



soltanto essere. E cosa
LaGalleria
possiamo fare se non
unicamente aprirci l'un
l'altro e lasciar essere
ciò che è. Lasciarlo
essere in quel modo
che per noi è pura
gioia e fonte di ogni
nuovo giorno della

Il tempo della scrittura.

LaGa\leria

Il tempo della scrittura. Immagini della conoscenza dal Rinascimento a oggi.

a cura di Stefania De Vincentis
da un'idea di Francesca Cappelletti

BPER:
CORPORATE COLLECTION

La mostra *Il tempo della scrittura. Immagini della conoscenza dal Rinascimento a oggi* si propone di indagare come immagine e scrittura abbiano trasmesso il pensiero attraverso le epoche, riconoscendo che il significato di un'immagine può evolvere nel tempo, pur mantenendo una sua potenza comunicativa intrinseca. È *paidéia*, tema della XXV edizione di *festivalfilosofia*, che ha ispirato Francesca Cappelletti, storica dell'arte e Direttrice della Galleria Borghese di Roma, all'ideazione di un percorso espositivo dal fascino classico e contemporaneo allo stesso tempo, curato nei minimi dettagli da Stefania De Vincentis, professoressa associata presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari di Venezia, per la realizzazione di questa esposizione voluta e promossa da La Galleria BPER, che ancora una volta si fa interprete di un progetto culturale di ampio respiro.

Come in ogni iniziativa de La Galleria BPER, sono le opere della *corporate collection* che danno vita al progetto scientifico. In questa occasione è l'opera di Sabrina Mezzaqui *Lettere*, acquisita con il BPER Prize 2025 di Arte Fiera, ad aprire l'esposizione e che immediatamente imprime il *fil-rouge* della mostra: la scrittura, le parole scritte, lette e dette, i testi e i pensieri che trasmettono la conoscenza e formano l'essere umano.

Jean Boulanger, Giacomo Cavedoni, Alessandro Mazzola e Luigi Amidani sono gli artisti della collezione di dipinti antichi di BPER che approfondiscono il tema e costituiscono il cuore del percorso, in dialogo con le opere di prestiti di pregio provenienti da due delle istituzioni culturali romane, ma anche nazionali, più importanti: la Galleria d'Arte Antica Barberini-Corsini e la Galleria Borghese.

Anche in questa occasione La Galleria BPER suggerisce percorsi trasversali, nel tempo e nei linguaggi, e sono le grandi tele di Pietro Ruffo, artista protagonista del Padiglione Venezia presso la 60. edizione della Biennale d'Arte di Venezia nel 2024, a condurre visitatori e visitatrici in un approfondimento filosofico 'puro', intenso, che invita a riflettere sul rapporto tra libertà collettiva e libertà individuale.

Paidéia, infatti, non è solo formazione scolastica, ma anche – o soprattutto – civica e sociale, è ciò che rende l'essere umano un cittadino consapevole, eticamente responsabile nei confronti di sé stesso, della società, che lo spinge verso lo sviluppo “dell'eccellenza umana (dal greco *areté*)” (Werner Jaeger, *Paidéia: la formazione dell'uomo greco*).

Il tema è stato una sfida, ma anche una grande opportunità. I valori de La Galleria BPER sono la responsabilità, la condivisione e l'inclusività e questa esposizione è un'occasione per restituire alla collettività un patrimonio di senso, bellezza e riflessione. Attraverso il dialogo tra opere antiche e contemporanee, tra scrittura e immagine, tra memoria e visione, La Galleria BPER rinnova il proprio impegno a rendere l'arte accessibile, viva, capace di generare consapevolezza e appartenenza.

In un tempo in cui la conoscenza è spesso frammentata, questa mostra invita a ricomporre i fili del pensiero, a riconoscere nella cultura un bene comune, e

nell'arte un linguaggio universale che educa, unisce e trasforma.

LaGalleria
Corporate Collection

l'altro e lasciar essere
ciò che è. Lasciarlo
essere in quel modo
che per noi è pura
gioia e fonte di ogni

**Il tempo della scrittura.
Immagini della conoscenza dal Rinascimento a oggi.
Una introduzione**

Francesca Cappelletti

“Conoscere il passato è un’impresa altrettanto stupefacente che conoscere le stelle. Gli astronomi guardano soltanto luci passate. Non esistono altre luci alle quali possano guardare. [...] Molti eventi storici, come corpi celesti, avvengono molto prima di apparire. La sostanza materiale di questi documenti spesso viene nelle mani di osservatori qualificati soltanto secoli o millenni dopo l’evento”.

George Kubler, *La forma del tempo. Considerazioni sulla storia delle cose*, 1981

L'affascinante parallelo che George Kubler, nel suo saggio più volte ristampato e tradotto nel corso del Novecento, istituisce fra il lavoro dello storico dell’arte e quello dell’astronomo, è uno dei più singolari che siano stati lanciati fra discipline che sembrano guardare a diversi mondi e a diverse “cose” sempre per rimanere nel vocabolario caro a Kubler¹. Lo sguardo dello storico dell’arte è in genere volto alla terra e a oggetti che hanno origine dalle mani e dalla creatività degli esseri umani; l’astronomo scruta il cielo e non si preoccupa di trovare l’autore delle sue stelle, anche se forse indaga sulla loro biografia.

I due campi sono assimilati dalla loro appartenenza a un concetto comune di temporalità e di quello che chiameremmo piuttosto uno sfasamento temporale: studiano fenomeni che dopo una lunga permanenza in un ‘tempo passato’ diventano visibili e, nel caso delle opere d’arte, oltre che visibili, talvolta attuali e contemporanee solo a contatto con altri fenomeni. Non sono solo le conseguenze di avvenimenti di un passato remoto, come per esempio la riscoperta di

un'opera o di un artista, a rendere le opere visibili e comprensibili. Le nuove interpretazioni suscitate da condizioni intellettuali che nulla hanno a che vedere con le dinamiche del passato rinnovano la conoscenza a distanza di secoli e in contesti differenti. Continuamente lo storico, come l'artista, passa attraverso i magazzini dell'esperienza umana, dove si sono accumulate le opere d'arte e le testimonianze che le riguardano. L'artista ha la possibilità di scegliere, di confrontarsi in maniera attiva con la tradizione, di non subire soltanto una "influenza", come da tempo sottolineato da Michael Baxandall². Nel mondo post-moderno è ancora più libero e può avvalersi di un uso creativo della frammentazione di oggetti, di stili, di elementi concettuali. L'annullamento del tempo storico può anche essere usato per favorire un avvicinamento ancora più adesivo al passato, a un'epoca con la quale ci si vuole confrontare potenziando l'illusione di riviverla senza filtri, alla maniera totalizzante di Marguerite Yourcenar e del suo ascolto dei luoghi dell'imperatore Adriano, al momento di scriverne la biografia e di decidere di "restringere a proprio piacimento la distanza dei secoli". Lo storico è invece obbligato a tenere conto dello scorrere del tempo e a mantenere la consapevolezza degli sguardi che si sono depositati sulle opere che osserviamo ancora oggi. Si può impegnare a fornire nuove letture, ma all'interno di una prospettiva che conservi la memoria e tenga conto di quanto il pensiero di chi ci ha preceduto orienti la nostra percezione, anche quella che consideriamo immediata. Se le nostre strutture mentali ci indirizzano a estrarre e trascurare ogni volta elementi diversi, come continuare a trasmettere, invece che abbandonare? Come dare senso all'accumulazione degli oggetti, come costruire un linguaggio comune e sempre nuovo? Come abitare il tempo dell'altro, degli esseri umani del passato, e trasferirne l'esperienza? L'opera d'arte sembra poter fornire una chiave interpretativa del momento a cui appartiene, se si ha la pazienza di interrogarla e di leggerne la storia. Conoscere il passato, attraverso le proiezioni luminose che si verificano secoli dopo come quelle delle stelle, è un'impresa che ancora oggi ci sentiamo di tentare, riflettendo su temi e archetipi nella raffigurazione del rapporto fra tempo e trasmissione del sapere, e quindi sul concetto

di educazione che li tiene insieme. Le opere d'arte hanno avuto un ruolo nell'insegnamento e non sono solo state apprezzate per il loro potenziale estetico. Sono state immagini potenti, rivendicando una loro autonomia dalla trasmissione del sapere attraverso i testi scritti. Le immagini sacre erano considerate un equivalente della parola delle Sacre Scritture, spesso addirittura più efficaci e comunicative di un codice non accessibile a tutti, come quello legato alla comprensione dell'alfabeto. Ma la scrittura si è talvolta insinuata anche all'interno delle immagini, per chiarificare, precisare o bilanciare il significato. La parola scritta, associata alle immagini in varie forme, è imprescindibile nel contesto dell'educazione; rende possibile accostarsi a pensieri che si articolano solo attraverso il discorso.

Il percorso della mostra

La mostra cerca quindi di attraversare i piani del tempo, evocando alcuni momenti in cui la trasmissione dei concetti si sia avvalsa di immagini costruite sulla base della parola scritta. A volte scrittura e libri fanno parte delle immagini, slittano in esse, fino a generare iconografie nuove, a inventare linguaggi combinatori, mettendo in luce la forza di alcune pratiche artistiche, i limiti di altre, rovesciandone il senso.

Un dipinto del Cinquecento di soggetto religioso o profano difficilmente potrà avere lo stesso significato che aveva per i suoi contemporanei, e il desiderio di recuperare le notizie sulla sua origine, sul suo autore, sul committente e sullo spettatore ci consentiranno forse di avvicinarci alla ricostruzione di quello sguardo originario. La distanza non esclude che una parte della sua potenza comunicativa sia rimasta uguale a sé stessa, come i caratteri di un alfabeto tramandato con continue modifiche ma con un potenziale di riconoscibilità generazione dopo generazione.

In questa chiave la mostra propone accostamenti che possono sembrare singolari fra opere del passato e quelle di artisti contemporanei, scelte perché capaci di attivare meccanismi di riflessione intorno a temi che caratterizzano la nostra

comprensione della realtà e che ci spingono a utilizzare quanto si è sedimentato in noi della educazione intesa come *paidéia*, un processo più che un insieme codificato di nozioni. La *paidéia* passa certamente attraverso l'insegnamento, i precetti educativi ricevuti in famiglia, la scuola, ma si realizza grazie alla condivisione di esperienze, favorite da contesti di relazioni sociali non così forti come quelle stabilite attraverso i legami familiari, nel rapporto discente-docente, o all'interno di gruppi sociali regolamentati. Uno dei luoghi privilegiati per imparare in un ambito accessibile a tutti dovrebbe proprio essere quello del museo, aperto alla conversazione, alla condivisione del racconto e alla disseminazione della conoscenza. La mostra, realizzata con opere della collezione permanente BPER e con quelle ottenute in prestito, si incentra su alcuni nuclei tematici come la raffigurazione della scrittura e di processi educativi, le allegorie della conoscenza e il ruolo del ritratto come esempio da seguire nel percorso di educazione all'agire.

La scrittura che attraversa il tempo e i libri di storie

Lettere ricamate e dipinte, caratteri diversi, modalità di scrittura aggiornate, trascrizioni immediate dal parlare alla pagina e allo schermo: possiamo dire che la scrittura non sia cambiata attraverso il tempo? Il suo potenziale simbolico raggiunge talvolta quelle dell'immagine. Le immagini create dalle opere d'arte sono considerate fra le cose belle e non utili, mentre la scrittura, anch'essa dalla storia secolare, è alla base di scambi non solo intellettuali, ma anche quotidiani, del vivere umano. E insegnare a scrivere e a leggere è il primo gesto di generosità e il primo bagaglio di libertà e conoscenza dell'essere umano. È un contesto umano e quasi familiare quello del dipinto di Alessandro Mazzola che riporta nell'ambito della immagine consueta della *Madonna con il Bambino* (cat. 9) l'elemento del libro, che contiene, in questo caso in particolare, la possibilità di decifrare il destino e il suo dramma, almeno per la madre di Gesù. Altre opere nella mostra evocano il contesto familiare cristiano dell'educazione, in cui la presenza del libro, o delle iscrizioni, indirizza lo spettatore a forme di meditazione, come quelle che vivono i protagonisti. Nelle altre opere di soggetto sacro che trovano

posto nella mostra la scrittura ha il ruolo di chiarificare il soggetto, come ne *Il pianto di Giacobbe* di Giacomo Cavedoni (cat. 7), dove l'iscrizione spiega lo smarrimento e la disperazione di questo anziano vigoroso, alle prese con la tunica insanguinata del figlio. Si tratta di un inganno, perché Giuseppe non è morto, ma il ritrovamento della veste genera il dolore che viene rappresentato. Nella tradizione del potente e patetico linguaggio classicista emiliano, anche il capolavoro che proviene dalle Gallerie Nazionali d'Arte Antica di Roma ci mette di fronte a una poderosa immagine della vecchiaia. Il *San Girolamo* di Guercino (cat. 6) sta sigillando una lettera, è impegnato, anche materialmente, nell'esercizio della scrittura. San Girolamo è il santo che dalla fine del Cinquecento gode di una grandissima fortuna nell'iconografia religiosa della Chiesa dopo la riforma cattolica: è il santo della traduzione della Bibbia, colui che, dopo anni di studio sulle Sacre Scritture, aveva consentito ai cristiani di raccogliersi intorno a un testo comprensibile e condiviso.

È il santo che scrive e che traduce, sempre circondato di libri aperti e di calamai, in questo caso addirittura di un altro degli elementi della comunicazione scritta dei secoli passati, il sigillo.

