ricca fauna e flora raccontata dai suoi incantevoli e magici boschi di pini e dalla varietà di farfalle e di simpatici scoiattoli.

L'esperienza immersiva inizia con la fruizione tramite il primo video a 360° scattato su una delle più belle torri romaniche del Cantone dei Grigioni e appartenente alla chiesa di S. Vittore Mauro nel centro della piazza di Poschiavo. Da questa torre campanaria, in pietra di cava, la visione prospettica è a punto fisso dall'alto verso il basso, con la possibilità di osservare la piazza principale e la parte più bella delle montagne che incorniciano la valle. La scelta delle icone è in base alla visione creativa nel suo insieme con l'intento di non dar fastidio all'occhio, ma essere capace di segnalare la via giusta da intraprendere. In questo caso le icone sono di un leggero color bianco e delineate da una linea sottile ed elegante, tra pulsanti e ferme. Seguendo l'icona pulsante di direzione si arriva in basso, nella piazza principale davanti alla struttura che ospita la mostra d'arte multimediale. Il punto di vista ora è cambiato ed è dal basso verso l'alto, come le inquadrature di Ozu e anche in questo caso la visione è a 360° tramite l'utilizzo di un video immersivo scattato nella piazza. Al centro di Poschiavo, sulla piazza in prossimità della chiesa di S. Vittore Mauro sorge la Torre, il simbolo del potere già dal medioevo insieme alla chiesa stessa. La sua costruzione risale al XIII secolo come forma residenziale dell'amministratore vescovile, in seguito come abitazione da parte della famiglia Olgiati/Olzate finché scoppiò la rivolta che fece diventare la rocca una rovina, fino al 1438, quando viene acquistata dal consiglio comunale e utilizzata come tribunale (anche delle streghe), carcere, municipio e come luogo di riunioni. Attualmente è sempre di proprietà del comune, utilizzata per vari eventi e incontri culturali, politici, letterari e sociali, oltre ad essere la sede dell'archivio del comune di Poschiavo e il ritrovo della giunta comunale. Trovandosi di fronte alla Casa Torre un'icona pulsante direzionale ci fa capire il gesto che bisogna compiere per poter proseguire. Inoltre, vicino alla fontana della piazza esiste un'altra icona che si può cliccare per poter ritornare sulla torre campanaria. Il viaggio coinvolgente prosegue tramite le icone guida e la curiosità di conoscere e vedere una maniera immersiva tra realtà fisica, manipolazione e comunicazione digitale. Una volta cliccato sull'icona di fronte alla porta di ingresso di Casa Torre si entra direttamente in una galleria d'arte multimediale al primo piano di una sala inizialmente vuota, e in seguito composta come forma artistica e filosofico-digitale. Tutti i punti di vista di ogni stanza interna digitale sono fissi e dal basso verso l'alto.

La stanza primaria è l'origine di partenza e di ritorno di tutte le altre stanze, come una specie di spazio-contenitore, madre di tutte le altre stanze, autonome ma legate a loro volta alla stanza madre stessa. La prima stanza espositiva, una volta entrati digitalmente dentro la Torre, è uno spazio caratterizzato da un soffitto molto alto, dai lampadari enormi, da un soppalco con una scala in legno scolpito a mano, sottile, lungo e a forma di L e da una serie di piccole porte ed entrate a tutte le estremità. Dunque, la prima stanza è il contenitore di tutte le altre stanze interne ed è il punto di partenza e di ritorno del viaggio della mostra digitale. Uno spazio dedicato all'esposizione d'arte visiva di quattro artisti del Novecento Valposchiavino in realtà immersiva. Un'esperienza unica nel suo insieme che nasce dalla forza di volontà di mettere in scena opere, pensieri ed espressioni personali in un vissuto digitale. La stanza madre nella sua forma rettangolare accoglie la vita e il percorso artistico di queste quattro figure dell'arte valposchiavina. Lo spazio è diviso in quattro parti tra nord, sud, est e ovest per una pura visibilità estetico-poetica. La prima visione è data dall'artista ritrattista e paesaggista di origini brusiesi, Oscar Nussio, ai due lati vi sono il poeta-pittore sacerdote Felice Menghini e la famiglia di artisti Olgiati di Poschiavo. Di fronte a Oscar Nussio si trova l'artista di origini brusiesi Giacomo Zanolari. Ogni artista ha una sua collocazione nella stanza madre e viene definito tramite

una fotografia del ritratto, come nel caso di Felice Menghini e di Rodolfo Olgiati, oppure mediante l'autoritratto ad olio, come nel caso di Oscar Nussio e Giacomo Zanolari.

Dunque, la stanza madre è composta da quattro fotografie in primissimo piano per ciascun artista, da una serie di icone di direzione e di cambio ambiente e da una musica epica come guida sonora di questo viaggio immersivo e educativo. Su ogni fotografia in stile portrait e su ciascuna opera d'arte si può cliccare per poter ottenere un'immagine come *pop up image*, cioè un'immagine ingrandita che ti appare su tutto lo schermo del computer come forma di visualizzazione più vicina. Una soluzione efficace per poter osservare nel dettaglio lo stile della gestualità e lo spessore delle pennellate di ciascun artista coinvolto. Sulla parte destra, al fianco di ogni fotografia portrait, si trova un'icona a contorno che rappresenta una porta. In questo caso vuole portare il fruitore verso un'altra stanza uguale alla prima, ma caratterizzata dalla collezione di un gruppo di opere per ciascun artista. Si dedica ad ogni artista una stanza intera per l'esposizione di tutte le opere raccolte durante i mesi di ricerca sociologica, fenomenologica, storico-artistica e psicologica. Sotto ogni opera fotografica è stato inserito in maiuscolo il nome e il cognome di ciascun artefice. Il nome completo è un Gif di color nero bianco che cambia in maniera graduale mentre pulsa leggermente per attirare l'attenzione, ma senza infastidire. È possibile cliccare sul nome completo per accedere ad ulteriori informazioni sulla vita, il percorso artistico e l'interpretazione critico-costruttiva. Ogni stanza interna ha un'icona a forma di porta a cornice che pulsa attaccata alla porta in legno naturale e capace di riportare indietro dentro la stanza madre. Nella stanza madre l'icona di questo genere conduce all'esterno, ovvero, nella piazza centrale di Poschiavo davanti alla casa Torre.

La stanza dedicata a Oscar Nussio è caratterizzata da quattro autoritratti, una fotografia con i nipoti, da sei ritratti, tre rappresentazioni con animali, due nature morte, dodici paesaggi figurativi a la J. Constable, otto paesaggi a mosaico o divisionismo iper-ingrandito, tre vedute con paesaggio e tre fiori in primissimo piano. La maggior parte delle opere sono create tramite la tecnica ad olio, tranne che alcune a matita. Una stanza-esperienza come un tuffo nel passato di una lunga vita da artista messa assieme per la prima volta sotto questo aspetto immersivo e educativo. Tutti i generi artistici espressi in un'unica soluzione visivo-sensoriale che percorre una filosofia d'arte digitale.

La stanza espressione dell'artista poeta-pittore Felice Menghini è una realtà diventata fruizione totale di un percorso artistico poco indagato nel tempo e nello spazio. La faticosa e lunga ricerca storico-artistica ha portato a pochi frutti visivi, ma capaci di farci comprendere la sua bravura gestuale e immaginativa. La stanza artistica è composta da un quadro ad olio dedicato alla caccia (un coniglio morto in primissimo piano), un auto-schizzo suggestivo e particolare della mano sinistra del sacerdote-pittore, sette ritratti e schizzi a mano libera e veloce fatti a matita e uno schizzo a matita di uno stemma.

La camera digitale di Giacomo Zanolari è dedicata alle poche opere ritrovate, ma abbastanza importanti per capire la sua gestualità, le pennellate, la scelta dei colori in base ai periodi e il suo umore interno attraverso l'interpretazione della sua arte. La stanza è composta da tre ritratti tra olio e fotografia, una fotografia che rappresenta il grande affresco storico e rigido a Coira e lo schizzo di tale affresco, un vaso di fiori ad olio del periodo rosso, tre paesaggi a visione veloce, una veduta con paesaggio ad olio e una cameretta (probabilmente la sua) sul modello vangoghiano e principalmente caratterizzata da una tonalità di giallo.

La stanza immersiva della famiglia Olgiati è tra le più ricche perché in questo caso si tratta di un padre e due figli che si dedicano al mondo dell'arte e dell'osservazione della natura, delle persone e degli animali. La parete frontale, ovvero la parete di fronte alla porta di entrata e tutto il lato sinistro sono dedicati all'esposizione delle opere di Rodolfo Olgiati. La sua zona è composta da quattordici paesaggi figurativi che rappresentano, nella loro massima espressione, una serie di visioni tra invernali, primaverili, d'estate oppure d'autunno, tra gestualità nitida, precisa e lineare come attenzione cromatica quasi trasparente e una gestualità ritmica, energica e in movimento tramite alcuni quadri ricchi di materia tattile-visiva; sul lato destro vi sono quattordici vedute tra primissimi piani di strutture tipiche delle varie vallate e case immerse nella natura. Anche in questo caso l'artista

gioca tra rappresentazioni lineari di un colore nitido senza materia tridimensionale e lavori ricchi di materia ed energia vibrante.

L'area d'arte di Reto Olgiati è visibile su tutto il muro vicino alla porta d'entrata ed è un insieme d'arte dalla vibrazione visivo-filosofica. La sua parte è composta da diciassette vedute e paesaggi. Alcuni paesaggi sono un tutt'uno con la veduta di una casa tipica di queste vallate e altre vedute sono rappresentate in primissimo piano come un ritratto di sé stessi. I paesaggi sono a volte a contorno vibrante e vitale e a volte di una vibrazione più minuziosa. Nel loro insieme le opere sono create su carta tramite l'utilizzo della china, tanto amata dall'artista decoratore.