Minerva e Clio. Tessere il racconto della conoscenza

Nella mostra prendono un posto di rilievo il dipinto di Jean Boulanger che raffigura Clio (cat. 3), musa della storia, una delle nove sorelle che ispirano gli uomini alle arti e il busto seicentesco in marmo di Minerva (cat. 4), dea della sapienza. Sia la storia che la sapienza hanno bisogno della scrittura per continuare a diffondersi. Raccontare la storia è un'arte, che presuppone la conoscenza e l'uso della tradizione, la capacità di interpretare e di trasmettere, oltre che di raggiungere la gloria per chi ha saputo raccontare e per chi ne è stato protagonista. Non a caso il dipinto, che presenta una figura femminile incoronata di alloro, è spesso stato interpretato come una allegoria della Fama. Anche il busto che arriva dalle collezioni della Galleria Borghese, dove era già registrato nel 1650, pone qualche dilemma interpretativo. La dea, rappresentata con l'egida sulla

spalla e i capelli sciolti, reca sul capo un elmo con un volto umano, adornato di piccole ali ai lati. Gli studiosi hanno proposto un riferimento all'immagine della cosiddetta *Medusa Rondinini*, che recava come attributo del *gorgoneion* lo scudo di Perseo richiamante Medusa, due ali laterali. In genere attributo di Mercurio, messaggero degli dei, dio della velocità e dell'eloquenza, le ali potrebbero alludere alla commistione fra le doti di sapienza di Minerva e quelle comunicative di Mercurio, che già nel Cinquecento, nell'accademia bolognese di Achille Bocchi, dettero origine alla figura dell'Hermathena, una fusione delle caratteristiche di Minerva e di Mercurio a rappresentare la forma più alta di conoscenza. Minerva, nata da un mal di testa di Giove, è un'immagine esemplare della sapienza come saggezza, che deve fornire una educazione adeguata alle giovani generazioni. È anche la dea della tessitura, arte che consente di raccontare la storia e le storie in maniera concreta, seguendo un progetto mentale che prende forma grazie all'uso del telaio, alla fusione fra concentrazione e tecnica. Per questo motivo molte delle storie antiche e rinascimentali che la riguardano la vedono impegnata, oltre che a rivendicare la sua superiorità nei confronti di artiste umane, come Aracne, nel sottrarre fanciulli ai piaceri, nel debellare i vizi e l'ignoranza, nell'accostarsi a Prometeo, che aveva cercato, con il fuoco, di civilizzare l'umanità. Dispiegando il suo potenziale educativo, Minerva è al centro di molte fortunate iconografie seicentesche e un'altra delle più originali si trova ancora in Galleria Borghese. Lavinia Fontana, la grande pittrice bolognese che non poteva certo ignorare la tradizione filosofica che aveva investito la dea di qualità intellettuali e civilizzatrici, esegue entro il 1613 per Scipione Borghese la versione più monumentale della sua *Minerva in atto di abbigliarsi* (fig. 1), un soggetto che restituisce alla dea dalle molteplici qualità anche una dimensione seduttiva, che ne accosta il potenziale intellettuale a quello della femminilità esposta nelle immagini di Venere. Epitome delle qualità dell'artista sapiente, lodata per la sua bellezza oltre che per la sua abilità, la *Minerva* di Lavinia è stata considerata fin dalle fonti contemporanee un autoritratto dell'artista. In rapporto a *Clio* e a *Minerva*, dea della tessitura come operazione intellettuale,

trovano posto le opere di Sabrina Mezzaqui, che si dedica a rendere concreta e manuale la dimensione della meditazione e della scelta. *Segni e Lettere* (catt. 1-2) introducono un elemento che ritroviamo nel percorso: la scrittura che diventa fondamentale, che non è descrizione dell'opera d'arte ma sua essenza. Le parole della poesia e della filosofia diventano concrete, la loro pronuncia si iscrive nella materia dell'arte; sono parole che durano nel tempo e rivestono nuovi significati in ogni momento della storia, sostenendo gli esseri umani nell'interpretazione della realtà

Ritratto e anti-ritratto

Un'altra scultura proveniente dalla Galleria Borghese, una testa antica di Alessandro Magno (cat. 11) montata su un busto seicentesco, in relazione con le immagini dei filosofi di Pietro Ruffo (cat. 12), eseguite fra il 2009 e il 2010, ci introduce al ritratto come *exemplum virtutis*, uno dei dispositivi culturali più attivi della tradizione occidentale. Alessandro rappresenta l'immagine del condottiero fondatore di imperi, appassionato delle arti, allievo di Aristotele. Le sue immagini, che ne propagavano la fama, erano diffuse in tutto



1. Lavinia Fontana, *Minerva in atto di abbigliarsi*, 1613, olio su tela, 258 x 190 cm, Galleria Borghese, Roma

il mondo antico. Secondo il racconto di Svetonio, utilizzato dagli studi recenti per spiegare la potenza del ritratto degli uomini famosi, Cesare contemplò una statua di Alessandro mentre era questore a Cadice. L'immagine di Alessandro ebbe un tale impatto su di lui, da spingerlo a tornare a Roma con l'intento di compiere grandi imprese. Uno degli insiemi più diffusi e efficaci dell'educazione rinascimentale era quello delle serie degli 'Uomini famosi', cicli di ritratti che, sull'esempio di quello ideato da Paolo Giovio, venivano commissionati, replicati e integrati perché costituissero immagini efficaci nel tramandare la memoria e gli insegnamenti dei personaggi raffigurati, che si erano distinti per coraggio, intelligenza, cultura. L'idea ebbe un tale successo da essere estesa anche alle immagini edificanti delle donne famose, spesso note come le Belle, e a raccolte di ritratti e autoritratti di artisti³.

La serie *I Sei Traditori della Libertà* di Pietro Ruffo ritrae sei filosofi dalle radici settecentesche, che saremmo portati a collocare fra l'Illuminismo e il Razionalismo. Si tratta di Helvetius, Saint-Simon, Rousseau, De Maistre, Fichte e Hegel. Il loro pensiero, alle origini della modernità, avrebbe sottilmente contribuito, secondo Isaiah Berlin, alla nascita delle ideologie antiliberali nel XX secolo. L'interesse di Ruffo per Berlin nasce durante il suo periodo di ricerca presso l'Italian Academy for Advanced Studies alla Columbia University, dove ha approfondito il rapporto tra filosofia e politica, interrogandosi sulle diverse interpretazioni possibili del concetto di libertà, che investe l'individuo come, in maniera più ampia, la comunità di cui fa parte. Le opere nascono dalla riflessione sull'ascolto delle conferenze radiofoniche di Berlin trasmesse dalla BBC nel 1952. La riflessione del filosofo va quindi contestualizzata nel clima del secondo dopoguerra e della guerra fredda. Lo studio delle dottrine politiche di questi filosofi aveva portato Berlin a individuare un punto di contatto fra le loro teorie, che, pur partendo da premesse diverse, consideravano necessaria la presenza di guida per i popoli, che, dopo secoli di oppressione, non si erano dimostrati in grado di emanciparsi autonomamente. Ogni volta un'*élite* illuminata, un leader politico o religioso aveva assunto il compito di portare le singole nazioni alla libertà.

Da qui il rapporto dinamico fra libertà collettiva e libertà individuale, un argomento di dibattito inesauribile, che si è arricchito di interventi nel corso del Novecento.

I ritratti, pur nella loro accuratezza rappresentativa, non si ricollegano quindi alla tradizione antica del ritratto, nato per celebrare i personaggi che si erano a tal punto distinti con le loro imprese da essere considerati esempi per le generazioni future, volti che dovevano educare, imprimendo nello spettatore la tensione all'emulazione. Coperti di libellule intagliate nella carta, ci spingono a cercare nel ritratto qualità problematiche e non celebrative, a interrogare l'immagine della conoscenza, a discutere gli insegnamenti degli 'uomini famosi', imperatori, governanti, poeti e filosofi del passato, che hanno lasciato testi e immagini strumenti di una tradizione e di una *paideia* attiva.

Carte geografiche e mappamondi, in cui la scrittura umana si sovrappone alla raffigurazione sintetica e abbreviata delle caratteristiche naturali e osservabili del mondo conosciuto, ci restituiscono il desiderio di imparare e di trasmettere le conoscenze acquisite. La carta del cielo di Pietro Ruffo (cat. 13) tiene insieme molti degli aspetti evocati e esplorati nel percorso: la materialità del fare, messa in luce dalla lavorazione in rilievo, l'evocazione del sapere che si è stratificato nel tempo e che si riflette nella precisione e nella mancanza di precisione dei dati geografici, in un percorso fra scienza e arte che ha caratterizzato da sempre l'illustrazione delle scoperte geografiche. La conclusione della mostra ci riporta dunque a interrogarci sulla dimensione universale del gesto artistico, ma anche sulla nostra capacità di indagare, interpretare e trasmettere, con la consapevolezza di calpestare tutti la stessa terra e di vivere sotto lo stesso cielo.

¹ Il testo è citato nell'edizione Einaudi, Torino 1981.

² M. Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Torino 2000 (ed. italiana Einaudi).

³ Sul potere educativo del ritratto nella cultura europea, E. Pommier, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei lumi*, Torino 2003, p. 15 per il riferimento a Svetonio.

Immagini di una *pseudo-scrittura* al tempo dell'apprendimento automatico

Stefania De Vincentis

In una singolare antologia di fantascienza del 1965 intitolata *The Pseudo-People*¹, William F. Nolan sceglieva di chiamare con questo termine le ibride presenze meccaniche, artificiali, bioniche (fittizie?) che animavano i racconti di coloro tra i più noti, allora affermati o emergenti, esponenti della letteratura fantascientifica degli anni Sessanta. Isaac Asimov, Ray Bradbury, Henry Kuttner, Richard Matheson, A.E. van Vogt hanno descritto, ambientandole all'interno di meravigliosi universi, possibili quanto distopici, le forme assunte da un costante interesse dell'uomo *per* l'uomo. Una fascinazione ravvisabile già in età infantile in quella curiosità per bambole, marionette, fantocci e manichini che porta a immaginare differenze e somiglianze con il proprio corpo e ad avanzare improbabili paragoni tra il nostro dentro e il *loro*, nello sforzo di comprendere il funzionamento dell'essere umano. Tale curiosità, che supera l'aspetto dell'evidenza anatomica, rispecchia un'ansia di conoscenza racchiusa nell'atto di acquisire ulteriore consapevolezza di sé stessi attraverso un facsimile artificiale. La narrativa di fantascienza, ritenuta a lungo letteratura di scarto, d'evasione e fuga del pensiero, rivendicando il proprio ruolo consolatorio, si presta ad essere il contesto privilegiato per avvicinare i temi della conoscenza imponderabile.

Le pseudo-scritture a cui fa riferimento il titolo del presente saggio sono le formule, gli algoritmi, i data-set e i *prompt* appartenenti al linguaggio della macchina che abbiamo imparato a conoscere e via via utilizzare nel nostro quotidiano attraverso programmi per generare testi, tra tutti chatGPT. Come un'estensione meccanica, questi sistemi intervengono a soccorrere l'atto dello scrivere, raccogliere informazioni, formulare concetti e proporre nuove interpretazioni. Il considerevole impiego di tempo, una volta necessario per

processare una quantità di informazioni prima impensabile, ha subito una drastica riduzione. Allo stesso modo, gli esiti di queste elaborazioni hanno assunto caratteristiche analitiche ulteriori rispetto al dominio delle scienze informatiche, per esplorare gli ambiti della creazione di conoscenza, dei procedimenti artistici, della narrazione per immagini.

Come in un racconto che si apre al lettore, prende avvio la conversazione proposta dalla mostra *Il tempo della scrittura. Immagini della conoscenza dal Rinascimento ad oggi*: una riflessione attorno a concetti universali, come il tempo e la conoscenza, e alla loro elaborazione attraverso la scrittura. In questo percorso, la parola scritta diventa struttura narrativa e dispositivo visivo, partecipe del fare educativo e del processo di formazione dell'individuo.

Il rinnovato interesse per le teorie di Gilbert Simondon, in relazione ai processi che oggi continuiamo a definire, con una certa insistenza terminologica *d'antan*, come Intelligenza Artificiale, rende opportuno soffermarsi su alcuni concetti chiave elaborati dal filosofo, che ricorreranno nel corso di questo saggio. A proposito delle dinamiche alla base del momento educativo, Simondon usa il termine "individuazione", secondo cui il soggetto umano non sarebbe una forma compiuta, ma si identifica con una fase transitoria all'interno di un continuo processo di relazioni con l'ambiente in cui vive. L'individuazione è, in tal senso, una genesi, un divenire dell'essere (*ontogenesi*), che non si esaurisce nell'identità visibile, ma implica una dimensione pre-individuale, matrice invisibile del formarsi stesso della persona². Secondo questo principio, dunque, la definizione dell'identità umana non può emergere dall'osservazione dell'individuo isolato, ma presuppone il riconoscimento di una realtà pre-individuale, che rappresenta l'innesto del momento successivo, formativo e generativo.

Le intuizioni di Simondon trovano oggi un'eco nelle discussioni contemporanee sull'Intelligenza Artificiale e sul pensiero meccanico, che continuano a interrogarsi sul rapporto tra coscienza, apprendimento e calcolo. Una domanda, in particolare, risuona ancora: "Le macchine possono pensare?", formulata da Alan Turing nel celebre test di Turing³. In un passaggio profetico, egli scriveva:

"Credo che alla fine del secolo l'uso delle parole e l'opinione corrente saranno talmente mutati che chiunque potrà parlare di macchine pensanti senza aspettarsi di essere contraddetto"⁴. Stimolato da queste affermazioni, nel 1966 Joseph Weizenbaum realizza ELIZA, un programma antenato degli attuali chat-bot in grado di dialogare con il proprio utente parodiando la situazione di una seduta psicoterapeutica. Il programma, sebbene rudimentale, evidenziava come bastasse un'interazione apparentemente empatica e una struttura dialogica ripetitiva per generare nell'utente l'illusione di un'intelligenza *altra*. Ancora oggi, l'esperienza di ELIZA getta luce sulle aspettative e sulle proiezioni emotive che l'essere umano tende ad attribuire alle macchine, oltre che sulle ambiguità che emergono nel momento in cui esse iniziano a "scrivere" insieme a noi⁵.

A distanza di quasi ottanta anni torna attuale un'obiezione al test di Turing formulata da Lady Ada Lovelace: la *macchina analitica* non ha la pretesa di creare alcunché. Più precisamente, riferendosi alle teorie, insospettabili quanto anticipatrici, nel testo di Charles Babbage, la contessa figlia di Lord Byron asseriva che: "La Macchina analitica tesse disegni algebrici proprio come il telaio Jacquard tesse foglie e fiori"⁶. Un'affermazione che trova un'inaspettata risonanza con il *Busto di Minerva* (cat. 4) esposto in mostra, risalente al tardo Seicento: la dea, protettrice delle arti e della tessitura, non tesse, ma osserva. In questa distanza tra osservazione e azione si apre uno spazio riflessivo sul rapporto tra intelligenza, operatività e creazione. È di certo invece un omaggio a Lovelace Ai-DA, il primo robot artista ultra-realistico al mondo, che disegna e dipinge utilizzando le telecamere nei suoi occhi, i suoi algoritmi di intelligenza artificiale e il suo braccio robotico. Creata nel febbraio 2019 da Lucy Seal da Aidan Meller, ha tenuto la sua prima mostra personale *Unsecured Futures* all'Università di Oxford, dove la sua arte ha incoraggiato gli spettatori a riflettere sul mondo in rapida evoluzione. Al pari di un/a artista reale (analogico?) ha proseguito con la sua carriera espositiva, comparando anche nella cornice della Biennale di Venezia nel 2022 e continua a creare opere d'arte che sfidano le nozioni di artista



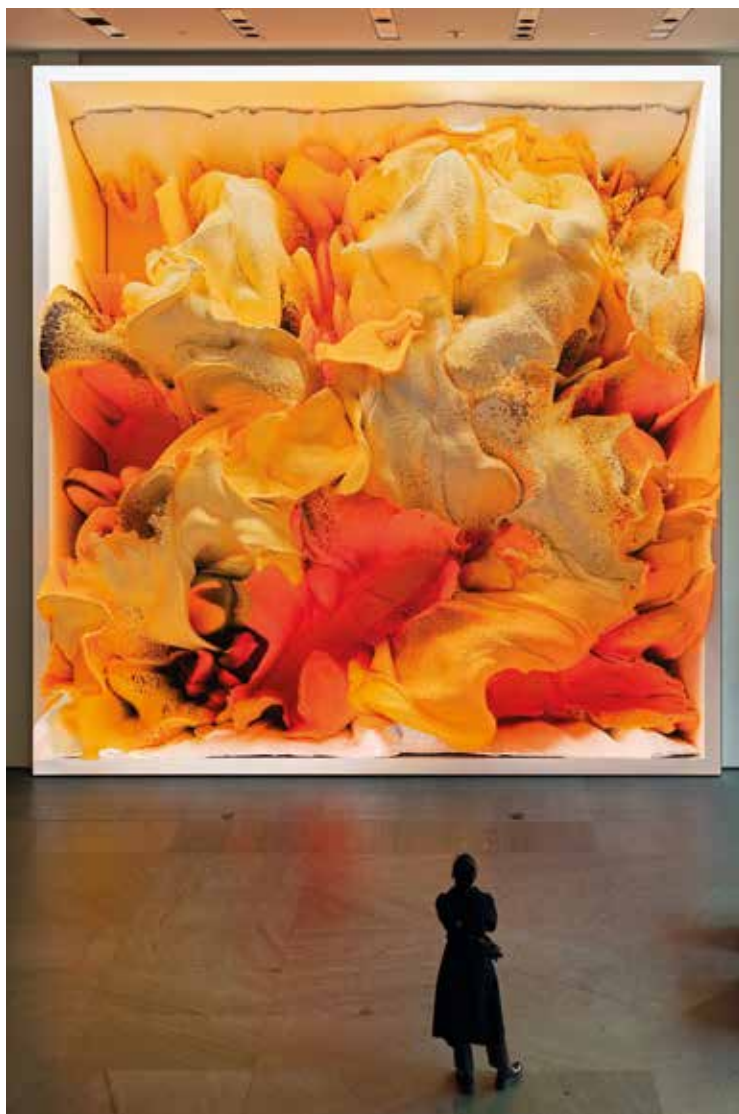
e creatività in un'era di post-umanesimo digitale. La sua presenza propone un modello di androide come evoluzione del superato concetto di robot destinato al servizio dell'essere umano⁷ e circondato da un'aura di autonomia, autosufficienza e autorialità.

Quest'opera apre ad una riflessione significativa sul rapporto tra scrittura e autoaffermazione dell'autore. Il dibattito in merito ai confini entro i quali il suo diritto si possa effettivamente esercitare, se nell'opera generata dalla macchina o nell'intento progettuale che la precede, si applica a molte produzioni di arte generativa. È evidente nella serie di ritratti della *Famiglia De Belamy* (2018) del collettivo Obvious e nelle *Memories of Passerby* (2018) di Mario Klingemann. In queste opere d'arte digitale il ritratto come genere pittorico è un'ambigua rappresentazione dell'*altro*, esito di un'elaborazione algoritmica a partire da data-set di dipinti europei tra Sei e Ottocento che tradisce le certezze dello spettatore, persuaso a credere nella veridicità della raffigurazione offerta. La descrizione o l'anti-descrizione di sé è una formula ricorrente nelle elaborazioni di modelli artificiali generativi. Il sistema *AI Portraits* (2018) di Mauro Martino (fig. 1), addestrato su milioni di foto di celebri attori e attrici, produce come risultato un'immagine nuova, verosimile, che

elabora il concetto di identità, sfumando i confini tra l'individuo che riconosce sé stesso e l'insieme dei volti della società dello spettacolo sedimentati nella rete neurale. A questo tema si lega quello della sorveglianza, della privacy e di una identità da tutelare nella serie di ritratti *Missing Person, Cyborg* (2021) di Lynn Hershman Leeson. L'artista stampa su uno specchio i volti fotografati di persone inesistenti utilizzando programmi di Intelligenza Artificiale, ma i ritratti presentano piccole imperfezioni, trasudano minuscole cifre numeriche che rovinano la superficie dei volti, come per suggerire una possibile identificazione degli individui con i propri dati, ugualmente corruttibili e hackerabili. Si tratta di narrazioni che attingono alla quotidianità contemporanea e sollecitano un'empatia percettiva per insinuare nello spettatore il sentimento di dubbio, misto a disagio, nel riconoscere un volto fraintendibile, confondendo la sua capacità di distinguere il reale e ciò che non lo è, l'immagine generata e l'identità raffigurata. In un grafico elaborato nel 1970, l'ingegnere e studioso di robotica Masahiro Mori rappresenta figurativamente questo senso di inquietudine con una curva discendente che egli nomina "uncanny valley". L'espressione è tuttora adottata per descrivere la sensazione perturbante, prima di familiarità e successivamente di disgusto e rifiuto, percepita dal cervello di fronte a robot e automi antropomorfi.

Trasponendo questa lettura alla tecnica fotografica, si può associare tale dimensione a due esperienze estetiche descritte da Roland Barthes e sulle quali si fonda il rapporto personale tra immagine e spettatore: il *punctum* e il senso ottuso. La prima si riferisce al dettaglio di un'immagine che istintivamente associamo a una situazione personale e quindi ci è familiare; la seconda invece inserisce un elemento di incoerenza rispetto alla logica significativa dell'immagine, rendendola al nostro sguardo misteriosa e inspiegabile. Una dimensione distinta dallo *studium* che invece egli riferisce agli elementi culturalmente e storicamente codificati di un'opera⁸. Entrambe le esperienze estetiche si ritrovano associate in un'ulteriore narrazione artificiale realizzata a partire dall'opera *Secret* (1990) di Luc Tuymans per la mostra *Secret. Artificial*

1. Mauro Martino, *AI Portraits*, 2018, immagini generate da un algoritmo addestrato su set di fotografia di celebrità, <https://www.mamartino.com/projects.html>



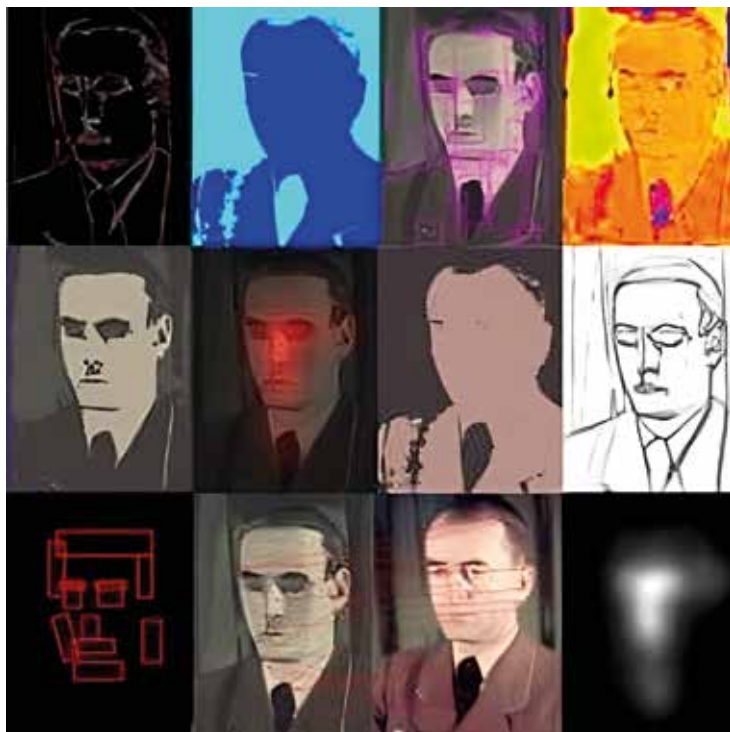
Intelligence and Luc Tuymans (BO-ZAR, Brussels, 3 aprile – 2 maggio 2021)⁹, ideata con l'obiettivo di rispondere alle domande sull'opportunità rappresentata dalle tecnologie di *deep learning* e di intelligenza generativa nel processo di creazione artistica e sul rischio che queste riescano, un giorno, a sostituirsi alla visione umana. Il dipinto di Tuymans, da cui parte l'indagine, raffigura il ritratto di Albert Speer, capo architetto del partito nazista, del ministero degli armamenti e della produzione bellica del III Reich. Il processo interpretativo svolto dallo storico e dal conoscitore d'arte porrebbe a confronto l'originale fotografico, a cui l'opera si ispira, con i diari di Speer per ricostruire l'intenzionalità dell'atto creativo e la modalità interpretativa adoperata dall'artista nel leggere un brano di memoria storica condivisa. Di contro,

il metodo messo in atto attraverso tecnologie di *machine learning*, *computer vision* e *image pattern recognition* si propone di studiare i processi che governano le fasi della ricerca storica e guidano il momento di creazione, nel tentativo di sintetizzare e trascrivere tali intuizioni in formule algoritmiche (fig. 2).

Douglas R. Hofstadter riporta con preoccupazione il momento in cui l'appren-

dimento automatico si addentra ancor più nelle pieghe dell'atto creativo per comprenderne le ragioni e simularne gli esiti. Il matematico, che nel fondante testo del 1980 aveva formulato ipotesi sulle modalità con cui la macchina avrebbe supplito alle attività dell'uomo fino a sostituirle, esprime il terrore che l'essere umano acquisisca definitiva consapevolezza di come ciò che lo caratterizza in quanto tale, ossia creatività, emozione, coscienza, arrivi ad essere considerato facilmente replicabile, riproducibile¹⁰. Nello scenario attuale questo timore si rivela un'opportunità per offrire nuovi stimoli alla conoscenza insistendo proprio sui processi creativi. Le teorie di Margaret Boden¹¹ intervengono a supporto di tale affermazione, sostenendo come l'avvento della tecnologia di Intelligenza Artificiale, per quanto formidabile, non preannunci la fine della creatività umana. Le tecnologie di *machine learning* possono analizzare ampie serie di dati, individuare connessioni e creare combinazioni inedite altrimenti sfuggibili alla considerazione dello studioso. Le capacità di elaborazione dei dati attraverso sistemi di reti generative avversarie (note con il l'acronimo GAN, sciolto in inglese come Generative Adversarial Network) arricchiscono la dimensione esplorativa della creatività, consentendo agli artisti di sondare nuove possibilità estetiche. Lo stesso processo di co-creazione richiama alla mente le tre fasi della teoria socratica, dell'ironia, della maieutica e della confutazione/definizione, applicate dal filosofo per stimolare l'allievo nel lavoro di studio attraverso l'esercizio dialettico. Secondo lo stesso procedimento, i termini di "scrittura", "individuo" e "conoscenza" appaiono, in maniera analoga, nei modelli computazionali di apprendimento, sintetizzati nell'atto creativo in forma di dialogo. Nel flusso continuo di informazioni che guida questo processo, la distinzione tra forma e materia non rimane un semplice concetto astratto, ma si realizza in modo fluido e trasformativo. Questo accade attraverso la "trasduzione", termine mutuato dalle scienze biologiche e ripreso da Simondon, che descrive il meccanismo per cui il cambiamento in un dato elemento si trasmette e si trasforma in un altro, generando in maniera dinamica nuovi modi di essere adattandosi alle condizioni dell'ambiente circo-

2. Refik Anadol, *Unsupervised - Machine Hallucinations* (MoMA, 19 novembre 22 – 29 ottobre 23), foto dell'installazione presso il museo, <https://refikanadol.com/works/unsupervised/>



stante¹². Secondo questa lettura anche il tempo ha una nuova cadenza e vive di immediatezza, in continua rivoluzione. Refik Anadol racconta questa incessante rielaborazione in *Unsupervised* (2021), in cui educa la macchina su un modello da associare alle collezioni di arte del Moma sulla base dei data-set del museo (fig. 3).