La parte sinistra ai lati e un po' vicino alle scale è l'ultimo passaggio da osservare di questa stanza a mostra digitale di una famiglia ricca di talento e creatività. Si tratta della parte dedicata a Gianni e composta da sei paesaggi figurativi tra minuziosità e leggerezza veloce e otto vedute di case tipiche delle vallate svizzere, sempre ad olio. In certi casi le case sono rappresentate in primissimo piano tra colori forti, a volte neutri e spenti e in altri casi immerse nella natura in lontananza oppure a fusione con la natura stessa. Per i paesaggi, nella maggior parte dei casi, Gianni Olgiati ha utilizzato un tocco leggero, nitido e a volte di un colore quasi trasparente, invece, per la parte delle vedute e dei paesaggi vedute è stato più libero nella scelta, tra nitidezza, colori spenti e gestualità materica tridimensionale, vibrante e coinvolgente.

## II.IX. IL SENSO DELLE MOSTRE IMMERSIVE

Il modo migliore nel mezzo di un cammino conoscitivo è l'apertura della porta mentale per incrementare e migliorare il nostro modo di comprendere il mondo e la storia dell'evoluzione. La ricerca di un senso che, a volte, sembra non avere senso si concede ad una serie di prospettive passate e alla lettura profonda di varie realtà in coincidenza con la visibilità digitale di oggi. Tutto il sapere umano avviene per mezzo di curiosità, idee, costruzione e finalità nell'intento di voler saper altro, oltre ai racconti popolari tramandati oralmente che tutt'oggi contemplano un pizzico di verità. La verità si cerca in sé stessi, ma sarà sempre una linea di pensiero personale e poco certa, se la certezza è singolare priva di fondamenta e voci altre. Nel pieno cammino di una mezza conoscenza, l'essere umano è sempre pronto alle nuove sfide e all'essere capaci di aprirsi verso mondi altri di un'ora che diventa storia, ma allo stesso modo dipinti da pratiche illusorie e fantascientifiche. La dimensione virtuale è una terra promessa e ancora allo stato infantile che porta verso nodi poco esplorati e minimamente compresi. La novità curatoriale con le mostre immersive diventa un nuovo linguaggio-esperienza, che da una parte potrebbe essere ricco di stimoli ed energia costruttiva, ma dall'altra un percorso che genera alcuni limiti fisici. Quale è la relazione degli adulti e dei bambini con le mostre immersive? Da evitare oppure da approfondire in maniera etica ed equilibrata? Vi sono molti studi multidisciplinari che riguardano il tempo passato davanti ad uno schermo tra rischio e pericoli, ma pochi sulle opportunità e sugli effetti positivi. La tecnologia è l'estensione delle potenzialità nascoste nel cervello umano, è un potenziamento di noi stessi ad un massimo livello di velocità mai portata in vita sotto questo aspetto cibernetico e frenetico. Siamo i mentori di noi stessi e dei bambini, siamo le nostre guide culturali, etiche e responsabili in un mondo tecnologico ormai difficile da frenare. Manca una metodologia analitica e consapevole di un saper utilizzare l'altra realtà. Manca l'apprendimento di una cultura digitale come mezzo di informazione, comprensione e apertura. L'auto riflessione e la riflessione sociale, politica, digitale e tecnologica non devono essere assenti in una società fisico-virtuale. Tra varie modulazioni, il digitale, come le esperienze virtuali, può essere una risorsa, uno strumento di supporto, di produzione e di rappresentazione del mondo. Ma serve essere critici del mezzo, non neutrali, ma responsabili dell'uso, del perché, per cosa e del quanto! Bisogna rispettare noi stessi, il mezzo e la sua natura come punto di partenza per mettere in pratica le domande: il tempo per fare cosa, su quale schermo, con chi, in quale contesto e per quanto tempo? Tutto può diventare veleno se è usufruito al limite delle possibilità umane, etiche, personali e psicofisiche. Il mezzo virtuale è avvolto da un enigma criptico tra codici html e nodi sparsi in spazi e tempi infiniti. Tutto



sta nelle nostre mani e in base a ciò che vogliamo ottenere. Se la mente di un essere umano è oscura anche il mezzo può diventare oscuro e inquietante. Il potere del cervello umano è una delle macchine più complesse e quasi sconosciuta dell'intero universo, ma in grado di creare emozioni ed esperienze uniche.

L'esperienza immersiva è uno spazio fissato nel tempo digitale come narrazione psicofisica di un'espressione curatoriale che pone l'accento su una fruizione interamente digitale, ma interattiva e partecipativa allo stesso momento da diverse parti del mondo. Le barriere linguistiche, geografiche, di classe, di etnia, di età, di genere e quelle culturali vengono rotte per una fruizione coinvolgente e attiva. L'utente sceglie ciò che vuole vedere e come lo vuole vedere, sceglie quando, dove e a che ora. Il partecipante è libero di viaggiare nel tempo e nello spazio senza aver bisogno di alcun vaccino obbligatorio, passaporto o soldi, ma di una connessione internet, di computer e di una minima capacità di saper utilizzare il mezzo. Il fruitore viaggia in tempi passati tramite un dispositivo contemporaneo in maniera veloce e immediata. La tecnologia immersiva è un mezzo di comunicazione facilmente fruibile, le informazioni tramite le immagini composte sono apprese in maniera facile e di durata, il coinvolgimento di dover scegliere ciò che si vuole cliccare per visitare la mostra è una maniera attiva, rendendo l'utente positivo e contento della sua utilità virtuale. Il sentimento di saper essere capaci di fare certe cose e di essere un grado di partecipare alla vita è un modo costruttivo per il miglioramento dell'identità singolare. La realtà virtuale d'arte e di scienza è uno stimolo educativo, formativo, identitario e un gioco di apprendimento tramite le immagini senza troppi sforzi, ma se l'uso diventasse dipendenza priva di equilibri tra vita fisica, le ore di lettura, di sport, di passioni, di amore e di lavoro potrebbe diventare un problema senza freni e mezze misure. L'autocontrollo e una vita equilibrata sono la chiave di un saper utilizzare i mezzi per migliorare noi stessi, le nostre conoscenze culturali, rafforzare l'identità singolare e il nostro essere responsabili e consapevoli della potenza del mezzo. Il medium immersivo come fonte di conoscenza potenziata, divertente e avvolgente, ma allo stesso modo una multidisciplinarietà fruita anche da chi non può recarsi fisicamente sul posto a causa di problemi fisici, mentali, economici oppure di tempo; oppure quando la mostra digitale è possibile visitarla solo in questa maniera perché non esiste fisicamente. Nel nostro caso, alcuni eredi non sono d'accordo con l' esporre le opere in gallerie oppure dentro spazi culturali, quindi diventa un'esposizione esclusiva, unica e solo virtuale dedicata a tutti, in qualsiasi momento, senza tempi di attesa, bambini che urlano e rigide regole; a casa propria, con del cioccolato vicino e la musica preferita. Bisogna relazionarci con la tecnologia in maniera responsabile e consapevole ed essere in rapporto con essa senza perdere il controllo etico e di libertà. Durante un momento di pandemia sanitaria mondiale oppure di problemi di salute fisici, il mondo digitale, le mostre e i musei virtuali sono la soluzione migliore, in alcuni casi, ma non devono sostituire le visite fisiche ai musei, alle mostre temporanee, alle passeggiate in natura, con gli amici e i famigliari. La tecnologia digitale è un potenziamento della conoscenza, un richiamo alla realtà, un conoscere per riconoscere fisicamente, una modalità di approfondire un'opera e una possibilità di contemplare l'opera da punti di vista dettagliati. Le mostre digitali sono una forma di conoscenza altra di una realtà che, a volte, non potrebbe mai esistere se non in digitale.



### III. METODOLOGIA, RICERCA E PRATICA CURATORIALE TRA REALTÀ FISICA E MONDO DIGITALE

#### III.I. INTRODUZIONE

Il metodo incorpora in sé una serie di procedimenti che passano dalla realtà fisica a quella digitale come una totalità collaborativa e continua nel tempo e nello spazio.

Il primo approccio imprescindibile è la messa in ordine dei pensieri prima di dar nascita ad una gestualità fisica ed estensiva. Bisogna specchiarsi in maniera costruttiva partendo da dentro e andando verso l'esterno sempre di più finché il caos inizia a mescolarsi con l'ordine. Un ordine primordiale che compie i suoi passi con e nella modalità di far collaborare la varietà dei linguaggi in un unico mondo costruttivo e in movimento. Il movimento si compie quando l'arte immersiva richiama l'esperienza dell'osservatore come prima causa di un effetto in evoluzione. Mettere insieme le parti come un funzionamento elaborativo, raccogliendo così la possibilità di un orizzonte messo in scena dentro uno spazio infinito. Una messa in ordine come raccolta coordinata ed efficiente partendo da elementi separati e talvolta difficili da trovare, verso una ricchezza di approcci nella piena libertà al di là del caotico, ma pronta al riordino costruttivo.

Dopo aver messo in ordine le proprie idee iniziali, si procede con la parte di scrittura manuale per non perdere mai la gestualità naturale. La scrittura a mano viene integrata con quella meccanica rappresentata dalla gestualità ripetitiva tramite l'utilizzo dei tasti rigidi del computer. Diventa una scrittura di passaggio da una linea di principio strutturale verso una composizione complessa e interpretativa. Dunque, il secondo passo coinvolge l'importanza della manualità come processo integrativo del metodo stesso che viene arricchito in maniera graduale nel tempo. Si crea un ricco quaderno che comprende tutte le ipotesi necessarie per raggiungere la finalità desiderata. Si passa da un sistema di tipo scheletrico, composto dal nome del progetto e dal titolo della tesi e accompagnato da una piccola descrizione dell'intento completo, fino ad arrivare alla ricerca dei materiali fisici e, in un secondo momento, all'inserimento di ciascun bene culturale all'interno di cartelle divise per categorie e sottocategorie. Per la composizione di una realtà immersiva bisogna creare cartelle ben specifiche e non più movibili una volta deciso di inserire il materiale dentro il programma per la costruzione virtuale. I nomi dei capitoli e dei sotto capitoli sono necessari in un momento successivo alla raccolta del materiale. Uno dei punti fondamentali è la necessità di ottenere i contatti giusti da cui si raccolgono le informazioni necessarie per raggiungere le opere fisiche, i vari documenti (fotografie, lettere, album, albero genealogico, cartoline, registro con opere create e vendute, registro contabile, dettagli sulle opere e mostre, pezzi di giornale, ecc.) e tutto ciò che può diventare fonte di ispirazione e di valore. Una volta ottenuti i contatti, si esprime la richiesta e si cerca di ottenere tutto ciò che è possibile e ciò che sembra impossibile, scavando in profondità per poter dar nascita ad una ricostruzione affidabile sotto forma di realtà immersiva, partendo da un insieme materiale della realtà fisica. La ricerca procede tramite l'utilizzo del cellulare, della posta elettronica e attraverso le visite fisiche. Gli strumenti privilegiati in questo viaggio sono il saper comunicare ed esprimersi più chiaramente possibile e l'utilizzo del medium cellulare come forma di testimonianza comunicativa e fotografica.