Le immagini risultanti dall'elaborazione informatica appaiono come allucinazioni delle opere originali, proiettate su enormi schermi animati da un mutevole e magmatico

sciame di elementi cromatici che non cerca una specifica forma, ma le comprende tutte, incorniciate in un pannello a suggerire l'unità della collezione nel museo. L'artista adotta un approccio tassonomico che richiama gli atlanti botanici e, in modo non secondario, le suggestioni dell'*Atlante Mnemosyne* di Aby Warburg, nel suo tentativo di connettere memoria e passato con il quotidiano e lo studio di una tradizione condivisa. Questa riflessione si manifesta chiaramente nel progetto *Archive Dreaming* (2016), che indaga l'archivio del centro di ricerca SALT per la cultura visuale di Istanbul. Il modello sviluppato mediante tecnologie di *machine learning*, durante le pause dalle consultazioni degli utenti esterni, genera immagini sulle infinite relazioni possibili tra i documenti, proiettandoli in uno spazio architettonico immersivo.

La scrittura, come gesto che accompagna e scandisce il fluire del tempo seguendo il ritmo di un racconto, assume nella mostra in corso un ruolo centrale. Non si pone come esercizio astratto o atemporale, ma come pratica in divenire, capace di dar forma al pensiero mentre si sviluppa. In questa prospettiva,

si avvicina alle riflessioni di Maurice Blanchot sull'“infinito intrattenimento”, dove lo scrivere diventa spazio di conversazione, luogo di apertura all'altro e motore di un'educazione possibile solo nel dialogo. Analogamente, si rintraccia una parentela con il metodo narrativo di Georges Perec, che nella sua instancabile opera di catalogazione e raccolta del presente trova nella scrittura uno strumento di conoscenza e nel libro un contenitore ideale. Un approccio che ricorda, per struttura e intento, i modelli di dati che precedono l'elaborazione computazionale, suggerendo una tensione condivisa tra registrazione, interpretazione ed espressione del reale. Lo sforzo profuso nel riordinare le parole ed esporle anche graficamente tradisce non solo un fine di conservazione attraverso un procedere reiterato, ma rivela anche un'esigenza narrativa-autobiografica che si proietta in immagini e raffigurazioni. L'atto creativo si fonde con l'enunciato in *Lettere* (2010) (cat. 2) di Sabrina Mezzaqui. Quest'opera sospende la scrittura in una duplice dimensione, spaziale e temporale, spingendo il pubblico a condividere la citazione di Martin Heidegger tratta da una sua lettera ad Hanna Arendt sull'importanza di accettare sé stessi e sull'apertura verso l'altro. L'operazione si concretizza in una materia tessile dalla consistenza artigianale, non priva di chiari rimandi concettuali. Non sono infatti lontane le espressioni di Art and Language degli anni Settanta ampiamente riproposte nel saggio di Stefania Portinari, ritrovate da Paolo Berti nella sua ricognizione *media-geografica*, e a cui si rifà anche il lavoro di Fito Segrera. In *1 & N Chairs* (2017) l'artista si riferisce esplicitamente all'opera di Joseph Kosuth *One and Three Chairs* (1965) ma, a differenza del suo predecessore, la lettera 'N' indica l'infinito numero di corrispondenze generate dal sistema programmato per ricercare abbinamenti parola-immagine, così come all'infinito si perpetuano gli interrogativi relati al rapporto tra rappresentazione, concetto e referente materiale. In maniera forse discutibilmente ecfrastica anche l'Intelligenza Artificiale dei programmi *text-to-image* quali Dall-E o Midjourney crea immagini seguendo composizioni testuali dalle possibilità narrative ancora intente, o limitate. Tuttavia, resta scivoloso il terreno che porta a considerare

3. Luc Steels, *Immagine algoritmica e rete semantica*, Studio Stelluti, 2021, realizzato per la mostra *SECRETS. Artificial Intelligence and Luc Tuymans* (BOZAR, Brussels 3 aprile – 2 maggio 2021)

i *prompt* – comandi testuali forniti dall'utente – come attori di un processo creativo in grado di tradurre in immagini il tono, l'ironia e i meccanismi non letterali del linguaggio, elementi essenziali per una comunicazione visiva¹³.

L'ambito concettuale e processuale delineato sinora riflettendo attorno ai termini universali e sfuggenti come il tempo e la trasmissione di conoscenza non esclude il luogo museale che, in queste ricerche artistiche mediate dall'Intelligenza Artificiale, si configura come un *assemblage* di oggetti, individui, forme e narrazioni. Tale visione richiama il pensiero di Bruno Latour nella teoria dell'attore-rete¹⁴. In questa prospettiva, il museo non è più un contenitore neutro, ma un'estensione della sensibilità analitica: uno spazio capace di restituire la complessità delle relazioni tra le presenze materiali, immateriali e tecnologiche che lo abitano; un ambiente dinamico di interconnessioni tra attori umani e non umani. In questa dimensione, ricondotta all'ambito degli studi sui musei digitali, si inserisce l'atto di co-creazione, inteso come un approccio partecipativo e centrato sull'utente, volto a coinvolgere attivamente sia il pubblico fisico sia quello virtuale nei processi di accesso, interpretazione e rielaborazione delle collezioni. In quello che potremmo definire l'Ai-Museum, gli *assemblage* sono insiemi socio-tecnici in grado di costituire, stabilizzare e trasformare le relazioni in costante evoluzione tra le tecnologie di Intelligenza Artificiale (computer vision, elaborazione del linguaggio naturale, reti neurali artificiali, ecc.), gli esseri umani (personale museale, ricercatori, esperti IT, visitatori, utenti, artisti), gli oggetti materiali (reperti storici, opere d'arte) e gli ambienti reali o virtuali (spazi espositivi, archivi digitali)¹⁵.

Questo contesto apre a ulteriori riflessioni sul tipo di rapporto esistente tra l'analisi algoritmica delle immagini e la tradizione di studio, indagine e cura dell'opera d'arte da parte dell'uomo.

Una risposta a tale stimolo può essere considerata la mostra *Curatorial A(i)gents* dell'Harvard Museum of Art del 2021, dove le sperimentazioni con diverse tecnologie di Intelligenza Artificiale hanno utilizzato i dati del museo



adattandoli a diverse finalità progettuali, dall'espressivo al giocoso, dall'analitico al critico. Articolata come un forum virtuale, la mostra ha voluto proporre una conversazione con l'opera d'arte piuttosto che offrire una conoscenza consolidata sull'opera stessa, e, prediligendo una struttura "combinatoria", ha enfatizzato il dialogo tra prospettive trasversali. Anche in questa occasione il momento della rappresentazione individuale del ritratto e quello dell'elaborazione del fare creativo sono stati oggetto di riflessione.

Un analogo pensiero muove il progetto *Processing the Page: Computer Vision and Otto Piene's Sketchbooks*, che presenta la raccolta di oltre 70 taccuini di schizzi dell'artista Otto Piene risalenti al periodo compreso tra il 1935 e il 2014, donati al Busch-Reisinger Museum. I quaderni, in gran parte inediti, riflettono esperimenti interdisciplinari e crossmediali della lunga carriera di Piene tra Boston e l'estero, compresi progetti realizzati e non. La digitalizzazione di ogni singolo foglio insieme all'elaborazione di un modello di apprendimento automatico ha consentito di selezionare il numero di schizzi effettivamente portati a compimento nel mondo reale e di identificare schemi e motivi ricorrenti dell'arte di Piene (fig. 4). La restituzione

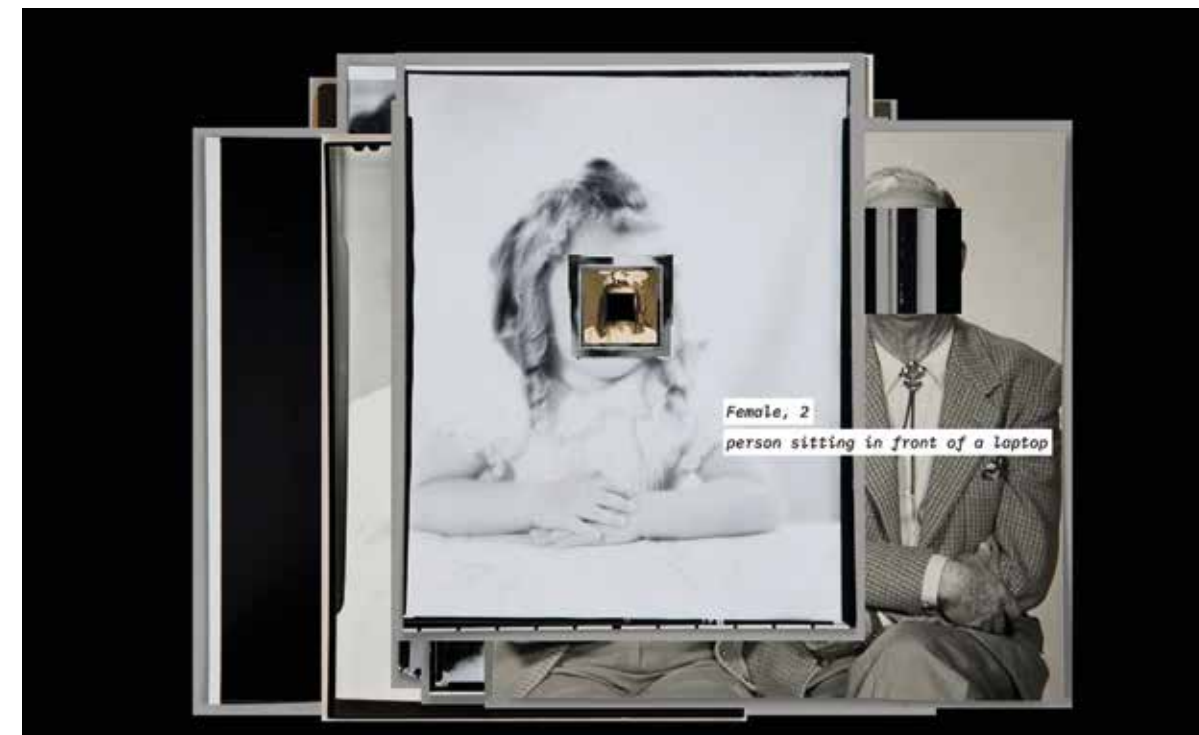
4. Jeff Steward (foto), Collage di pagine digitalizzate tratte dagli sketchbook dell'artista Otto Piene come esposte nella mostra *Processing the Page: Computer Vision and Otto Piene's Sketchbooks*, Lightbox Gallery, Harvard Art Museums, luglio 2022



di ogni pagina, trasformata in oggetto digitale, mostra come la pratica curatoriale, unita all'informatica e alla visualizzazione dei dati, possa svelare storie nascoste e dare vita a nuove conversazioni. È il caso, ad esempio, del singolare monogramma elaborato a guisa di firma da un giovane Otto Piene (fig. 5), che rivela in nuce la consapevolezza di sé e del proprio desiderio artistico come atto autogenerativo: “To a large extent, art comes out of the practice of art”¹⁶.

Un ulteriore, diverso, approccio al ritratto rispetto agli esempi finora scorsi è proposto dal progetto sperimentale *Watching Machines Loving Grace* di Kim Albrecht all'Harvard Museum (fig. 6). Con riferimento ai temi legati ai sistemi di sorveglianza, e nello specifico alle tecnologie di riconoscimento facciale, l'operazione prende provocatoriamente di mira gli elementi indesiderati rilevati da questi meccanismi e quindi scartati. La visione artificiale è infatti riduttiva e procede per estrazione, ritagliando all'interno di rettangoli i soli elementi che permettono l'identificazione, escludendo contesto e oggetti di contorno. Il ritratto al negativo proposto da questa indagine spinge a riflettere sul punto di vista delle macchine, sugli elementi che una mente artificiale considera distintivi dell'identità individuale, sul suo operare che pare coerente con uno dei significati inclusi nell'etimologia latina

5. Otto Piene, *Untitled* (a sinistra: frontespizio con firma e monogramma dell'artista e indirizzo; a destra: ritratto di profilo del padre dell'artista), pagina da taccuino e disegno, 1943, 2019.2.1, Harvard Art Museums collections online, 4 agosto 2025, <https://hvard.art/o/373406>



della parola computer, specificatamente nel termine ‘putare’, tagliare nettamente, sfrondare¹⁷.

A conclusione di questa narrazione va citato un ultimo riferimento a un breve scritto di Luigi Ghirri intitolato *Niente di antico sotto il sole*, posto a corredo dell'omonimo catalogo del 1986. Le parole del fotografo insistono sulla coincidenza di sguardi diversi su uno stesso oggetto senza apparenti causalità, sintonie o storie analoghe, corrispondendo ai discorsi sinora posti sui risultati elaborati dai modelli informatici. Lo stesso Ghirri, a sua volta, aveva preso in prestito questa frase da una poesia di José Luis Borges, *La Felicità* (1982): “Non c'è nulla di antico sotto il sole. / Tutto accade per la prima volta, ma in un modo eterno. / Chi legge le mie parole sta inventandole”. Tali versi perpetuano un accadimento che rinvia ai processi iterativi dei sistemi automatici. Sebbene l'assorbimento di linguaggi computazionali e reti neurali al quale è sempre più subordinato il rapporto con l'opera d'arte sembri escludere ogni legame con “l'antico”, inteso come passato storico,

6. Screenshot dall'interfaccia web del progetto di Kim Albrecht, *Watching Machines Loving Grace*, 2020 in collaborazione con il metaLAB (at) Harvard. Il Progetto fa parte dell'iniziativa *Curatorial A(i)gents* (Harvard Museum of Art, 1° aprile – 15 maggio 2022)

le operazioni artistiche che adottano l'Intelligenza Artificiale mantengono corrispondenze con il vissuto e la memoria, riformulate all'interno di processi, metodi e approcci tecnici. A queste, che restano le radici storiche all'origine delle macchine intelligenti e dell'apprendimento automatico, ci si affida per interpretare nuove formule narrative e, quando ci si sente smarriti, alle possibilistiche rassicurazioni del *Teorema* di Larry Tesler¹⁸, al suo tentativo di definire l'Intelligenza Artificiale in tutto ciò che ancora non è stato realizzato e, al contempo, di meravigliarci.

¹ *The Pseudo-People*, a cura di W.F. Nolan, New York 1965 [trad. it. U. Carrega, 1981].

² G. Simondon, *L'Individuazione. Alla Luce delle nozioni di forma e informazione*, Milano 2020.

³ A. Turing, *Computer Machinery and Intelligence*, in "Mind", vol. LIX, n. 236, 1950.

⁴ D. Hofstadter, *Godel, Escher, Bach*, New York 1979 [trad. it a cura di G. Trautteur, Milano 1990].

⁵ J. Weizenbaum, *Computer Power and Human Reason*, Londra 1966 in Hofstadter 1979, p. 648.

⁶ L.F. Menabrea, *Sketch of the Analytical Engine Invented by Charles Babbage, with notes upon the Memoir by the Translator Ada Augusta, Countess of Lovelace*, in "Scientific Memoirs", 3, 1843, pp. 666-731.

⁷ Il termine robot appare per la prima volta nel 1921 nel dramma *R.U.R.* di Karel Čapek, dove egli ambienta personaggi umanizzati, creati a immagine dell'uomo con pelle, membra e capelli sintetici, chiamate appunto "robot" dalla parola ceca *robota* che significa servire.

⁸ R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino 1985, p. 48.

⁹ I protagonisti di questo studio sono Luc Steels, fon datore dell'Artificial Intelligence Laboratory VUB e l'artista belga Luc Tuymans, entrambi già attivi in una collaborazione per il progetto FLOW attorno all'opera dell'artista, *Secrets* (1990).

¹⁰ L'aneddoto è riportato in M. Mitchell, *Artificial Intelligence. A guide for Thinking Humans*, Farrar Straus & Giroux 2019, p. XX.

¹¹ M.A. Boden, *Creativity and artificial intelligence*, in "Artificial Intelligence", 103 (1-2), 1998, pp. 347-356.

¹² Sul concetto di trasduzione per le immagini generative si veda il saggio di N. Rodríguez-Ortega, *Exploring the Concept of Transduction to Interpret AI-Generated Images*, in *From Hype to Reality: Artificial Intelligence in the Study of Art and Culture*, a cura di E. Cetinić, D. Negueruela del Castillo, vol. 3, Roma 2024, p. 24.

¹³ B. Zweig, "This prompt contains prohibited words": *language, ekphrasis, and the limits of the generative imagination*, in "Digital Journal of Art History", vol. 10, 2025, p. 4.09.

¹⁴ Bruno Latour formula questo concetto rielaborando le considerazioni Gilles Deleuze e Félix Guattari sul concetto di assemblage. Si veda quindi di G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Milano 2003 [1980] e B. Latour, *Riassemblare il sociale. Actor-Network Theory*, Milano 2023.

¹⁵ C. Bareither, *Museum-AI Assemblages. A Conceptual Framework for Ethnographic and Qualitative Research*, in *AI in Museums. Reflections, Perspectives and Applications*, eds S. Thiel, J.C. Bernhardt, Verlag 2024, p. 101.

¹⁶ *Animating the Page: Otto Piene and the Artist Sketchbook. Self-Presentation and Legacy*, <https://harvardartmuseums.org/tour/790/slide/12709> (ultima consultazione 03/08/2025).

¹⁷ *Watching Machines Loving Grace*, <https://watching-machines.kimalbrecht.com/> (ultima consultazione 03/08/2025).

¹⁸ In Hofstadter 1979, p. 649.

Il gesto poetico. Incantesimi scritti e immaginati da Sabrina Mezzaqui

Stefania Portinari

La poesia abita lieve le opere di Sabrina Mezzaqui, mentre risuonano di voci e parole catturate che si insinuano sottilissime ma profonde nel cuore delle cose, attraversando chi le intravede e le legge cogliendo la sfida di lasciarsi prendere dal ritmo sinuoso della lentezza. Si tratta di trame ricamate, lettere trascritte e talora disegnate nel materiale cartaceo con modalità eterodosse: citazioni arrotolate che assumono forma di piramide o di fuso, intrappolate tra le pagine di un libro, diventano persino voli d'uccelli immaginati come calligrafie o partizioni musicali conoscibili solo da coloro che le sanno vedere con sentimento.

Il suo talento corteggia la lunga tradizione del libro d'arte e d'artista e di quella neoavanguardia letteraria e immaginativa assieme che è stata l'avventura della poesia visiva e dalla scrittura visuale che avevano trovato un loro profeta luminoso in Luciano Caruso, che fin dal 1968 a Napoli con Corrado Piancastelli ne aveva editato una antologia intitolata *Il gesto poetico*, come numero speciale della rivista "Uomini e idee". L'azione elegiaca e ispirata di Mezzaqui prende quella stessa intelligenza sensibile al fascino delle parole e la riversa in un fare composto da gesti calibrati e saldi, ripercorrendo anche la sensibilità del tracciato delle ricamatrici o delle creatrici di merletti che composero architetture d'aria e filo per l'Aemilia Ars di Bologna agli albori dell'Art Nouveau italiano, dei creatori di arti decorative come Tomaso Buzzi, Giulio Rosso e Vittorio Zecchin che immaginarono mondi che fanciulle anonime realizzarono per nobildonne imprenditrici come Pia di Valmarana e la sua manifattura a Saonara (PD) o Carla Visconti a Cernobbio (CO), per le Industrie Femminili Bevilacqua di Verona, le Manifatture Merletti e le Scuole di Cantù o l'Opera Pia Castiglioni di Milano e che esposti sotto forma di teli, tende e oggetti d'ornamento alle Biennali di



Venezia, alle Triennali di Milano e sulla rivista “Domus” hanno suscitato meraviglie dai primi del Novecento ad almeno gli anni Trenta².

L’operare concettuale e lento di Mezzaqui – posto tra l’attitudine allo stato ipnotico che guidava il copista amanuense e l’impresa irragionevole praticata dagli artisti adepti del gruppo Fluxus – ci insegna che i moti dell’animo, la memoria del passato e i ricordi che custodiremo per il futuro passano attraverso ciò che è scritto, qualsiasi sia il supporto che li regge, e che le immagini possono accogliere le parole e farle proprie, divenendo un tutt’uno, che si possono anzi confrontare alla pari con esse o comunque non prevalere sempre sulla difficile azione comportata dalla lettura, che richiede di possedere una capacità interpretativa o anche solo la conoscenza della lingua in cui è riportato un testo.

Come le vecchie cartoline coi saluti dalle città d’arte, come i libri che avevamo a scuola, come i diari, come i messaggi sui nostri *mobile phones*, le creazioni di

Sabrina Mezzaqui ci mostrano che la vita è fragile ma che mentre scorre impetuosa forse non ce ne accorgiamo e quando ne troveremo le reliquie, nostre o d’altri che ci sono stati cari, ne avremo tenerezza, conforto, dolore e soprattutto sorpresa. È questa la lezione che ci consegnano i suoi manoscritti, siano essi sotto teca, appesi a un filo, avvoltolati al modo di un rotolo antico, aperti ad accogliere luce e riflessioni accanto ad apparizioni fotografiche di boschi e fioriture, come nel bellissimo *Mettere a dimora* (2008) accompagnato da ritagli in carta che creano presenze botaniche nere come una xilografia autogenerata, quasi a rievocare l’elemento vegetale da cui provengono i fogli stessi (fig. 1). Al modo di certi erbari o di schedari, essi ci sfidano a rintracciarvi un senso più grande a partire da un lacerto e a completarne noi il significato, indovinandone la provenienza, scoprendone il segreto: l’offerta di Mezzaqui è indiziaria e occorre accogliere l’invito a farsi interprete, lettore, guardatore, come per *I quaderni di Adriano* (2016) percorsi da disegni quadrettati composti a matita che danno l’esito di una decorazione a mosaico, ma ricordano anche una tenda a filet. È un’educazione sentimentale che procede a sguardi, a strati, per suggestioni.

La tassonomia delle emozioni a cui ci addestra col suo prelievo di frasi e di frammenti libreschi può volgere al ricordo storico, all’ammaestramento etico, alla lezione femminista (come ci ricorda l’opera *In the room* del 2016, tratta da *Una stanza tutta per sé* di Virginia Woolf, ricamata su tessuto), evoca al tempo stesso sia la sensazione di essere a scuola – fosse anche la scuola della vita – che quella di trovarsi in un museo o in un archivio (esempio ne è l’allestimento dei *Quaderni di Hannah Arendt*, composti tra 2017 e 2025) dove reperti preziosi custodiscono il sapere, ma sa anche coinvolgere direttamente il visitatore in un *engagement* di movimento e scelta personale (nel caso recente di *5 libri, 3 altalene*, 2024) (fig. 2). Il *corpus* complessivo delle sue opere diviene dunque un manuale dell’esistenza e comprende libri scritti o ricamati a mano, installazioni dall’aspetto effimero come striscioline divinatorie o poesie galleggianti quali i *Diciassette haiku* (2017), castighi deliziosi di copiatore a mano come *I quaderni di Simone Weil* (2016), libri intagliati e autogenerati dai loro stessi ritagli quasi

1. Sabrina Mezzaqui, *Mettere a dimora*, 2008, installazione composta dal *Dizionario Lo Zingarelli* aperto alla pagina “pianta”, 25 × 42 cm, e 100 pezzi di carta posati a dimensione ambientale, Courtesy Galleria Continua, San Gimignano

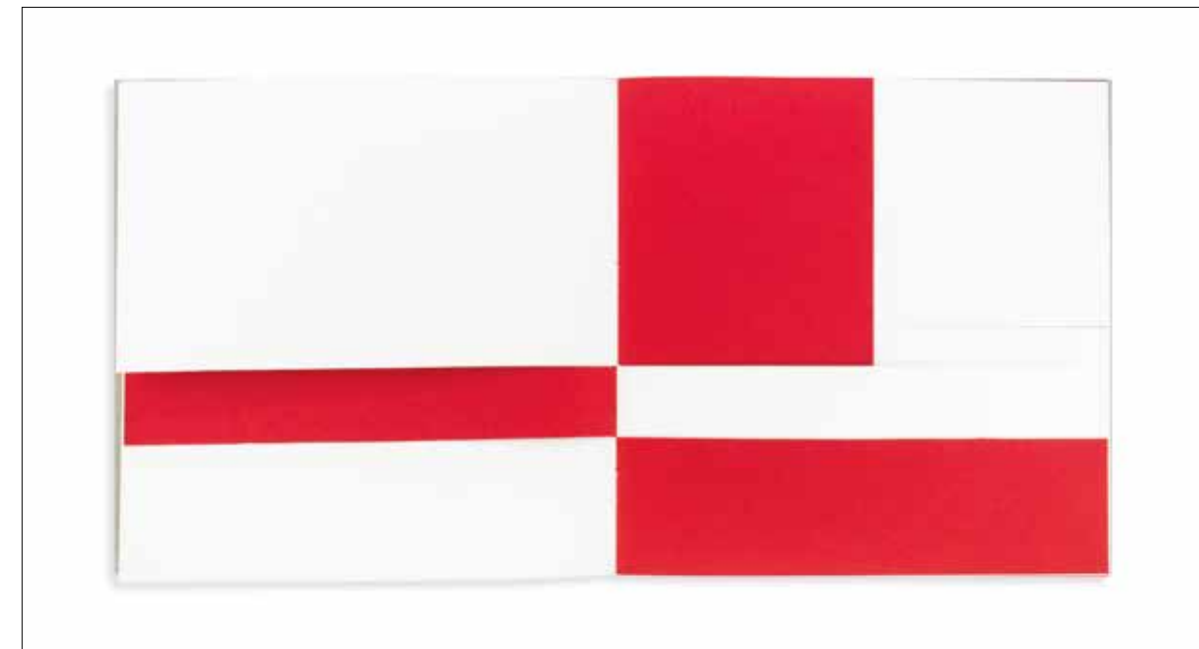


fossero radici (*Che tu sia per me il coltello*, 2014). Si tratta inoltre di esemplari spesso definiti da una semantica identificativa in cui titolo e oggetto corrispondono come negli *Exercise books* (1998-1999), quaderni incisi seguendo la geometria dei quadretti.

Se percorressimo chi sono gli autori di questa sua personale antologia di gesti poetici sfidando la noncuranza per un ordine alfabetico e corteggiando invece un senso labirintico, come in un racconto di Jorge Luis Borges o secondo le tassonomie emotive e visive di Aby Warburg, dovremmo elencare personaggi d'Oriente e d'Occidente, estrarre grandi nomi della letteratura, sue preferenze del cuore, dinastie di pensatori ragguardevoli: ne uscirà sempre una scelta ammaestrante che farà accadere una consonanza con chi legge, così su tutto varrà un messaggio universale.