Dunque, dall'idea immaginativa e costruttiva alla stesura di un primo titolo e nome del progetto insieme ad una piccola sintesi del tutto, fino ad arrivare alla ricerca approfondita sul campo sia da un punto di vista fisico che digitale. La ricerca in un secondo momento viene messa in ordine e divisa per artista e per fonte sulle pagine del quaderno personale e sul computer. Una copia tattile e una digitale (posta elettronica, drive, computer) su tutto il procedimento della tesi. Tutto il materiale raccolto viene messo in ordine, sistemato graficamente e salvato nella cartella di appartenenza. Si procede con le prime ipotesi per i nomi dei diversi capitoli e sotto capitoli, una prima stesura dell'introduzione e della metodologia. Un metodo di una maniera immersiva che richiede impegno,

perseveranza e facoltà interpretativa nel suo muoversi dall'interno verso l'esterno e dal tattile al digitale.

Alla tecnica di ricerca qualitativa e quantitativa e a quella storico artistica si aggiunge il metodo di saper immaginare per arrivare al metodo immersivo nel mondo digitale come obiettivo finale.

Come nel caso del materiale (testo) salvato nella cartella dedicata all'archivio de Il Grigione italiano, che è stato sistemato tramite un ordine logico, corretto, chiaro e cronologico per poi integrare il tutto con materiali provenienti da altre fonti, bisogna comportarsi ugualmente anche con gli altri materiali. La metodologia immersiva è composta dalla ricerca storico-artistica, da quella sociologica qualitativa e quantitativa, dall'azione costruttiva (immaginare, ideare, focalizzarsi, evolvere, creare e concludere) e dall'unione tra tutto ciò sotto forma di esperienza e apprendimento storico-culturale in realtà immersiva. È un metodo sotto un aspetto di conservazione e archiviazione, che accoglie la necessità di andare per fonti per ottenere vari accertamenti, confronti e ulteriori informazioni nell'intento di esporre al mondo una realtà mai vista prima e forse difficile da far nascere fisicamente. Una maniera immersiva di un'intensa e approfondita ricerca che raccoglie alcuni artisti del Novecento Valposchiavino in un'unica esperienza coinvolgente e in via di scoperta. Una fruizione dall'interno verso l'esterno come percezione trascinate tra esperienza multisensoriale e interattiva come un sentirsi avvolti da una sensazione incantevole e catturante che può durare all'infinito.

### III.II. DALL'IDEA VERSO LO SVILUPPO

Come ogni itinerario, anche in questo caso l'origine di tutto è l'idea che gradualmente diventa una fonte in continua evoluzione tra immaterialità e materialità. Nel suo insieme, il pensiero originario si basa su un gusto personale, legato ai propri interessi di studio, appartenenze culturali, affinità concettuali e stimoli esterni all'interno di una serie di circostanze e coinvolgimenti in tempi e spazi differenti tra di loro. Durante lo studio di alcuni libri per l'esame di fenomenologia nel triennio di Comunicazione e Didattica dell'Arte presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, entro in una dimensione di grande curiosità nel voler approfondire alcuni aspetti riguardanti il periodo prima di Parigi dell'artista rumeno Constantin Brancusi. Nel frattempo, inizio a mettere da parte libri, testi e idee di fronte a tale pensiero, nell'intento di riprendere il discorso dopo la tesi del triennio in Didattica laboratoriale.

In seguito ad una delusione a causa dell'esito negativo del test di entrata presso la scuola di Arte terapia sempre a Brera, con grande convinzione mi iscrivo al biennio di Didattica Multimediale. Inizialmente ero molto scettica del percorso che avevo scelto a causa della mia personale incapacità nel capire la potenza del digitale nel mondo quotidiano e in quello dell'arte.

La convinzione assoluta di un'arte da osservare e fruire soltanto attraverso un percorso fisico subisce dei cambiamenti notevoli durante i due anni del biennio. Nonostante la difficoltà nel capire i vari programmi, approfondimenti e varie filosofie digitali, la mia mente gradualmente subisce dei forti stimoli grazie alla bravura dei docenti e dai piani di studio coinvolgenti. Così si rivela quanto fosse importante la scelta che avevo fatto in seguito ad alcuni consigli sinceri e visionari.

Il primo anno di studio diventa un momento cruciale per la scelta della tesi ancora sul piede dell'incertezza tra differenti interessi e gusti personali.

Riprendo in mano ciò che avevo lasciato in sospeso durante il triennio e lo metto a confronto con le idee dei miei due relatori. Ma, poco dopo aver scelto l'artista, il percorso di studio e lo sviluppo della pratica curatoriale come forma immersiva, arriva una grande crisi sanitaria mondiale e blocca tutta la didattica in presenza. Il primo semestre del primo anno di biennio riesco a seguire le lezioni in presenza. Nonostante la didattica a distanza sia utile, ritengo che il contatto umano sia necessario all'interno di un ambiente accademico dell'arte e nella vita. Ero abituata a visitare i laboratori di scultura, di pittura, disegno e le varie aule sia per seguire le lezioni che per salutare e scambiare qualche idea con i compagni di scuola, di corso oppure con gli amici. Era una specie di scambio culturale tra diversi mondi dentro in un'unica dimensione.

L'inizio fu veramente particolare e abbastanza nuovo, ma durante una pandemia globale, l'unica e iniziale soluzione ragionevole era proprio l'utilizzo del medium digitale anche e soprattutto per scopi didattici. L'intero mondo, mai come prima, era connesso tramite le più svariate piattaforme produttrici di servizi di videoconferenze, riunioni online e chat. Alcune Accademie e Università hanno scelto la voce interna, sotto l'aspetto di servizio comunicativo digitale e per tutelare il materiale prodotto nella propria istituzione. Altre, invece, come nel caso della nostra, hanno scelto una variante già pronta da parte di uno dei *big five*. Dato che l'intero mondo faceva uso di questi mezzi, la connessione molte volte era abbastanza scarsa, a volte si rischiava l'interruzione in sequenza oppure per lunghe ore. L'umanità era di fronte ad una convinzione mai pensata prima, cioè, non eravamo pronti per una simile situazione. Una crisi sanitaria trasformata anche in crisi di connessione a internet a causa di una mancanza di analisi e studio sugli effetti e le conseguenze del nuovo mondo virtuale, ormai fuori dal nostro controllo. Le grandi aziende di questo mondo hanno cercato di aumentare la qualità della connettività, ma eravamo in troppi ad utilizzarlo nello stesso momento. Una questione che va approfondita e studiata dalle radici nell'intento di aprire una nuova pagina ricca di consapevolezza e responsabilità per l'utilizzo dei mezzi tecnologici.

In seguito a tutto ciò, mi sono recata in Svizzera a casa del mio compagno. Così sono stata portata verso una scelta più logica nel poter studiare alcuni artisti della Valposchiavo, il posto dove lui vive. Una valle stupenda di montagna, ricca di cultura e paesaggi mozzafiato proprio al confine con la bella Italia. La libertà era meno limitata ed era possibile studiare tutto ciò che era necessario per lo sviluppo della tesi.

### III.III. I PRIMI PASSI DINAMICI

Un'idea porta con sé tanti altri concetti che poi vengono messi assieme e riportati in chiave narrativa e dialettica. Un insieme di pensieri inizialmente confusi e sparsi tra vari contenuti prendono corpo nel tempo e nello spazio fisico e digitale. L'inizio sembra costantemente una meta impossibile da raggiungere mentre ci si sforza nel capire come è meglio trovare una strada logica da perseguire. Il cammino è lungo e diventa sempre più tortuoso durante lo sforzo di mantenere una linea. Le domande invadono di continuo la nostra coscienza ricca di stimoli e volontà, ma ancora al punto di partenza. Tutto ebbe inizio con l'idea che poi diventa un obiettivo da raggiungere nell'intento di far nascere una narrazione efficiente basata su una critica costruttiva, un'analisi analitica e su uno studio storico, artistico, filosofico e sociologico.

Come punto di partenza vi è la raccolta delle informazioni inerenti agli artisti che ho scelto e alla zona geografica di appartenenza di ciascuno di essi. Lo studio è rivolto verso alcuni artisti del Novecento della valle di Poschiavo. Una piccola valle del Grigione italiano, ricca di storia e racconti del passato. Inizialmente ho chiesto personalmente a tutte le persone che conosco all'interno di questa valle tutto ciò che poteva aiutarmi nel processo di costruzione della mia tesi. Come ben sappiamo il passaparola è il mezzo più potente del marketing attuale e anche per me è stata una mossa fondamentale nel poter ricevere molte delle informazioni desiderate. Ovviamente, bisogna conoscere e capire il contesto in cui si lavora perché ogni luogo è diverso nel suo insieme e non tutti sono sempre disponibili nel fornire ed esprimere certe opinioni oppure informazioni. Dalla richiesta individuale a persone più vicine a me, nel giro di quattro mesi (da luglio ad ottobre 2021) sono arrivata ad ottenere i contatti giusti per poter sviluppare ulteriormente le mie ricerche. Durante questi mesi, su consiglio di alcuni amici e conoscenti, ho iniziato a studiare il sito archivio del Il Grigione italiano, il giornale locale. La mia prima richiesta era focalizzata su qualsiasi tipo di materiale cartaceo che riguarda la vita, il percorso artistico, le opere, le mostre e la filosofia di ciascun artista, ma nessuno ha mai scritto un libro, una biografia oppure qualsiasi altra cosa dedicata per intero a uno di questi artisti. Quindi, tutto sembrava quasi impossibile perché dovevo mettere insieme una serie di informazioni sparse tra il mondo digitale e poco e niente dal mondo fisico. Gli studi analitici proseguivano in concomitanza alla preparazione di alcuni esami di settembre del secondo anno di biennio. Dopo gli esami, verso la

fine di ottobre 2021, ho iniziato a chiamare telefonicamente varie persone che potevano fornirmi ciò che avevo bisogno. Così ho avuto l'onore di conoscere alcune menti culturali molto interessanti legate a questa valle per motivi di studio oppure di nascita. La raccolta digitale come principio di raccolta di materiale si trasforma gradualmente in un percorso di dialogo.

Nel frattempo, la ricerca si sviluppava a passo di lumaca, a causa della scarsità dei materiali tattili difficili da reperire. L'archivio digitale è utile nel suo insieme, ma nel mio caso, è stato difficile copiare i testi post scansionati e digitalizzati sul sito nella loro interezza e coerenza. Le difficoltà non mancano mai, ma è di totale importanza trovare sempre una via di uscita perché c'è sempre una soluzione. Quindi, dopo sei mesi di ricerca digitale sono riuscita ad ottenere circa 35 pagine di materiale su tutti i quattro artisti analizzati. Ma, nel frattempo, mi sono mossa anche sul piano fisico tra nuove conoscenze e visite personali. È interessante come da un insieme di poche persone più vicine a me, io sia arrivata a conoscere anche gli eredi di tre artisti su quattro (non ho trovato quelli di Giacomo Zanolari). Intere giornate dedicate alla comunicazione telefonica hanno portato dei bei frutti nel loro insieme. Bisogna sottolineare che la maggior parte delle persone con cui ho parlato erano più disposte a tale tipologia di comunicazione rispetto ad altre forme più contemporanee. Ad essere sinceri, personalmente in certe occasioni preferisco la comunicazione tramite la voce perché è più immediata e, nel mio caso, avevo proprio bisogno di risposte abbastanza veloci, specifiche e pronte.

Quindi, dal passaparola allo studio del sito archivio, fino all'ottenimento dei numeri telefonici giusti e di alcuni materiali cartacei da parte dell'ex Ispettore scolastico della valle fino al dialogo telefonico con una serie di menti culturali e alcuni eredi degli artisti. La ricerca non si ferma a questo punto, ma è soltanto all'inizio.

### III.IV. LA SECONDA ONDATA DI RICERCA

Dopo aver dato nascita ad una ricerca che in principio vedevo come quasi impossibile da concludere a causa della fatica nel trovare il materiale, la volontà mi ha portato ad ottenere ciò che si desidera per davvero, prendendo così tutte le strade immaginabili e inimmaginabili. I materiali ottenuti attraverso la ricerca online erano inizialmente dei trafiletti abbastanza irregolari e ancora in fase di sviluppo narrativo. L'intento è di dare un ordine partendo dal disordine per mettere insieme tutto ciò e creare una narrazione coerente e logica. Durante l'evoluzione letterale e interpretativa in base a ciò che sono riuscita a raccogliere online, ho messo a fuoco la maggior parte della biografia degli artisti. Date le circostanze, lo studio e l'analisi digitale risulta un elemento fondamentale della ricerca degli artisti di questa valle. I confronti tra diversi siti trovati nel frattempo sono stati di aiuto per completare il più possibile tutto il percorso storico-artistico di questi quattro artisti. Su alcuni di loro vi erano molte più notizie rispetto ad altri, ma nell'insieme e tramite una ricerca analitica e attenta alla fine è stato possibile comporre il puzzle. La probabilità di riuscita risultava minima inizialmente ma poi, grazie ad un lavoro focalizzato, si è arrivato ad un risultato soddisfacente e appagante. La curiosità nel saper leggere e cercare forse è uno degli approcci da sottolineare per un percorso di lavoro di questo genere. Diventa più facile quando sull'artista è stato scritto abbastanza da poter permettersi di scegliere ciò che si desidera in base ai propri interessi. Ma nel mio caso, tutto poteva diventare fondamentale perché nel suo insieme vi era veramente poco. L'indagine comporta un'apertura ad una lettura diversa, soprattutto quando si trovano testi scritti a mano circa cent'anni fa. Dopo aver iniziato a scrivere e mettere insieme i vari elementi trovati sul sito archivio de Il Grigione italiano, ho messo a confronto tutto ciò con alcune informazioni provenienti da altri siti e altre da alcuni materiali cartacei. Così facendo si riesce ad arrivare ad una conclusione delineata e attendibile nell'intento di raccontare tramite la verità degli altri senza imbattersi nella finzione priva di fonti e certezze. Bisogna mettere in rilievo il fatto che forse niente può essere certo se non lo abbiamo conosciuto oppure sperimentato di persona, ma la storia è costruita anche e soprattutto dai racconti dei racconti, ma ciò che ci può salvare dall'incertezza è proprio la maniera di andare per fonti tramite diverse forme e

interpretazioni. Uno studio tra la parte digitale e la piccola parte cartacee comporta la massima attenzione nella composizione generale come libertà di scrivere in base alla realtà dei fatti.

## ARCHIVIO DEL COMUNE DI POSCHIAVO

In questo caso, durante l'atto della messa insieme dei materiali digitali ho iniziato, il 26 ottobre 2021, a studiare gli archivi del comune di Poschiavo. Per tre giorni non consecutivi, dalla mattina alla sera ho cercato indizi tattili per ottenere un risultato ancora più corposo. L'incaricato dell'archivio è stato molto gentile e aperto nello spiegarmi dove e come cercare ciò di cui avevo bisogno. Alcuni documenti non sono disponibili al pubblico, ma soltanto tramite una richiesta all'incaricato dell'archivio. Una delle camere dove ho lavorato per tre giorni è all'interno di una struttura storica dove venivano processate le *streghe* e che, tra altro, è il luogo in cui mi hanno permesso di scattare le fotografie e i video in 360° per la composizione della mostra d'arte immersiva oggetto di questa tesi. Ho eseguito una serie di fotografie con il cellulare a quasi tutti gli Almanacchi cartacei de Il Grigione Italiano, partendo dal 1919 fino ai nostri giorni in base a ciò che stavo cercando. Sotto gli Almanacchi, messi in fila in maniera ordinata vi è anche la sezione *E*, caratterizzata da una serie di pubblicazioni e vari libri soprattutto per quanto riguarda il poeta sacerdote don Felice Menghini. La ricerca all'interno dell'archivio del comune di Poschiavo si è rivelata alquanto utile per poter dar nascita ad un processo di confronto tra ciò che avevo trovato nel passato e i documenti disponibili nel comune stesso. Nel frattempo, ho mandato una serie di mail a diversi comuni Svizzeri in base ad alcune letture che affermavano lo spostamento temporaneo oppure definitivo di questi artisti. Bisogna sottolineare la disponibilità e la gentilezza del comune di Poschiavo, di Brusio e di Zurigo e la non apertura da parte del comune di Berna, di Basilea e di Ardez. Prima di tutto ciò, all'inizio dell'estate, per consiglio di alcuni amici, ho deciso di scrivere sul giornale locale, Il Grigione italiano, un annuncio per la ricerca di qualsiasi materiale su questi quattro artisti. Sono rimasta sorpresa dalla risposta dei lettori, ma così facendo sono riuscita ad arrivare alle fonti più fruttuose e attendibili, cioè agli eredi degli artisti. Ho così avuto l'onore di conoscere dal vivo alcuni degli eredi e capire in profondità alcuni aspetti non tanto noti tra le voci mediatiche e nel paese.

## CASA BESTA

Durante una conversazione in un caldo e soleggiato pomeriggio di settembre, sono riuscita ad ottenere il numero di telefono della persona incaricata delle chiavi di casa Besta, a Brusio. Dopo aver parlato al telefono, ci siamo messe d'accordo per un incontro all'interno del comune di Brusio. Il mattino del 20 novembre 2021 siamo andati al comune di Brusio per capire cosa contengono alcune sale di questa casa signorile. Durante la ricerca abbiamo scoperto l'esistenza di 18 opere di Oscar Nussio (5 autoritratti, 11 paesaggi tra figurativi, a mosaico e vedute, e 1 ritratto di una donna), soltanto 2 di Giacomo Zanolari (1 autoritratto, 1 cameretta) e di altri artisti (1 ritratto di una giovane donna di Zala, alcuni di Pola, ecc.). L'incontro è risultato piacevole e di grande aiuto grazie anche dalla disponibilità e apertura da parte dei responsabili, sempre pronti ad aiutarci persino per la messa in posa di ogni quadro per poterlo fotografare.

## TIPOGRAFIA MENGHINI

Rispetto agli altri, gli eredi di don Felice Menghini, in particolar modo, Michele Menghini, li ho conosciuti andando direttamente all'interno della loro tipografia ancora oggi funzionante e chiedendo di poter studiare l'archivio di famiglia. Sono stata accolta a braccia aperte e, in seguito, mi sono messa d'accordo per i giorni del 24 e 26 novembre 2021 per uno studio approfondito dell'archivio che si

trova nella mansarda della tipografia Menghini. L'archivio, in precedenza, è stato studiato da un letterato, studioso del poeta Felice Menghini, Andrea Paganini, con cui ho dialogato sia telefonicamente che tramite la mail nell'intento di ottenere diverse informazioni utili per la mia ricerca. Infatti, anche lo studioso del poeta Menghini mi ha fornito molti dettagli e fotografie difficili da trovare da altre parti. L'archivio è composto da cinque cofanetti pieni di materiale ancora da capire e approfondire. Ciascun cofanetto di color marrone chiarissimo è costituito da una serie di cartelle soprattutto di color arancione messe in ordine alfabetico e sistemate in base al contenuto. Durante la ricerca analitica ho trovato tra i vari documenti otto schizzi a matita, alcuni a carboncino nero e uno a carboncino rosso su diversi tipi di carta, a volte affiancati da testi scritti a mano o con dei pezzi mancanti.