Rispetto alla storia del libro d'arte, composto da abbinamenti tipografici inediti

2. Sabrina Mezzaqui, *5 libri 3 altalene*, 2024, 5 libri di Mariangela Gualtieri (*Senza polvere senza peso*, *Bestia di gioia*, *Le giovani parole*, *Quando non morivo*, *Ruvido umano*) ricoperti di tessuto rosso e decorati all'interno con ritagli di carta rossa appesi al soffitto e accompagnati da 3 altalene, dimensioni ambientali, Courtesy Galleria Continua, San Gimignano



– dalle esplorazioni onomatopeiche futuriste di Filippo Tommaso Marinetti e dei suoi sodali, come nel caso delle *Parole in libertà futuriste tattili termiche olfattive* (1932) di Tullio d'Albisola, ai calligrammi di Apollinaire che riprendono quelli di epoca alessandrina – o da edizioni raffinatissime in cui si alternano testi stampati a immagini pensate da artisti – tra le tante ad esempio quelle supreme e ariose di Filippo de Pisis create con l'Officina Bodoni dell'editore Giovanni Mardesteig di Verona³ – restano iconici esempi di intelligenza quei pensieri concretizzati senza testo che sono *I libri illeggibili* progettati da Bruno Munari fin dal 1949, quali il *Libro illeggibile bianco e rosso* (*Libro illeggibile quadrato*) edito dall'olandese Steendrukkeij de Jong nel 1953 (fig. 3) o il *Libro illeggibile MN 1* del 1960. Dominati dall'astrattismo e dalla geometria, ma volti al fine di accompagnarci verso l'immaginazione e la fantasia con suggestioni date solo dalle piegature e dai colori delle carte, senza indicazioni di frontespizi o indici, si pongono un po' al modo di messaggi segreti in codice un po' come giochi gestaltici. Una vicinanza al rigore progettuale innestato nella lievità del pensiero di quel designer la ritroviamo anche in Mezzaqui, quando compone ad esempio con la tecnica dell'origami *Le mille gru* (1998) che partono come

3. Bruno Munari, *Libro illeggibile bianco e rosso* (*Libro illeggibile quadrato*), 1953, edito da Steendrukkerij de Jong & Co. in Olanda in 200 esemplari, 260 × 255 mm, Courtesy Corraini Edizioni, Mantova



desideri in volo dal libro rielaborato *Il gran sole di Hiroshima* di Karl Bruckner e attraversano la stanza in cui è allestita l'opera, come le rondini di *Segni* (2009, cat. 1) solcano le pagine di un libro bianco. Quelle presenze aeree hanno la medesima leggerezza e lo stesso stupore della *Scultura da viaggio* in carta che Munari pensò nei primi anni Cinquanta come biglietto di auguri da spedire agli amici e che nel 1958 divenne un multiplo creato per la Valigeria Valaguzza di Milano, di cui egli stesso spiega le istruzioni in *Codice ovvio* (1971): l'opera va estratta dalla busta, dove si trova piegata, e appoggiata su una superficie della camera d'albergo in cui ci si trova prima di spegnere la luce per andare a dormire, in quel momento si può osservare come le cadono addosso le ombre facendole cambiare aspetto a seconda del punto di vista e godere della sua compagnia, possedendo essa il potere magico di cambiare i pensieri di chi la guarda, mutandoli da pratici a estetici e di far addormentare felici⁴.

La genealogia di pratiche di Sabrina Mezzaqui è tuttavia più legata a quella del

libro d'artista, composto a mano con procedimenti creativi e apporto personale, derivato da un'idea illuminata convogliata in assemblaggi di materiali e talora *re-enactment* ingannatori di altri libri. Non sono tanto le esercitazioni di scritture colorate di Gastone Novelli, i grafismi di Cy Twombly, gli alfabeti immaginari di Riccardo Licata, le scritture-paesaggio di Roberto Sanesi a condurre la sua esercitazione, quanto piuttosto le sismografie oscure di Mark Tobey, quello che resta dei manoscritti bruciati, il fascino dei documenti d'archivio, i segreti dei diari degli scrittori. Il suo cammino nell'esperienza del libro d'artista, che prevede anche installazioni come *L'isola di Arturo* (2003) (fig. 4), segue piuttosto quello concettuale che si colloca tra la fine degli anni Sessanta e i Settanta e ambisce a compiere operazioni impossibili come quelle di Alighiero Boetti che con Annemarie Sauzeau prepara un volume di mille pagine che elenca *I mille fiumi più lunghi del mondo* (1977) o pensa alla fragile e idealistica *Colonna* (1968) composta dall'ossessiva sovrapposizione di centrini di carta per pasticceria infilati su un'anima di ferro mentre, rinchiuso nello studio di Torino, lascia che fuori rumoreggi la contestazione giovanile derivata dal Maggio francese, passando in seguito a comporre gli *Arazzi di lettere* con le ricamatrici afgane che cercano di rimettere ordine al mondo tramite una formula segreta, che si rivela solo se si conosce il gioco di come leggerla⁵.

Un altro riferimento importante è la stagione della poesia visiva e della scrittura visuale che tra la metà degli anni Sessanta e la fine dei Settanta annovera artisti e letterati in un gioioso delirio accumulativo di grafica e parole, che a livello internazionale è spesso denominata poesia concreta, con espressioni talora anche molto pop e contestatarie, di cui oltre a Caruso fanno parte intellettuali come Lamberto Pignotti, Magdalo Mussio, Emilio Villa, Ugo Carrega, Vincenzo Accame, Adriano Spatola, Luciano Ori, a cui si uniscono artisti che reclamano forti interessi per la scrittura e l'impiego dell'alfabeto come Mirella Bentivoglio, Lucia Marcucci, Maurizio Nannucci, Rodolfo Vitone, William Xerra, il geniale Eugenio Miccini e tra gli altri anche il musicista Giuseppe Chiari o Emilio Isgrò, con le sue cancellature⁶. Circoli come il Gruppo 63 di Palermo, il

4. Sabrina Mezzaqui, *L'isola di Arturo*, 2003, righe di libro arrotolato (*L'isola di Arturo* di Elsa Morante) e colla, 15 x 23 cm, Courtesy Galleria Continua, San Gimignano

Gruppo 70 di Firenze, il Gruppo Internazionale di Poesia Visiva di Brescia distribuiscono questi creativi in una geografia che tra Napoli, Firenze e la Lombardia fa emergere una vivacità entusiasta in convegni – tra i primi quelli che si tengono a Firenze, *Arte e comunicazione* (1963) e *Arte e tecnologia* (1964) – laboratori artistici all’aperto, come le due mitiche edizioni del festival *Parole sui muri* del 1967 e 1968 avvenuti a Fiumalbo, in provincia di Modena, per iniziativa di Corrado Costa, Adriano Spatola, Claudio Parmiggiani e del sindaco Mario Molinari, su riviste e volumi-oggetto o multipli distribuiti da editori come Magma, Elleci, Edikon e Arturo Schwarz. Sabrina Mezzaqui però agisce in silenzio, è meditativa, è espressione di una riflessione che si colloca negli anni Novanta, che pur richiamando una specifica radice intellettuale non necessita di imitarla.

L’altro capo a cui si può legare la sua esperienza, sempre tratto da quei medesimi anni ma giunto vivido fino al contemporaneo, è quello della Fiber art, chiamata in Francia anche *Nouvelle Tapisserie*, definita da opere eseguite con componenti tessili o esse stesse rese al modo di tessiture ma con ambizioni installative, di origini soprattutto nordiche e più tardi statunitensi, che emergono come sperimentazioni artistiche, slegandosi dunque dalla pratica produttiva artigianale ma corteggiandone i procedimenti e gli effetti visivi, alla ricerca di textures e spessori che intreccino storie spesso al femminile. L’artista italiana che da pioniera più ha unito quei due versanti è stata Maria Lai che, con le serie dei *Libri cuciti* o del *Telaio libro*, ha composto creature talora volutamente ineleganti, vicine a realizzazioni primitive e folk che incorporano narrazioni e consistenza materica, come i *Libri scalpo* (1978-1990) con sismografie di pseudoscritture cucite sulle pagine (fig. 5), non lontani parenti di quelli con parole ricamate di Mezzaqui⁷.

A radunare per prima quelle esperienze spesso femministe in “mostre ghetto” è stata Mirella Bentivoglio, a partire dalle prime collettive da lei organizzate come *Zonta International* alla Galleria Studio d’Arte Margutta M13 di Roma nel 1971, l’*Esposizione internazionale di operatrici visuali* al Centro Tool di Milano nel 1972, *Arti visive. Poesia visiva* allo Studio d’arte contemporanea Artivisive



di Roma nel 1974 che già raccoglieva molti dei nomi presentati poi nel 1976 a *Tra linguaggio e immagine* alla Galleria d’arte Il Canale di Venezia, come Irma Blank, Liliana Landi, Giulia Niccolai, Biljana Tomić, Ulrike Eberle, Paula Claire, Amelia Etlinger, Betty Radin, Mary Ellen Solt e Chima Sunada⁸. Alla Biennale di Venezia del 1978 allestisce inoltre una esposizione collaterale di sole donne, *Materializzazioni del linguaggio*, in quello che viene chiamato Spazio Aperto ai Magazzini del Sale alle Zattere, dunque in occasione di una delle prime incursioni dell’Esposizione Internazionale d’Arte al di fuori dello spazio canonico ai Giardini di Sant’Elena, con l’intento di evidenziare il “legame tra donna e linguaggio” presentando 80 artiste di 18 nazioni che lavorano tra “poesia concreta, spaziale, visiva, gestuale, oggettuale, con l’impegno dei più vari materiali e moduli espressivi”⁹. Scopo dell’impresa è mostrare il rapporto profondo delle artiste con l’alfabeto sia per presunte ragioni antropologiche, ipotizzando che fosse la madre colei che tra-

5. Maria Lai, *Libro scalpo*, 1990, carta, filo, stoffa, 33 × 29 cm, Collezione Stazione dell’Arte di Ulassai, Nuoro

smetteva per prima il linguaggio ai figli, sia per l'esigenza di affermazione che le donne avevano in quel momento contro la loro "pubblica assenza", confinate "nel contatto quotidiano ed esclusivo con le materie", per la necessità di riappropriarsi "di un campo tutto maschile come quello del linguaggio". Nomi quali Lucia Marcucci, Lia Drei, Anna Oberto, Maria Lai, Paola Levi Montalcini, Sveva Lanza, Chima Sunada, Paula Claire, Ana Hatherly, Christina Kubisch, la stessa Bentivoglio e Ketty La Rocca hanno composto dunque in quello spazio periferico non solo una mostra, ma anche una sorta di atelier sperimentale in cui si sono tenute anche delle performance.

La Biennale contava come precedenti almeno due piccole esposizioni: la prima, *Poesia concreta. Indirizzi concreti, visuali e fonetici* organizzata da Dietrich Mahlow e Arrigo Lora Totino dal 25 settembre al 10 ottobre 1969 alla Sala delle Colonne di Ca' Giustinian (ovvero nella sede degli uffici permanenti dell'istituzione e in un tempo al di fuori della vera Esposizione Internazionale d'Arte) e accompagnata da letture pubbliche, con opere di Tommaso Marinetti, Fortunato Depero, Stéphane Mallarmè, Kurt Schwitters, Theo van Doesburg, Emmett Williams, Adriano Spatola, Vincenzo Agnetti, Paul De Vree, Françoise Dufrêne, Raymond Hains, Dick Higgins, Jiří Kolář, Maurizio Nannucci, Claudio Parmiggiani, Dieter, Wolf Vostell e della stessa Bentivoglio, coglieva lo spirito di un intento innovatore poiché l'ente al tempo ambiva a trasformarsi da organizzatore di un evento biennale a presenza permanente capace di offrire cultura per tutto il corso dell'anno e disseminando in più luoghi la propria azione¹⁰. La seconda, collocata all'interno della Biennale del 1972 e intitolata *Il libro come luogo di ricerca*, curata da Renato Barilli e Daniela Palazzoli, presentava libri d'arte e d'artista composti tra il 1966 e il 1972 oltre a una sezione di riviste, invitando autori come Emilio Isgrò, Bruno Munari, Daniel Buren, Joseph Kosuth, Edward Ruscha, Ben Vautier e ancora pure Mirella Bentivoglio.

L'impatto di *Materializzazioni del linguaggio* – oltre che per la concentrazione della presenza femminile tra cui spiccavano Lucia Marcucci componente del Gruppo 70, Lia Drei tra i fondatori del Gruppo 63 e Sveva Lanza creatrice di libri

tessili chiamati *Stelaiature* o *Scritture intessute*, Anna Paci e Rochella Cooper – va ricordato anche per l'intento di aprire la mostra con una *capsule* storica, secondo un espediente molto impiegato dalle Biennali storiche ma anche da quelle più recenti. Erano dunque esposti reperti ideopittografici provenienti dalle collezioni dello studioso Oskar Pfister, tessuti folk e oggetti legati a studi antropologici, le *Tavole tattili* (1921) di Benedetta Cappa Marinetti, piccole opere di Maria Ferrero Gussago, Natal'ja Sergeevna Gončarova, Sonia Terk Delaunay, Regina Cassolo Bracchi, le 'scritture silenziose' di Irma Blank. Tutte loro sono i lari domestici a cui possiamo rivolgerci prima di posare lo sguardo sul tempo della scrittura di Sabrina Mezzaqui.

L'esordio dell'artista bolognese era stato di video, di installazioni con *light box*, di forme e di cose, di presenze concettuali tipiche di quel momento ma che già cercavano giochi di parole o assonanze che venivano compiute però con l'apposizione e l'uso degli oggetti stessi, tramite una sinestesia o un incantesimo evocatore, come in *O mio cuore* (1999), opera composta da un vestito rosso che custodisce uno stuolo di perline, un altro dei suoi materiali d'affezione. Se ha preso poi il sopravvento un suo procedere concettuale, questo è avvenuto con sempre maggiore eleganza e essenzialità. Come accade guardando le delicate peonie, ci suggerisce la poetessa americana Mary Oliver, che fioriscono al sole dell'estate al modo di comparizioni di merletto, anche davanti alle opere di Mezzaqui dobbiamo domandarci se amiamo questo mondo e la nostra vita modesta ma setata, se intendiamo affrettarci a cogliere quei fiori che saranno vividi e perfetti per un solo momento, prima di essere nulla per sempre: essi sono colti però nella loro eternità dal potere della poesia, la stessa che trasforma i pensieri di Sabrina Mezzaqui in libri e scritture definitive¹¹.

¹ *Il gesto poetico. Antologia della nuova poesia d'avanguardia*, a cura di L. Caruso e C. Piancastelli, numero speciale di “Uomini e Idee”, n. 18, 1968.

² La Biennale di Venezia espone arti decorative fin dal 1903, all’inizio all’interno delle sale poi con il Padiglione Venezia dal 1932; la Biennale di Monza sorta nel 1923 diviene la Triennale di Milano dal 1933; “Domus” è edito dal 1928. Sul tema del valore del merletto e del ricamo (che sono componenti differenti dell’arte tessile) in quel tempo cfr. tra gli altri *Aemilia Ars. Arts & Crafts a Bologna 1898-1903*, catalogo della mostra, a cura di C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi, Milano 2001; S. Portinari, *Tomaso Buzzi osservatore e allestitore delle arti decorative tra Milano e Venezia*, in “Saggi e Memorie di Storia dell’Arte”, n. 38, 2014, pp. 155-178.