Felice Menghini aveva contatti un po' dappertutto, quindi vi sono veramente tantissime lettere, molti manoscritti delle personali opere poetiche, tanti studi su vari letterati di suo interesse e alcune iniziative di suo padre (Francesco), come per esempio la gara automobilistica degli anni '20 del Novecento di Sankt Moritz.

## REMO TOSIO

Il 26 novembre del 2021 è segnato anche dall'incontro piacevole con l'ex direttore del Il Grigione italiano. Dopo aver parlato con lui al telefono, mi sono recata a casa sua sempre a Poschiavo per definire ciò che aveva trovato sull'artista Giacomo Zanolari. Una persona acculturata e squisita, pronto ad accogliermi nella sua casa per mostrarmi il materiale raccolto in base alla mia ricerca. L'incontro si è trasformato in una meravigliosa conversazione tra scambi di opinioni e informazioni utili sia per la mia ricerca che per una visione altra su alcune questioni tecnologiche. Remo Tosio risulta essere un uomo di cultura molto curioso e bravo nel suo lavoro, aperto all'arte e alla dimensione digitale.

## GALLERIA “RICORDI” DI STEFANIA PLOZZA

Il mattino del 21 dicembre 2021, dopo aver parlato al telefono con la titolare della Galleria e negozio d'arte “Ricordi”, che si trova sulla piazza centrale di Poschiavo, mi sono recata nel suo negozio. Si è rivelato un incontro culturale simpatico e ricco di ulteriori spunti su un periodo da lei conosciuto e gradito. Ho fotografato tramite il cellulare otto opere di Oscar Nussio, una veduta di Giacomo Zanolari e un'opera di Rodolfo Olgiati. La sua passione per l'arte è diventata un lavoro e una galleria riccamente allestita mediante un gusto raffinato tra un'arte pittorica, scultorea e oggetti quotidiani dipinti con eleganza.

## BERNARDO PLOZZA

Dopo diverse conversazioni telefoniche con Bernardo Plozza, come forma di interesse verso le tre opere collezionate da sua madre e di proprietà di famiglia, egli stesso, attraverso il suo modo gentile e aperto, ci ha mandato sul cellulare le fotografie delle opere dell'artista Oscar Nussio, corredate dai dettagli tecnici.

## III.V. MANIERA DIALOGANTE

L'intervista è diventata una forma d'arte quale genere letterario, che negli ultimi trent'anni ha avuto grande successo nell'ambito delle arti visive. È un approccio quasi di moda come forma di gusto



soprattutto da parte dei critici d'arte. Nella maggior parte dei casi si utilizza la registrazione audiovisiva oppure alcuni scelgono la variante a distanza, cioè, la maniera di intervistare tramite la mail vista come una forma più semplice e priva dallo stress della risposta senza errori. In origine, la natura dell'intervista deriva dal genere giornalistico e pubblicitario caratterizzata da una serie di domande all'intervistato sotto forma di una conversazione unilaterale, priva quindi di un piacevole dialogo tra i due coinvolti. La parola *interview* è legata al mondo anglosassone ed entrata all'interno del vocabolario sul finire dell'Ottocento. Si pensa che probabilmente derivi dal termine francese *entrevue*, che significa 'incontro predisposto'. Dunque, l'interpretazione ci porta verso un significato sotto la forma di conversazione, un termine che nel XVI secolo voleva dire 'tener compagnia', e non dialogare. Nel tempo questa tecnica giornalistica è diventata metodo accademico nelle scienze sociali, nella storia e persino nell'ambito psicoanalitico. Questa modalità di ottenere diversi tipi di informazioni è un processo di raccolta che si trasforma in seguito in fonte. Oggigiorno, la storia dell'arte mette in primo piano soltanto l'interpretazione delle opere.

Durante questi mesi di indagine tra studio storico-artistico e ricerca sociologica sia qualitativa che quantitativa, ho organizzato anche alcuni incontri fisici con gli eredi degli artisti. Gli incontri sono stati possibili in seguito all'annuncio pubblicato sul giornale locale e grazie ai dialoghi telefonici con diverse persone aperte e molto simpatiche che mi hanno fornito i dettagli necessari per poter giungere agli eredi. Molte di queste conversazioni telefoniche sono durate persino mesi fino a quando siamo riusciti a vederci di persona. Alcune a causa dei miei impegni universitari e lavorativi, altre per vari motivi da parte delle persone con cui ho dialogato.

## FAMIGLIA OLGIATI

Verso le 13.30 del giorno 18 settembre 2021, siamo arrivati a Selva, maggesi nei pressi di Poschiavo, per un incontro con la cugina di primo grado di Gianni e Reto Olgiati (figli del pittore Rodolfo Olgiati), Lucia Della Cà. Era una calda e soleggiata giornata che sembrava una creazione divina fatta apposta per un incontro con finalità artistiche. All'ingresso del giardino di questa casa di montagna maestosa e caratterizzata da una vista spettacolare ci aspettava sorridente la signora Lucia. Ci sediamo su una panchina di legno vicino ad un grande tavolo sempre dello stesso materiale. Una cosa tipica da queste parti. Ci chiede se desideriamo qualcosa da bere suggerendo alcune tipologie a sua disposizione. Mentre stava preparando il tè al finocchio e dei biscottini, arriva anche suo marito, il signor Pietro Della Cà, un uomo impegnato per il bene della comunità. Prima di montare il grande ombrellone a causa della potenza del sole, la signora Lucia ci porta sul tavolo tutto il materiale di sua proprietà. Così inizio a eseguire le fotografie con il cellulare sopra il tavolo di legno con l'utilizzo della luce naturale, perfetta in quel momento. Il suo archivio contiene cinque opere-cartoline di piccole dimensioni (15x20 circa) disegnate con china da Reto per varie occasioni, due piccoli-medi quadri e un paesaggio di inverno di grandi dimensioni sempre ad olio di Rodolfo Olgiati. Tra tutto ciò, anche due varianti diverse dell'albero genealogico della famiglia sin dai tempi più remoti.

Iniziamo a bere il tè e dialogare come se non fosse per la prima volta e così, gradualmente, nascono vari racconti simpatici composti di dettagli sui due cugini e sulla famiglia. La signora Lucia si rivela una donna piacevole e sorridente disposta a portare alla luce tramite la forma del dialogo una serie di questioni e informazioni sulla famiglia Olgiati che vanno oltre rispetto a quello che avevo trovato precedentemente.

L'intervista non si rivela unilaterale caratterizzata da domanda e risposta, ma una conversazione aperta e multidisciplinare di una memoria che diventa fonte fondamentale per il confronto tra tutto ciò che è stato raccolto e quale valore aggiuntivo. Un dialogo libero e ricco di stimoli che fa nascere anche diversi collegamenti per questa ricerca. Grazie a Pietro della Cà ho ricevuto il numero della responsabile delle chiavi di casa Besta di Brusio, una casa signorile dove ci si occupa di cultura, di mostre e di conservare alcune opere di Oscar Nussio e altre di Giacomo Zanolari. Lo studio degli

artisti come origine di partenza si trasforma in un insieme di esperienze come sviluppo gnoseologico mediante un'estetica dialogante in continuo movimento e scambio interdisciplinare.

Attraverso la stessa tipologia di approccio dialogante si è sviluppata l'intervista con il figlio di Gianni Olgiati, Rodolfo Olgiati, nipote del pittore Rodolfo Olgiati. Dopo alcuni mesi di conversazione telefonica e tramite la mail sia con lui che con la moglie, ci siamo messi d'accordo di vederci per due giorni nel nord della Svizzera tedesca a Schinznach Bad. Su consiglio del signor Rodolfo abbiamo alloggiato presso un albergo molto simpatico e pulito, non tanto lontano dalla loro abitazione. Dopo circa cinque ore di viaggio in auto, tra le bellezze paesaggistiche svizzere, siamo arrivati verso il primo pomeriggio del 23 ottobre 2021 presso l'albergo e poi, subito dopo aver mangiato il pranzo, ci siamo recati nella loro casa ricca di opere e materiali di tutti tipi. Ero stata informata, dalla persona che mi aveva messo in contatto con Rodolfo Olgiati, della ricchezza del loro archivio. È stato un pomeriggio ricco di stimoli, tra l'analisi di qualsiasi indizio che possa arricchire la ricerca e diversi dialoghi aperti con i due amabili coniugi: Rodolfo e Susanne. Sono stati molto gentili e disposti a rispondere a qualsiasi dubbio sia per quanto riguarda le mie curiosità sia dinanzi a ciò che a volte pareva inizialmente poco chiaro oppure incomprensibile. Ad un certo punto, dopo ore di lettura e scatti fotografici abbiamo bevuto il tee e dialogato un po' sull'intento della tesi e su tutto il discorso della scelta di tale sviluppo dalla realtà al digitale. Le domande e le curiosità non sono mancate neppure da parte loro, mentre Rodolfo e sua moglie parlavano in tedesco e il mio compagno si occupava dalla traduzione tra il dialogo che si creava tra di noi. È stato Rodolfo stesso a chiederci una chiavetta o la possibilità di vedere il lavoro digitale della tesi dopo la sua conclusione. Tra diverse conversazioni, il nipote del pittore ci rivela come da circa vent'anni ad oggi nessuno si sia più stato interessato a suo nonno come invece avveniva in precedenza.

Prima del nostro arrivo ha portato nell'atrio centrale del piano terra della bella e luminosa casa tutte le grandi e piccole opere pittoriche di Rodolfo, alcune di Gianni e molti disegni vibranti a china di Reto. Inoltre, sul grande tavolo in legno di color nero vicino alla cucina, ha appoggiato una serie di grandissime cartelle contenenti materiali di tutti tipi. Per il secondo giorno ci siamo messi d'accordo di vederci il mattino, per poi fare una pausa insieme durante il pranzo e proseguire con il lavoro fino alla completezza della ricerca. Nonostante il nostro stile di vita vegetariano, sono stati molto gentili nell'invitarci a mangiare insieme delle pietanze adatte anche alle nostre esigenze. La signora Susanne ci ha spiegato la sua buonissima ricetta di verdure mescolata alla pasta e il signor Rodolfo ha insistito nel farci assaporare, più volte, un buon primitivo. Abbiamo passato un gustoso e incantevole pranzo con una coppia curiosa, aperta e coinvolgente. Siamo stati accolti con le braccia aperte in una casa ricca di amore, cultura e positività, nonostante eravamo degli estranei in ricerca di materiali utili. Il tavolo conteneva una serie di grandi album di vari colori (marroni, neri, nero con dei piccoli quadrati bianchi e rossi, verdi, ecc.) composti sotto forma di un collage di memorie da parte di Gianni Olgiati. L'album di color marrone è dedicato a Reto e contiene un collage di fotografie con le opere pittoriche che sembrano di Gianni (soprattutto paesaggi di montagna e vedute) affiancate ai dettagli tecnici. L'album nero con i quadratini rossi e bianchi è composto da un collage di fotografie con le opere del pittore Rodolfo che a volte sono prive di dettagli tecnici. Vi sono diversi album di questo genere e altri dossier giganti contenenti tantissimi tipi di vari documenti come, per esempio, diversi comunicati dai giornali (vita, mostre, morte, ecc.), documenti di famiglia, alberi genealogici e lo studio della storia del nome di famiglia, tante lettere, ricerche sui vari stemmi di famiglia della Valposchiavo e varie fotografie di famiglia dal passato ad oggi. La particolarità di questo archivio, oltre alla presenza massiccia di così tante e diverse informazioni, sono i quaderni di vari colori che contengono preziosi dettagli. Il quaderno di color verde di Gianni è come una specie di contabilità delle opere vendute con tutti i dettagli necessari: a chi sono state vendute e quando, il titolo e la data di creazione, il prezzo e l'indicazione tramite un numero per ciascuna opera fino ad arrivare a 180 lavori ufficialmente catalogati. Vi sono alcuni quaderni di color nero, scritti a mano anche in questo caso, che indicano alcune operazioni di Rodolfo Olgiati, questioni amministrative di famiglia, una parte dedicata alla caccia, in particolar modo alle volpi, e una ai lavori artistici. Per esempio, uno dei quaderni neri del

pittore contiene in maniera molto ordinata: il numero di ciascun'opera venduta o regalata, le dimensioni, il titolo, prezzo, proprietario, la data della vendita e il luogo, per un totale di circa 393 annotazioni. Un altro quaderno nero si intitola "*Elenco dei miei quadri a partire dal 1909*" sempre caratterizzato dall'ordine che contiene: il numero di ogni opera, la data, denominazione, dimensioni, luogo, vendita o regalo, proprietario, data e, inoltre, sotto il titolo della prima pagina, vi è scritto che fino al 1963 sono stati regalati 73 quadri. Abbiamo fotografato circa 70 opere in totale, tra pittura ad olio di piccole, medie e grandi dimensioni principalmente di Rodolfo Olgiati, alcune di Gianni Olgiati e circa 26 disegni, composti tramite la china, di Reto Olgiati.

In un secondo momento, durante il periodo di dicembre del 2021, Rodolfo Olgiati ha inviato tramite la chat sul cellulare 15 opere tra pittura ad olio e disegni con la china appartenenti a questi 3 artisti studiati, di proprietà del fratello Daniele, 31 opere di proprietà della sorella Vera e 2 quadri ad olio del pittore Rodolfo Olgiati, insieme all'elenco dei disegni di Reto, conservato dalla moglie di Reto Olgiati. Anche l'elenco di Reto è ordinato e scritto a mano tramite lo stesso stile di suo padre.

Il piacevole e ricco incontro con la famiglia Olgiati, nel suo insieme, è stato veramente di grande aiuto sia da un punto di vista materiale che umano. Una visita trasformata in un dialogo di apertura multiculturale e di arricchimento interiore tra vari discorsi personali e divertenti e atti di ulteriori comunicazioni da aggiungere all'insieme biografico. Come sempre, il dialogo permette di portare alla luce memorie ricche e profonde che continuano a muoversi dentro una dimensione ancora da scoprire e analizzare.

## ROBERTO NUSSIO

Grazie all'annuncio sul giornale Il Grigione Italiano, sono stata contattata tramite la posta elettronica dal nipote di Nussio, Roberto Nussio. Così è nato un dialogo stimolante nel mondo digitale con un uomo di cultura e attivo nella vita sociale e di famiglia, amante della musica di J. S. Bach e del giardinaggio, passione condivisa con la moglie, dove il giardino è descritto come "palestra" personale. Un essere etico, responsabile e coinvolto nei confronti della natura e della comunità dentro e fuori dalla propria valle. Il materiale spedito da Roberto Nussio tramite la mail è di grande aiuto nel processo di raggruppamento di più elementi possibili per poi poter dar nascita ad una specie di archivio tra realtà cartacea ed esperienza immersiva. Ha mandato le fotografie di: quattro ritratti ad olio ed un ritratto tramite il disegno, quattro paesaggi mediante la tecnica ad olio, quattro opere sia ad olio che a matita (animali, fiori, oggetti quotidiani), un file contenente i dettagli tecnici su ciascun'opera, una fotografia di Oscar Nussio con i due nipoti piccoli e un pdf estratto dai Quaderni grigionitaliani di un articolo scritto da Rinaldo Boldini.



## CONCLUSIONE

Nel mezzo della sovrabbondanza di comunicazione, l'eccesso diventa un'abitudine tra accettazione e pensiero frenetico dove ogni iperinformazione può sembrare abbia senso. Tra le sfide nell'era cibernetica vi è il saper scegliere il medium adatto alle proprie necessità e soprattutto il saper fare dell'uso una maniera consapevole e responsabile nel rispetto della propria singolarità, degli altri, dell'ambiente e della macchina. La giusta dose di amore richiede la stessa quantità di ragione nei confronti di tutto ciò che riguarda la nostra vita e le proprie scelte. Un rispetto etico che parte dall'interiorità di ogni essere umano per poi prendere forma in un saper guardare e cercare un senso al significato della vita e a tutto ciò che costruiamo nel tempo e nello spazio. Un tempo impegnato con noi stessi e con gli altri nel conoscere la profondità della nostra mente e per poter avere la forza di creare senza danneggiare oppure distruggere. L'apertura verso l'annullamento di ciò che ha bisogno di crescere o di vivere è un mero discorso con la nostra parte più oscura che necessita una visuale che riesca a vedere la luce nel buio assoluto. L'io necessita di incarnarsi con l'origine della sua natura priva di compromessi, accelerazione e di un continuum sconvolgente del suo essere reale. L'io vero richiede una realtà visiva avvolta dagli stimoli originari, laddove la casa dell'uomo è la natura e la sua volontà di integrarsi in un dialogo intimo con l'ambiente in cui vive. L'io è la natura, l'io è noi e l'insieme di tutto ciò che si sente e si vede, ma l'io, soprattutto, è sé stesso come unicità e padronanza in un mondo ricco di velocità e confusione. Il nulla di un essere non autentico si trasforma in un'energia libera e creativa come un potere di una realtà vissuta in un'esperienza singolare. Il processo costruttivo è un meccanismo naturale che viene composto tra il mio io pronto all'avventura educativa e tra un sentire e un vedere altro rispetto ad un sé rinchiuso in sé stesso. Nell'intento di svelare e svegliare la vera natura di sé stessi durante il cammino evolutivo si incontrano le resistenze mentali e corporali come di un'artista che manipola la materia. Le resistenze e le paure si trasformano in potere mentale di una corporeità pronta e aperta al dialogo costruttivo. Saper osservare dalla radice ciò che porta il terrore a sé stessi diventa la fonte principale di autoconoscenza per un vissuto privo di angoscia, ma ricco di intensità autentica di un continuum evolutivo. Ci si immerge nel caldo cuore di un freddo ambiente per dar vita ad una rottura con ogni speculazione informatica che non riesce a farci crescere e diventare ciò che siamo nel nostro profondo: verità e autenticità. In un mondo ricco di informazione e modesto nella qualità di un'offerta sempre più avvolta dalla complessità, si rivendica la necessità di scavare nel profondo di tutto per trovare una risposta pratico-teorica di un'efficacia morale e in via di sviluppo. Se l'essere funziona con sé stesso il mondo nel suo insieme funzionerà nella sua piena spontaneità, senza sfumature di grigio, ma di un sole splendente.

Si cerca di far immergere lo spirito, la mente, il corpo e l'anima all'interno di un mondo che all'apparenza sembra estraneo e lontano dalla realtà fisica, ma sempre di più presente in ogni momento della nostra vita. Un mondo iper-veloce e colmo di contraddizioni, ma ricco di possibilità ancora da scoprire e analizzare. Essere narratori dell'arte e della vita e non retori pervasivi dentro una dimensione digitale ricca di mistero e aperture, che possono diventare persino vicoli ciechi quando manca la responsabilità e l'attenzione etica di fronte al mondo virtuale. Il coinvolgimento mentale e corporeo come primo passo richiede l'analisi e la ricerca altra per giungere verso una pratica che indossi la veste dell'autenticità e dell'unicità di un pensiero costruttivo privo di condizionamenti. L'io si impegna così ad essere sé stesso tramite la sua organicità originaria dentro una collettività in cui è apertamente partecipe e integrato come processo naturale di scambio culturale continuo. Si mette in luce una forma di comunicazione dialogante tra il proprio essere profondo e creativo e un altro essere da conoscere e approfondire per uno sviluppo sociale necessario e salutare.