³ Cfr. tra gli altri R. Jentsch, *I libri d'artista italiani del Novecento*, Torino 1993; *Libri dell'Officina Bodoni impressi con torchi a mano dal 1954 al 1968*, catalogo della mostra (Milano), a cura di G. Mardesteig, Verona 1968.

⁴ G. Ballo, *Munari*, in *Bruno Munari*, Milano 1979, p. 125; cfr. inoltre tra gli altri G. Maffei, *Bruno Munari. I libri*, Mantova 2002; *Bruno Munari. 70 anni di libri*, catalogo della mostra, a cura di M. Bazzini e G. Maffei, Prato 2007.

⁵ A. Boatto, *Nove per un percorso*, in “Cartabianca”, n. 2, maggio 1968, pp. 15-19; T. Trini, *Mostre in Italia*. Roma, in “Domus”, n. 462, maggio 1968, p. 49; J-C. Ammann, *Alighiero Boetti. Catalogo generale*, vol. I, Milano 2012, p. 197, n. 193; G. Celant, *Alighiero Boetti niente da vedere niente da nascondere*, catalogo del Padiglione Italiano – 49a Esposizione internazionale d’arte Biennale di Venezia, Venezia 2001, p. 53.

⁶ Cfr. *Scrittura Visuale in Italia 1912-1972*, catalogo della mostra, a cura di L. Ballerini, Torino 1973; L. Pignotti, S. Stefanelli, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, Pasian di Prato 2011; *Visual Poetry, l'avanguardia delle avanguardie*, a cura di G. Allegrini e L. Vinca Masini, Milano 2014; si ricorda tra le altre la mostra aurorale *Poesia Visiva in Italia 1962-1974*, tenutasi a Catanzaro presso lo Studio d’arte Il Meridione nel 1974 a cura di L. Caruso (senza catalogo, di cui è testimonianza però il manifesto, con un testo di Luciano Caruso).

⁷ Cfr. tra gli altri *Maria Lai. Dall'informale all'opera corale*, catalogo della mostra, a cura di E. Pontiggia, Nuoro 2022; G. Altea, *Maria Lai. Arte e relazione*, Nuoro 2017.

⁸ Bentivoglio è stata sia artista che curatrice di mostre di poesia visiva; cfr. tra i numerosi scritti a lei dedicati, *The visual poetry of Mirella Bentivoglio*, catalogo della mostra (Washington), Roma 1999; *Mirella Bentivoglio*, catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, Gubbio 1976; *Mirella Bentivoglio, dalla parola al simbolo*, catalogo della mostra, a cura di M.G. Tolomeo e R. Barilli, Roma 1996 e *Poesia visiva: la donazione di Mirella Bentivoglio al Mart*, catalogo della mostra (Rovereto), Cinisello Balsamo 2011, con bibliografia precedente; sulle collettive ‘femminili’ cfr. in particolare *Arti visive. Poesia visiva*, catalogo della mostra, con una presentazione di M. Bentivoglio, Roma 1974 e *Tra linguaggio e immagine*, catalogo della mostra, Venezia 1976. Le sue prime raccolte poetiche sono *Giardino* (Scheiwiller 1943) e *Calendario* (Vallecchi 1968).

⁹ M. Bentivoglio, *Materializzazione del linguaggio*, in *La Biennale di Venezia. 1978. Arti visive e architettura. Materializzazione del linguaggio*, catalogo della mostra, a cura di M. Bentivoglio Venezia

1978, p. 2. La mostra è allestita alla Biennale di Venezia nel 1978, ma solo nello scorcio finale dell’evento a mostra già iniziata e con complesse vicende organizzative, in uno spazio che tra l’altro ospita in contemporanea due gruppi artistici femministi, il Gruppo Femminista Immagine di Varese e il Gruppo Donne/Immagine/Creatività di Napoli, cfr. S. Portinari, *Materializzazioni del linguaggio alla Biennale di Venezia*, in *Verbovisioni. Una regione di segni in movimento*, atti del convegno (Venezia, Accademia di Belle Arti, 25-29 maggio 2015), a cura di R. Caldura, Sesto San Giovanni 2017, pp. 38-60. Si tratta di una delle prime mostre organizzate al di fuori degli spazi dei Giardini, iniziate nel 1972 con *Sculture nella città* (che oltre ad essere nel Padiglione Centrale aveva una propaggine allestita nei campielli della città, a cura di Giovanni Carandente e Giuseppe Marchiori): con il nuovo statuto del 1973 la Biennale prova a favorire il concetto di decentramento e le attività permanenti, portando così alla rivalutazione di certe aree dismesse della città e provando ad attivarsi anche negli anni di non-Biennale, puntando a creare un organismo permanente che organizzi attività durante tutto l’anno. Alla Biennale del 1978 la mostra generale si intitola *Sei stazioni per artenatura. La natura dell'arte* e ne sono commissari Jean Christophe Ammann, Achille Bonito Oliva che ne è anche coordinatore, Antonio Del Guercio e Filiberto Menna, cfr. *La Biennale di Venezia 1978. Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*, catalogo, II ed., Venezia 1978; *Annuario 1978. Eventi del 1976-77*, a cura dell’Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venezia 1979; sono presenti poi delle retrospettive ospitate all’Ala Napoleonica del Museo Correr in piazza San Marco, proposte dalla commissione delle arti visive, dedicate ad artisti recentemente scomparsi: Claudio Cintoli (1935-1978), Domenico Gnoli (1933-1976), Ketty La Rocca (1938-1976).

¹⁰ Cfr. S. Portinari, *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*, Venezia 2018.

¹¹ M. Oliver, *Peonies*, in M. Oliver, *New and Selected Poems*, vol. 1, Boston 1992, p. 21: “This morning the green fists of the peonies are getting ready / to break my heart / as the sun rises, / as the sun strokes them with his old, buttery fingers / and they open / pools of lace, / white and pink / (...) Do you love this world? / Do you cherish your humble and silky life? / (...) Do you also hurry, half-dressed and barefoot, into the garden, / and softly, / and exclaiming of their dearness, / fill your arms with the white and pink flowers, / with their honeyed heaviness, their lush trembling, / their eagerness / to be wild and perfect for a moment, before they are / nothing, forever?”.

Sotto il cielo dell'astrazione: cartografia e contingenza

Paolo Berti

Il pensiero moderno si fonda su una tensione irriducibile tra la concretezza del reale e i modelli razionali elaborati dall'umanità per dominarla. Questa dialettica trova una delle sue più incisive allegorie nell'immagine doppia della mappa e del territorio, come nel celebre motto di Alfred Korzybski, “la mappa non è il territorio”, che condensa un altrettanto doppio avvertimento: da un lato contro la confusione epistemologica tra simbolo e referente, dall'altro a favore di una vigilanza intellettuale la cui assenza, parafrasando Goya, genera mostri. Il dispositivo di orientamento – geografico o ontologico – assume così i tratti di un'ipertrofia della ragione, il cui referente estetico si colloca in alto, nell'etere. Nella condizione digitale degli strumenti operativi del contemporaneo, ciò si traduce nella visione lucida e diagrammatica della verticalità, o più ampiamente in quel “trucco di dio” (*god trick*) – come lo ha chiamato Donna Haraway – ovvero “uno sguardo che domina da nessun luogo”. Una prospettiva, d'altra parte, non esente dalle aporie di un Illuminismo rovesciato, in cui sopravvivono quantificazioni cartesiane e attualità biopolitiche. È in questo contesto che Benjamin Bratton introduce la nozione affine di *geoscape*, intesa come qualsiasi visione del mondo – commerciale, religiosa, territoriale o visiva – che ambisce a imporsi come “mappa ufficiale”, utilizzando la tecnologia come strumento e la visione aerea come prospettiva privilegiata. Un “terreno conteso di terreni contesi”, composto da elementi tanto fisici quanto concettuali: mappe di mappe, proiezioni digitali come quelle dei GIS pubblici, ma anche confini, giurisdizioni, mondi immaginati – patrie proiettate, comunità diasporiche – che, come scrive, competono per affermare un proprio programma di design geopolitico.

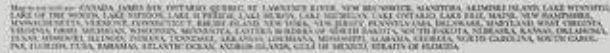


I *geoscapes* contemporanei complicano la distinzione netta tra mappa e territorio su cui insisteva Korzybski, problematizzando l'idea stessa di una separazione tra rappresentazione e realtà. Sostanzialmente, questi si fondano su due qualità fondamentali. La prima è l'interfaccia, intesa come *medium* attraverso cui certi modelli vengono proiettati, iscritti e resi operativi nel mondo. Può trattarsi di sistemi di cartografia digitale, di realtà aumentata o anche di trasmissioni radio – capaci, ad esempio, di organizzare forme di resistenza territoriale anche

laddove non vi sia un territorio effettivo – ma anche supporti più tradizionali, come mappamondi o carte stampate. Si pensi al *Planisfero di Cantino* del 1502, che non si limitava a rappresentare le nuove terre scoperte, ma contribuiva attivamente a costruire una dimensione politica, oppure alla *Mappa di Hereford* del XII secolo (fig. 1), *geoscape* teologico ordinato secondo la cosmologia cristiana, con Gerusalemme al centro, il Giardino dell'Eden in alto e, ai margini, terre popolate da aberrazioni, a marcare una regolarità concentrica di tipo morale ancor prima che spaziale. Le proiezioni di Mercatore, utilizzate per secoli nella produzione di mappe, offrono un ulteriore esempio di questa logica: pur

presentandosi come strumenti pratici, deformano progressivamente le masse continentali via via che ci si allontana dall'Equatore, consolidando visivamente la centralità di alcune parti di mondo rispetto ad altre. È proprio questo passaggio – dall'interfaccia come supporto tecnico alla sua funzione normativa – a introdurre la seconda qualità: la capacità di legittimare regimi di verità, attraverso dispositivi che si presentano come prodotti della ragione. Come osserva Michel Foucault in *Le parole e le cose*, il XVIII secolo è l'epoca matura della *mathesis universalis*, ovvero della ricerca di un ordine generale e di un linguaggio capace di descrivere il mondo in modo trasparente, fondandosi in un'epistemologia della misurazione. La cartografia illuminista incarna pienamente questo progetto, applicandolo allo spazio geografico nella forma di una razionalità tecnica apparentemente neutra ma in realtà profondamente prescrittiva. L'introduzione di tecniche come la triangolazione geodetica – utilizzata per la prima volta su scala nazionale nella *Carta di Cassini* (1756-1815) – segna una svolta decisiva nella storia della cartografia: la mappa si trasforma da illustrazione simbolica a modello matematico del territorio. Come sostiene John Brian Harley in *Deconstructing the Map* (1989), la cartografia tenderà a silenziare la propria natura ideologica attraverso una retorica di scientificità, presentando scelte politiche, come la selezione dei dati, le preferenze di proiezione, l'uso della simbologia, come se fossero mere procedure tecniche. La presenza dello sguardo-soggetto emergerà con particolare evidenza nelle mappe prodotte in contesti di esplorazione. I viaggi di James Cook, nella seconda metà del Settecento – celebrati come apici della navigazione scientifica – generarono cartografie tecnicamente avanzate che contribuirono allo stesso tempo alla costruzione di un potente *geoscape* coloniale. Come ha osservato Arjun Appadurai – il cui lavoro sugli *scapes* è esplicitamente ripreso da Bratton – queste rappresentazioni del mondo non sono mai neutrali: nel cartografare ampie porzioni del Pacifico e nel lasciare estese aree in bianco o segnate come incognite, tali mappe non si limitavano a registrare l'ignoto, ma contribuivano attivamente alla costruzione visiva della *terra nullius*. Una terra liminale, la cui presunta vuotezza fungeva da

1. Richard di Haldingham e Lafford (attribuito a), *Mappa Mundi di Hereford*, c. 1300, inchiostro su pergamena (pelle di vitello), 159 × 134 cm, Cattedrale di Hereford, Hereford, Regno Unito, Capitolo della Cattedrale e Hereford Mappa Mundi Trust



Usando un vocabolario korzybskiano, potremmo dire che il territorio non esiste se non definito dalla mappa che usiamo per pensarlo. Attorno questo vincolo, Quentin Meillassoux, nel suo *Dopo la finitudine* (2006), propone di recuperare un senso dell'assoluto non come entità fissa ma come contingenza radicale: l'unico tratto puro del mondo è che tutto potrebbe essere altrimenti, compresa, ovviamente, la razionalità stessa. Un gesto che ribadisce in modo oppositivo il posizionamento fuori dal 'circolo correlazionista': quella posizione filosofica, istruita da Kant in poi, che ha insistito sull'immagine del mondo intesa come ciò che appare alla coscienza, ovvero nella correlazione tra soggetto e oggetto. Riprendendo ancora Bratton, si potrebbe dire che ogni *geoscape* è una bolla ontologica che definisce ciò che è reale, significativo e possibile all'interno della logica di chi lo progetta: un piccolo cielo correlazionista reso infrastruttura, che media l'accesso alternato alla mappa e al territorio. Paradossalmente, nell'ottica di Meillassoux, è soprattutto il rigore di una matematica purificata dalla fenomenologia a offrire un accesso al mondo-in-sé, tuttavia, in questo gioco dialettico tra alto e basso, tra cielo e terra, tra ragione e non-ragione, si aprono anche altre possibilità di rappresentazione che eccedono l'episteme geometrico-euclidea e i paradigmi di razionalizzazione dello spazio fondati sulla centralità dell'osservatore. Così, se l'arte non dà accesso all'assoluto, può comunque forzare il pensiero a confrontarsi con il Grande Esterno (*le Grand Dehors*). Per Meillassoux, la caratte-

, Tate Gallery, Londra



ristica fondamentale di tale fuori è appunto la possibilità della contingenza: il fatto che qualsiasi cosa, incluse le leggi della natura, potrebbe essere altrimenti, senza alcuna ragione. Un'arte che abbraccia l'aleatorietà, il caos, il glitch, può così essere intesa come un'estetica del reale non-correlato. Una pratica che opera per disarticolare quel mondo ordinato che la datità delle mappe e dei modelli ci restituisce come intellegibile. Si tratta di smettere di affidarci a una rappresentazione che parla 'a noi' per intraprendere invece un viaggio verso un reale non catturabile, che può emergere dall'indifferenziazione del sottosuolo, come suggeriva Robert Smithson negli anni Sessanta parlando di geologia astratta e di sedimentazioni della mente (1968, fig. 3), oppure dallo straniamento cartografico, ossia dall'immaginazione razionale dell'assolutamente altro.