Una realtà immersiva come fonte di sapere altro di una composizione concettuale ed etico-coscienziosa nei confronti dell'immaterialità da rispettare per poter costruire un'esperienza coinvolgente, attiva e educativa. L'arte immersiva come tutti gli sviluppi artistici richiede di manipolare la materia iniziale; l'autenticità fedele sta però nella finalità di ogni cosa. Essere dentro l'oggetto o nel soggetto per far emergere la sua reale natura senza un ulteriore inganno, che passa da una maniera di disvelamento consapevole verso un vissuto estetico-etico. Si vive intensamente la

spontaneità dell'attimo virtuale che diventa un'esperienza culturale e dialogante tra lo spazio artistico e la libertà di scegliere il modo in cui viverlo nel momento e tramite lo schermo più appropriato. L'itinerario immersivo passa da una maniera singolare e originale verso una modalità a gusto individuale di ogni partecipante fisico-virtuale. L'unicità della scelta di cosa vedere prima e durante e di come muoversi nello spazio diventa una propria composizione di un percorso auto-personalizzato che parte dai gusti di ciascun partecipante senza alcuna preimpostazione, come succede invece nella maggior parte dei pacchetti vacanze offerti dai tour operator. Come nel caso di un paesaggio naturale già esistente, anche nel nostro caso per la costruzione immersiva è necessaria l'esistenza di un luogo e di uno spazio fisico come punto di partenza per poi diventare un'apertura dialogante tra le scelte di ogni fruitore e la reinterpretazione dell'ideatore che mette assieme culture, estetiche, voci, tempi e spazi in un unico mondo da vivere come esperienza avvolgente. Un'affinità tra la curiosità di cercare, osservare, partecipare, scoprire e interpretare partendo da dentro sé stessi per raggiungere a costruire una storia personale all'interno di un racconto immersivo. Dalla narrazione del curatore immersivo si passa verso la costruzione di storie rappresentative come caratteristica di un certo gusto, luogo, tempo, spazio, cultura, etnia, genere, età e dispositivo impegnato nell'approccio socio-cibernetico. Un'avventura culturale e multisensoriale di un coinvolgimento immersivo dentro un processo di svelamento continuo tra la macchina, l'ambiente ermeneutico e l'essere umano. Mentre si scopre sé stessi si apre lo spirito dell'arte virtuale che svela la sua natura come un dialogo di scambi interdisciplinari di un mondo finito non-finito. Un continuum sensoriale tra visione soggettiva e narrazioni esterne come unione concettuale tra il curatore immersivo e il partecipante trasformato in artista virtuale.

Le origini dell'essere umano rivendicano l'urgenza di un'apertura verso un metodo e una cultura riflessiva e responsabile di fronte all'utilizzo della tecnologia, capace in ogni momento di sostituirci soprattutto quando la mancanza di attenzione e consapevolezza è presente nelle nostre scelte.







# BIBLIOGRAFIA

## Capitolo primo

### Famiglia Olgiati

Archivio del comune di Poschiavo:

Almanacco del Grigioni italiano del 1920  
Almanacco del Grigioni italiano del 1950  
Almanacco del Grigioni italiano del 1922  
Almanacco del Grigioni italiano del 2000

Archivio di Rodolfo Olgiati (nipote del pittore Rodolfo Olgiati) e di sua moglie:

Gianni Olgiati, *Un po' di storia di famiglia e di ricordi*, Nussbaumen Aargau, dicembre 2005

Manifesto/catalogo originale di colore nero scuro e bianco della mostra personale del 17 giugno – 6 luglio del 1929 presso la Galleria Ruskin a Birmingham

### Don Felice Menghini

Archivio del comune di Poschiavo:

Almanacco del Grigioni italiano del 1948  
Almanacco del Grigioni italiano del 1950  
Almanacco del Grigioni italiano del 1978  
Almanacco del Grigioni italiano del 1987  
Almanacco del Grigioni italiano del 1988  
Almanacco del Grigioni italiano del 1997  
Almanacco del Grigioni italiano del 2004

Autori vari, *Un anno dopo - 10 agosto 1948 Omaggio in memoria di don Felice Menghini*, 1948

### Giacomo Zanolari

*Mostra dei pittori poschiavini scomparsi*, Galleria P.G.I., Poschiavo, Primavera – 1984

Archivio del comune di Poschiavo:

Almanacco del Grigioni italiano del 1921  
Almanacco del Grigioni italiano del 1925

Oscar Nussio

Archivio del comune di Poschiavo:

Almanacco del Grigioni italiano del 1930

*Mostra dei pittori poschiavini scomparsi*, Galleria P.G.I., Poschiavo, Primavera – 1984.

Quaderni Grigione italiano, XIII/4

Archivio personale di Roberto Nussio (nipote), pdf che contiene l'articolo di Rinaldo Boldini, con il titolo *Oscar Nussio: Pittore fedele*

Quaderni grigionitaliani degli anni 1959-1960

## Capitolo secondo

B. Gasparini, in G. Bettetini B. Gasparini N. Vittadini, *Gli spazi dell'ipertesto*, Bompiani 1999.

Steve Krug, *Don't make me think*, Tecniche nuove, Milano 2014.

Nicolas Bourriaud, *Radicant: Pour une esthétique de la globalisation* [2009], trad. it. *Il radicante. Per un'estetica della globalizzazione*, Postmedia Srl, Milano 2014.

Byung-Chul Han, *The transparency society* [2015], trad. it. *La società della trasparenza*, Nottetempo 2014.

Eric J. Hobsbawm, *Age of Extremes. The short Twentieth Century 1914-1991* [1994], trad. it. *Il secolo breve 1914 – 1991*, Bur Rizzoli Mondadori libri, Milano 2019.

Manuel Castells, *The rise of the network society* [1996], trad. it. *La nascita della società in rete*, Università Bocconi editore 2014.

Paccagnella Luciano, e Agnese Vellar, *Vivere online: identità, relazioni, conoscenza*, Il Mulino 2016 (estratto in pdf del paragrafo “*Digital divide: dall'accesso alle competenze*” cit., pp. 131–141).

Micheli M., *Social Networking and low-income teenagers: between opportunity and inequality. Information, Communication and Society*, 2016, 19(5), cit., pp. 565-581.

Jan A. G. M. Van Dijk, *The Deepening Divide: Inequality in the Information Society*, Sage Publications Inc 2005.

Maria Teresa Fiorio, *Il museo nella storia. Dallo <<studiolo>> alla raccolta pubblica*, Mylab, 2018.

M. Dalai Emiliani, *Disegnare il museo*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 2012.

Philippe Duboÿ, *Carlo Scarpa. L'Art d'exposer* [2014], trad. it. *Carlo Scarpa. L'arte di esporre*, Johan & Levi, Milano 2016.

M. R. Guarini, *Beni culturali e musei: trasformazioni in atto e prospettive future*, in *Il museo contemporaneo*, Gangemi, Roma 2016.

P. Dragoni, *Accessible à tous: la rivista "Mouseion" per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*, in "Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", 2015, vol. 11.

Simona Bodo, *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 2000.

Ana Luisa Sanchez Laws, *Museum websites & social media. Issues of participation, sustainability, trust and diversity*, Berghahn Books 2015.

Susana Smith Bautista, *Museums in the digital Age. Changing meanings of place, community, and culture*, AltaMira Press, USA 2013.

Marianne Van Den Boomen, *Transcoding the digital: How Metaphors Matter in New Media*, Instituut voor Netwerkcultuur, Amsterdam 2014.

Autore incerto, *Zhou Yi*, trad. it. *I Ching. Il libro dei mutamenti. Con 3 monete*, Adelphi, 1995.

Clara Gelao, *Didattica dei musei in Italia: 1960 -1981*, dispensa dedicata allo studio della didattica del museo ricevuta dalla prof. In Accademia, Milano 2018.

Nicolette Mandarano, *Musei e media digitali*, Carocci, Roma 2020.

Maria Elena Colombo, *Musei e cultura digitale. Fra narrativa, pratiche e testimonianze*, Editrice Bibliografica, Milano 2020.

Antonio Caronia, In *Iride. Filosofia e discussione pubblica*, a. VII n. 12, maggio-agosto 1994.

Jaron Lanier, *Dawn of the New Everything: Encounters with Reality and Virtual Reality*, trad. it. *L'alba del nuovo tutto: Il futuro della realtà virtuale*, il Saggiatore, Milano 2019.

Rudolf Arnheim, *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*, trad. it. *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 2019.

Emmanuelle Savignac, *The Gamification of Work: The Use of Games in the Workplace*, ISTE Ltd and John Wiley & Sons, Inc, in Great Britain and the United States, 2016.

Patricia S. Churchland, *Touching a Nerve. The Self as Brain*, trad. it. *L'io come cervello*, Raffaello Cortina, Milano 2018.

Roberto Carraro, dispense del primo anno del Biennio di Didattica Multimediale per il corso Linguaggi Multimediali: *Breve storia del digitale; Apprendimento immersivo; Caratteri cinesi globali; Backstage nel museo del futuro; Critica d'arte immersiva; Intelligenza Artificiale e Realtà Virtuale; Le origini della cultura immersiva; Origine delle icone; Retorica Aumentata*; Milano 2019-2020.

Fedra A. Pizzato, *Una nuova frontiera della didattica: Metodi, tecnologie, esperienze italiane*, Carocci, Roma 2019.

Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*, trad. it. *Breve storia della curatela*, Postmedia, Milano 2011.

Nancy Spector, *The any space whatever: an exhibition in ten parts*, Guggenheim Museum, New York 2008.

Sarah Thornton, *33 Artists in 3 Acts*, trad. it. *33 artisti in 3 atti*, Giangiacomo Feltrinelli, Milano 2015.

Werner Meyer, *Castelli del Ticino e del Grigioni italiano*, Silva, Zurigo 1982.

Luciano Boschini, *Valposchiavo: tracce di storia e di architettura*, tipografia Menghini, Poschiavo 2005.

### Capitolo terzo

Hans Ulrich Obrist, *Interviews*, trad. it. *Interviste*, Volume I, Charta 2003.

Archivio privato di Rodolfo e Susanne Olgiati, figlio di Gianni e nipote del pittore Rodolfo Olgiati

Archivio privato di Lucia e Pietro della Cà, cugina di primo grado di Gianni e Reto Olgiati

Archivio privato di Bernardo Plozza, Brusio CH

Archivio privato di Gustavo Lardi, Poschiavo CH

Archivio privato di Roberto Nussio, Brusio CH





# SITOGRAFIA

## Capitolo primo

### Famiglia Olgiati

Archivio digitale Il Grigione italiano - [www.e-newspaperarchives.ch](http://www.e-newspaperarchives.ch):

- Il Grigione italiano, 22 luglio 1970, p. 1
- Il Grigione italiano, 28 settembre 2000, p. 12
- Il Grigione italiano, 6 novembre 1929, p. 2
- Il Grigione italiano, 4 settembre 1946, p. 3
- Il Grigione italiano, 3 settembre 1987, p. 2
- Il Grigione italiano, 15 aprile 1909, p. 3
- Il Grigione italiano, 10 agosto 1960, p. 3
- Il Grigione italiano, 2 gennaio 1946, p. 3
- Il Grigione italiano, 19 aprile 1939, p. 2
- Il Grigione italiano, 17 maggio 1939, p. 1
- Il Grigione italiano, 4 giugno 1930 p. 4
- Il Grigione italiano, 3 giugno 1970, p. 3
- Il Grigione italiano, 12 ottobre 1927, p. 3
- Il Grigione italiano, 20 maggio 193, p. 2
- Il Grigione italiano, 16 agosto 1916, p. 3
- Il Grigione italiano, 23 ottobre 1929, p. 2
- Il Grigione italiano, 5 agosto 1931, p. 2
- Il Grigione italiano, 11 luglio 1928, p. 3
- Il Grigione italiano 26 aprile 1922, p. 2
- Il Grigione italiano, 5 febbraio 1913, p. 3
- Il Grigione italiano, 20 agosto 1924, p. 3
- Il Grigione italiano, 28 ottobre 1925, p. 2
- Il Grigione italiano, 9 gennaio 1918, p. 2
- Il Grigione italiano, 15 novembre 1922, p. 2
- Il Grigione italiano, 30 marzo 1989, p. 8
- Il Grigione italiano, 4 agosto 1994, p. 1
- Il Grigione italiano, 28 gennaio 2010, p. 16
- Il Grigione italiano, 28 settembre 2000 p. 12

### Don Felice Menghini

Archivio digitale Il Grigione italiano - [www.e-newspaperarchives.ch](http://www.e-newspaperarchives.ch):

- Il Grigione italiano, 1948
- Il Grigione italiano, 22 novembre 1950
- Il Grigione italiano, 24 maggio 1984

## Giacomo Zanolari

Archivio digitale Il Grigione italiano - [www.e-newspaperarchives.ch](http://www.e-newspaperarchives.ch):

- Il Grigione italiano, 8 ottobre 1924
- Il Grigione italiano, 25 agosto 1926
- Il Grigione italiano, 8 aprile 1936
- Il Grigione italiano, 19 aprile 1939
- Il Grigione italiano, 11 novembre 1942
- Il Grigione italiano, 19 gennaio 1944
- Il Grigione italiano, 2 gennaio 1946
- Il Grigione italiano, 24 febbraio 1954
- Il Grigione italiano, 17 agosto 1960
- Il Grigione italiano, 1° maggio 1968
- Il Grigione italiano, 24 maggio 1984
- Il Grigione italiano, 31 maggio 1984
- Il Grigione italiano, 19 agosto 2004

Quaderni grigionitaliani / [www.e-periodica.ch](http://www.e-periodica.ch)

[www.invaluable.com](http://www.invaluable.com)

## Oscar Nussio

Archivio digitale Il Grigione italiano - [www.e-newspaperarchives.ch](http://www.e-newspaperarchives.ch):

- Il Grigione italiano, 19 aprile 1939
- Il Grigione italiano, 11 novembre 1942
- Il Grigione italiano, 14 luglio 1965
- Il Grigione italiano, 27 luglio 1966
- Il Grigione italiano, 23 agosto 1967
- Il Grigione italiano, 27 agosto 1975
- Il Grigione italiano, 27 maggio 1976
- Il Grigione italiano, 24 maggio 1984
- Il Grigione italiano, 19 agosto 2004
- Il Grigione italiano, 13 ottobre 2005

Quaderni grigionitaliani, 1959-1960 / [www.e-periodica.ch](http://www.e-periodica.ch)

## Capitolo secondo

[http://www.dat.istat.it/Index.aspx?DataSetCode=DCCV\\_ICT](http://www.dat.istat.it/Index.aspx?DataSetCode=DCCV_ICT)

<http://www.michelecozanzo.com/scritti-brevi-dettaglio.asp?id=105>

[https://www.it.wikipedia.org/wiki/\(Cultura\)](https://www.it.wikipedia.org/wiki/(Cultura))

[https://www.treccani.it/enciclopedia/\(cultura/\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/(cultura/))



[https://it.wikipedia.org/wiki/Memoria\\_\(filosofia\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Memoria_(filosofia))

[https://it.wikipedia.org/wiki/Realt%C3%A0\\_\(aumentata\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Realt%C3%A0_(aumentata))

<https://www.icimgroup.com/portfolio-item/non-solo-fantascienza-lar-per-lindustria-e-gia-realta-aumentata/>

[https://it.readkong.com/page/reality-augmented-\(9169884\)](https://it.readkong.com/page/reality-augmented-(9169884))

[https://webthesis.biblio.polito.it/13182/1/tesi.\(pdf\)](https://webthesis.biblio.polito.it/13182/1/tesi.(pdf))

<https://vimeo.com/162081170>

<https://www.spam-magazine.com/>

<https://vimeo.com/181804608>

[https://epicuroformanuova.blogspot.com/2010/10/zeusi-e-parrasio.\(html\)](https://epicuroformanuova.blogspot.com/2010/10/zeusi-e-parrasio.(html))

[https://ontanomagico.altervista.org/otherworld.\(htm\)](https://ontanomagico.altervista.org/otherworld.(htm))

<https://it.wikipedia.org/wiki/Altromondo#:~:text=Nella%20mitologia%20celtica%2C%20l'altromondo,%2C%20salute%2C%20abbondanza%20e%20gioia.>

[https://www.rte.ie/documents/news/\(oecd-report-on-technology-in-education.pdf\)](https://www.rte.ie/documents/news/(oecd-report-on-technology-in-education.pdf))

[https://it.wikipedia.org/wiki/Intelligenza\\_\(artificiale\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Intelligenza_(artificiale))

<https://www.atlantedelleprofessioni.it/professioni/critico-d-arte-critica-d-arte#:~:text=Il%20CRITICO%20D'ARTE%2F%20la,e%20accertandone%20eventualmente%20l'autenticit%C3%A0.>

[https://it.wikipedia.org/wiki/Critica\\_\(artistica\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Critica_(artistica))

[https://it.wikipedia.org/wiki/Giovanni\\_Pietro\\_\(Bellori\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Pietro_(Bellori))

[https://it.wikipedia.org/wiki/Annibale\\_\(Carracci\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Annibale_(Carracci))

[https://it.wikipedia.org/wiki/Giovanni\\_Battista\\_\(Agucchi\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_(Agucchi))

[https://it.wikipedia.org/wiki/R\(%C4%81m%C4%81ya%E1%B9%87a\)](https://it.wikipedia.org/wiki/R(%C4%81m%C4%81ya%E1%B9%87a))

[https://it.wikipedia.org/wiki/Naturalis\\_\(historia\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Naturalis_(historia))

[https://it.wikipedia.org/wiki/Marco\\_Vitruvio\\_\(Pollione\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Marco_Vitruvio_(Pollione))

[https://it.wikipedia.org/wiki/\(Policleto\)](https://it.wikipedia.org/wiki/(Policleto))

[https://it.wikipedia.org/wiki/Scudo\\_di\\_\(Achille\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Scudo_di_(Achille))

[https://it.wikipedia.org/wiki/Arte\\_\(barbarica\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Arte_(barbarica))

[https://it.wikipedia.org/wiki/Filippo\\_\(Villani\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Filippo_(Villani))

[https://it.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_\(Manetti\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Antonio_(Manetti))

[https://it.wikipedia.org/wiki/Commentari\\_\(Ghiberti\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Commentari_(Ghiberti))

[https://it.wikipedia.org/wiki/Filippo\\_\(Brunelleschi\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Filippo_(Brunelleschi))

[https://it.wikipedia.org/wiki/\(Positivismo\)](https://it.wikipedia.org/wiki/(Positivismo))

[https://it.wikipedia.org/wiki/\(Idealismo\)](https://it.wikipedia.org/wiki/(Idealismo))

[https://www.treccani.it/enciclopedia/\(hans-von-marees/\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/(hans-von-marees/))

<https://www.tesionline.it/appunti/storia-e-critica-d-arte/l-estetica-della-visibilit%C3%A0-di-kinrad-fiedler-/596/2>

[https://it.wikipedia.org/wiki/\(Adolf\\_von\\_Hildebrand\)](https://it.wikipedia.org/wiki/(Adolf_von_Hildebrand))

[https://it.wikipedia.org/wiki/\(Konrad\\_Fiedler\)](https://it.wikipedia.org/wiki/(Konrad_Fiedler))

[https://it.wikipedia.org/wiki/\(Johann\\_Joachim\\_Winckelmann\)](https://it.wikipedia.org/wiki/(Johann_Joachim_Winckelmann))

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Salons\\_\(Diderot\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Salons_(Diderot))

[https://it.wikipedia.org/wiki/\(Paolo\\_Giovio\)](https://it.wikipedia.org/wiki/(Paolo_Giovio))

<https://www.google.com/search?q=Lionello+Venturi&oq=Lionello+Venturi&aqs=chrome..69i57j46i512j0i51217j0i22i30.658j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

[https://it.wikipedia.org/wiki/\(Benedetto\\_Croce\)](https://it.wikipedia.org/wiki/(Benedetto_Croce))

[https://www.treccani.it/enciclopedia/critica-d-arte\\_\(%28Enciclopedia-del-Novecento%29/\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/critica-d-arte_(%28Enciclopedia-del-Novecento%29/))

[https://www.treccani.it/enciclopedia/formalismo\\_\(%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/formalismo_(%28Enciclopedia-del-Cinema%29/)

[https://it.wikipedia.org/wiki/Mostra\\_multimediale\\_immersiva#:~:text=La%20mostra%20multimediale%20immersiva%20%C3%A8,di%20carattere%20percettivo%20e%20partecipativo.](https://it.wikipedia.org/wiki/Mostra_multimediale_immersiva#:~:text=La%20mostra%20multimediale%20immersiva%20%C3%A8,di%20carattere%20percettivo%20e%20partecipativo.)

## Capitolo terzo

Archivio digitale Il Grigione italiano – [www.e-newspaperarchives.ch](http://www.e-newspaperarchives.ch)  
[www.e-periodica.ch](http://www.e-periodica.ch)