3. Robert Smithson, *Ruin of Map of Hipparchus (100 B.C.) in Oswego Lake Quadrangle (1954-55), 1967*. Mappa stampata su carta, ritagliata e assemblata, 32 x 44 cm, Museum of Modern Art (MoMA), New York

Parte della mostra *Il tempo della scrittura* prende corpo nel mappamondo del *Constellation Globe* (2024, fig. 4) di Pietro Ruffo, che sembra seguire tracciati affini. Una struttura alta oltre due metri, realizzata – come consuetudine per l'artista – in carta millimetrata inchiostrata, legno e ferro, che rappresenta le principali costellazioni del mito greco. Parte di un progetto più ampio, significativamente intitolato *L'immagine del mondo*, comprendente anche un globo fratello terracqueo e una serie di rotoli istoriati, concepiti per la 60ª Biennale di Venezia e ispirati agli spazi della Biblioteca Marciana. L'impiego della carta millimetrata evoca immediatamente la volontà di misurare lo spazio: è il simbolo della *mathesis universalis* e della pretesa moderna di classificare e ordinare. Tuttavia, è proprio questo gesto razionalizzante a innescare un rovesciamento, come esplicitato nel testo di presentazione dell'opera, citando Davide Sapienza: “L'addomesticamento della natura è in realtà una grande illusione” (Mazzocchi 2019). La carta millimetrata diventa così interfaccia, e il *Globo* superamento di una comprensione del mondo basata su reiterazioni di ordine. Il *geoscape* della mitologia greca e quello della scienza moderna si incontrano come due regimi simbolici in tensione, convergendo in una meditazione sulla necessità – insieme conoscitiva e illusoria – di addomesticare la natura attraverso lo studio. In una sorta di

4. Pietro Ruffo, *Constellation Globe*, 2024, inchiostro e intagli su carta intelata, sfera in legno centinato e struttura in ferro, 210 x 165 x 165 cm, Courtesy dell'artista, Roma





raccordo anti-correlazionista, il *Globo* suggerisce che il ‘mondo-per-noi’ – quello che costruiamo attraverso rappresentazione e controllo – non è che una maschera della nostra reale posizione: marginale, instabile, inscritta in un ‘mondo-in-sé’ – la natura, il cosmo – che rimane fondamentalmente indomabile. Mentre le mappe diventano obsolete, le teorie cambiano e i paradigmi si avvicinano, la geografia mitologica delle costellazioni si rivela una sequenza durevole nella storia delle espressioni umane: una ‘forma prima’ il cui schema, che raggruppa le stelle in figure narrative, è rimasto pressoché invariato per millenni. Si manifesta qui un’ulteriore inversione: ciò che è scientificamente ‘falso’ (il mito) si dimostra più stabile nel tempo di ciò che è scientificamente ‘vero’ (la teoria). In termini kubleriani, l’opera

mette in collisione una “sequenza formale lenta” – quella mitologica – con le sequenze veloci e instabili della cartografia scientifico-politica, per sua natura incompiuta. Il titolo dell’intero progetto *L’immagine del mondo* assume dunque una valenza plurale, alludendo a uno scontro tra punti di vista e temporalità diverse. Si sovrappongono la stabilità millenaria del mito e la mutevolezza della carta millimetrata, che sottende le mappe politiche; un soggetto che ritorna spesso nell’opera di Ruffo, da altri lavori dedicati alle costellazioni, agli

skywalkers del 2018-2019, fino ai diversi approcci a mappe e atlanti, dall’Antropocene ai flussi migratori.

Un’ulteriore traccia di tali tensioni dialettiche che attraversano il lavoro di Ruffo si ritrova nella serie *I Sei Traditori della Libertà* (2009-2010), composta da grandi ritratti su carta intagliata dedicati a sei filosofi moderni: Helvétius (fig. 5), Saint-Simon, Rousseau, De Maistre, Fichte e Hegel. La serie, realizzata in un periodo vicino agli studi dell’artista alla Columbia University di New York, si inserisce in un più ampio percorso di indagine sui gradi e le forme della libertà contemporanea, guidato dal pensiero di Isaiah Berlin. Non è un caso che Berlin avesse un forte legame con New York e la stessa Columbia, dove nel 1965 tenne le celebri Woodbridge Lectures sul Controilluminismo, mettendo in guardia contro le derive delle utopie. La fonte diretta della serie di Ruffo, tuttavia, non sono tanto queste lezioni, quanto le conferenze radiofoniche tenute da Berlin per la BBC nel 1952, poi raccolte nel volume *Freedom and its Betrayal: Six Enemies of Human Liberty* (*La libertà e i suoi traditori* nell’edizione italiana), curato da Henry Hardy. Recuperando il tema delle interfacce e dei media, il ‘Third Programme’, il canale radiofonico della BBC su cui furono trasmesse le conferenze, venne creato nel 1946 con l’esplicita finalità di offrire una programmazione culturale in contrasto con i modelli propagandistici del blocco orientale. In questo contesto, la scelta di Berlin era tutt’altro che neutrale: un intellettuale liberale di origine ebraico-lettone, fuggito dalla Rivoluzione d’Ottobre e divenuto uno dei principali filosofi del Novecento, veniva chiamato a riflettere – utilizzando un mezzo di massa e al contempo un’arma strategica nella Guerra Fredda culturale – sulle radici intellettuali del totalitarismo. La scelta di identificare i “nemici della libertà” all’interno della stessa tradizione illuminista occidentale costituiva, da parte di Berlin, una mossa di *signaling* molto sofisticata. Mostrava come il liberalismo fosse in grado di esercitare un’autocritica che i sistemi dogmatici, per definizione, non possono permettersi. In questo senso, il nucleo teorico della sua argomentazione risiede

nell'individuazione di un errore comune ai sei pensatori: una 'trappola della coerenza' che poggia sul presupposto secondo cui esisterebbe un unico principio in grado di armonizzare la complessità delle aspirazioni umane. Secondo Berlin, è proprio questa fede in un singolo principio universale a condurre inevitabilmente alla coercizione. Che tale principio sia la Felicità (Helvétius), la Natura (Rousseau), la Ragione (Hegel) o la Storia, il risultato non cambia: tutto ciò che non vi si conforma viene percepito come un'anomalia da correggere o un'imperfezione. A un livello più concreto, questo si traduce nella tendenza delle società moderne a concepire la libertà come un bene da amministrare e indirizzare, piuttosto che da esercitare autonomamente. Una soggezione sottile, veicolata da modelli culturali che presentano la libertà come accessibile solo attraverso una guida illuminata – un'*élite*, un partito, una filosofia della storia – capace di interpretare e applicare quei principi assoluti.

Questi volti, per Berlin, incarnano i capostipiti di un pensiero che, pur adottando il linguaggio della liberazione, ha finito per gettare le basi di una perversione della ragione. È su questo impianto che si innesta la sua celebre distinzione tra libertà negativa – intesa come assenza di interferenze esterne nell'agire individuale – e libertà positiva – concepita come autodeterminazione razionale, padronanza di sé e partecipazione attiva. Berlin mette in guardia contro l'ambiguità della seconda accezione, soprattutto quando questa viene irrigidita in una visione normativa del vero sé o del bene autentico. Nel tracciato critico, ciascuno dei sei pensatori assume così una posizione esemplare. Helvétius anticipa l'utilitarismo politico, affidando a un legislatore il compito di massimizzare 'scientificamente' la felicità collettiva. Rousseau subordina la libertà individuale alla volontà generale, concependo l'autonomia come adesione a una ragione superiore. Fichte trasla questo principio dall'individuo alla nazione, dove la libertà coincide con il compimento dell'identità collettiva. Hegel consacra lo Stato come incarnazione della Ragione nella storia, mentre Saint-Simon ne delinea una versione tecnocratica, in cui la società è un labora-

torio governato dalla scienza. Infine, De Maistre chiude il cerchio con la sua difesa radicale dell'autorità come fondamento trascendente dell'ordine sociale.

Ne *I Sei Traditori della Libertà*, il ruolo di interfaccia svolto dalla carta millimetrata nel *Constellation Globe* trova una corrispondenza visiva negli intagli a forma di libellula. Questa scelta iconografica diventa un nodo di convergenza tra diverse direttrici della ricerca di Ruffo. La libellula, immagine tradizionalmente associata alla leggerezza e alla libertà, si rivela figura ambivalente: nella filigrana dei ritratti sembra infatti custodire un significato rimosso o latente. Anche il fissaggio della carta – mediante piccoli chiodi disposti secondo griglie regolari – contribuisce a segnalare il rovesciamento concettuale che l'artista opera attorno all'idea di libertà. Del resto, la libellula non è sempre, specie nella tradizione europea, simbolo di armonia: nel folklore nordico, ad esempio, è nota come 'l'ago da rammendo del diavolo', creatura capace di cucire la bocca ai bugiardi. Nella loro disposizione seriale, le libellule formano qui un pattern che richiama un battaglione o una squadriglia di velivoli, quasi insetti meccanici, fino a evocare gli ornitotteri della fantascienza coloniale di Frank Herbert. Emerge così una declinazione più cupa della libertà positiva: quella che si traduce nella sua esportazione, nella retorica di una libertà modulabile, imposta dall'esterno. Un paradosso che richiama le strategie, e i *geoscapes*, degli imperi occidentali, i quali si sono spesso giustificati proprio in nome di un bene superiore, finendo per tradire i principi liberali – come quelli mediati da Berlin – che pure intendevano promuovere. Modello astratto da incarnarsi ancora in una guida illuminata e imporre a popolazioni considerate immature, indipendentemente dal principio negativo dell'autodeterminazione. Infine, le libellule – così come amava reinterpretarle la simbologia dell'Art Nouveau – possono essere lette anche come enigmatici richiami a un mistero naturale sopravvissuto nel tempo, una sorta di arcifossile vivente – come direbbe proprio Meillassoux – testimone di un tempo anteriore alla coscienza. In una prospettiva da biologia speculativa, la loro antichissima filogenesi, che risale

al Carbonifero, le trasforma in macchine biologiche sopravvissute all'estinzione, residui temporali che incrinano la linearità storica del presente. Evocano così una forma di realismo speculativo che, pur nel fastidio di Meillassoux per il termine, ne incarna l'istanza più profonda: destabilizzare la centralità della coscienza umana come condizione di esistenza del mondo. Sia le libellule-soldato – creature che evocano formazioni militari ma discendono da un tempo inconcepibile – sia il mappamondo, simbolo dell'ordine illuminista, sono disarticolati dalla presenza del mito. Il progetto di Ruffo si configura così come un esercizio di sedimentazione geologica e, insieme, di sfaldamento critico che agisce sulle faglie dei grandi sistemi di pensiero.

Le differenze tra la critica al correlazionismo di Meillassoux e l'ideale liberale di Berlin sono, senza dubbio, profonde. Il primo opera sul piano della metafisica, il secondo su quello della filosofia politica e morale. Per Meillassoux, a essere liberato è l'essere stesso, emancipato dal vincolo della coscienza; per Berlin, è invece l'individuo umano, situato in un contesto di vulnerabilità storiche. La libertà caotica immaginata dal francese risulterebbe probabilmente terrificante per un liberale come Berlin, legato a una visione umanistica del mondo. Eppure, tra queste due prospettive si può comunque tracciare un ponte sottile: una concezione della libertà non più come proprietà del soggetto, ma come condizione ontologica del reale in quanto non pienamente determinabile. Una libertà senza soggetto (Meillassoux) e una libertà che vigila contro ogni assolutizzazione del soggetto (Berlin). Questo ponte suggerisce un universo privo di garanzie, aperto alla contingenza, in cui valori conflittuali coesistono in una tensione irrisolvibile. Ed è proprio in questa tensione che si colloca il lavoro di Ruffo, che sembra richiamarsi a tali interrogativi, attingendo ai sistemi chiusi della ragione per lasciare tracce e interferenze, segnali di un fuori – oltre le mappe del cielo – o di un dentro incommensurabile.

NOTA GENERALE

- A. Appadurai, *Sovereignty without Territoriality: Notes for a Postnational Geography*, in *Geography of Identity*, a cura di P. Yaeger, Ann Arbor 1996, pp. 40-58.
- I. Berlin, *La libertà e i suoi traditori*, Milano 2005.
- B.H. Bratton, *The Stack: On Software and Sovereignty*, Cambridge 2015.
- M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano 1967.
- D.J. Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in "Feminist Studies", 14, 3, 1988, pp. 575-599.
- J.B. Harley, *Deconstructing the Map*, in "Cartographica: The International Journal for Geographic Information and Geovisualization", 26, 2 1989, pp. 1-20.
- A.H. Korzybski, *Science and Sanity. An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, Lancaster 1933.
- G. Kubler, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Torino 1976.
- A. Mazzocchi, *Addomesticare la natura. Intervista a Davide Sapienza*, in "ArtApp", 21, 2019, pp. 54-57.
- Q. Meillassoux, *Dopo la finitudine. Saggio sulla necessità della contingenza*, Milano-Udine 2012.
- R. Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, in "Artforum", 7, 1968, pp. 44-50.

Opere



1. Sabrina Mezzaqui

(Bologna, 1964)

Segni

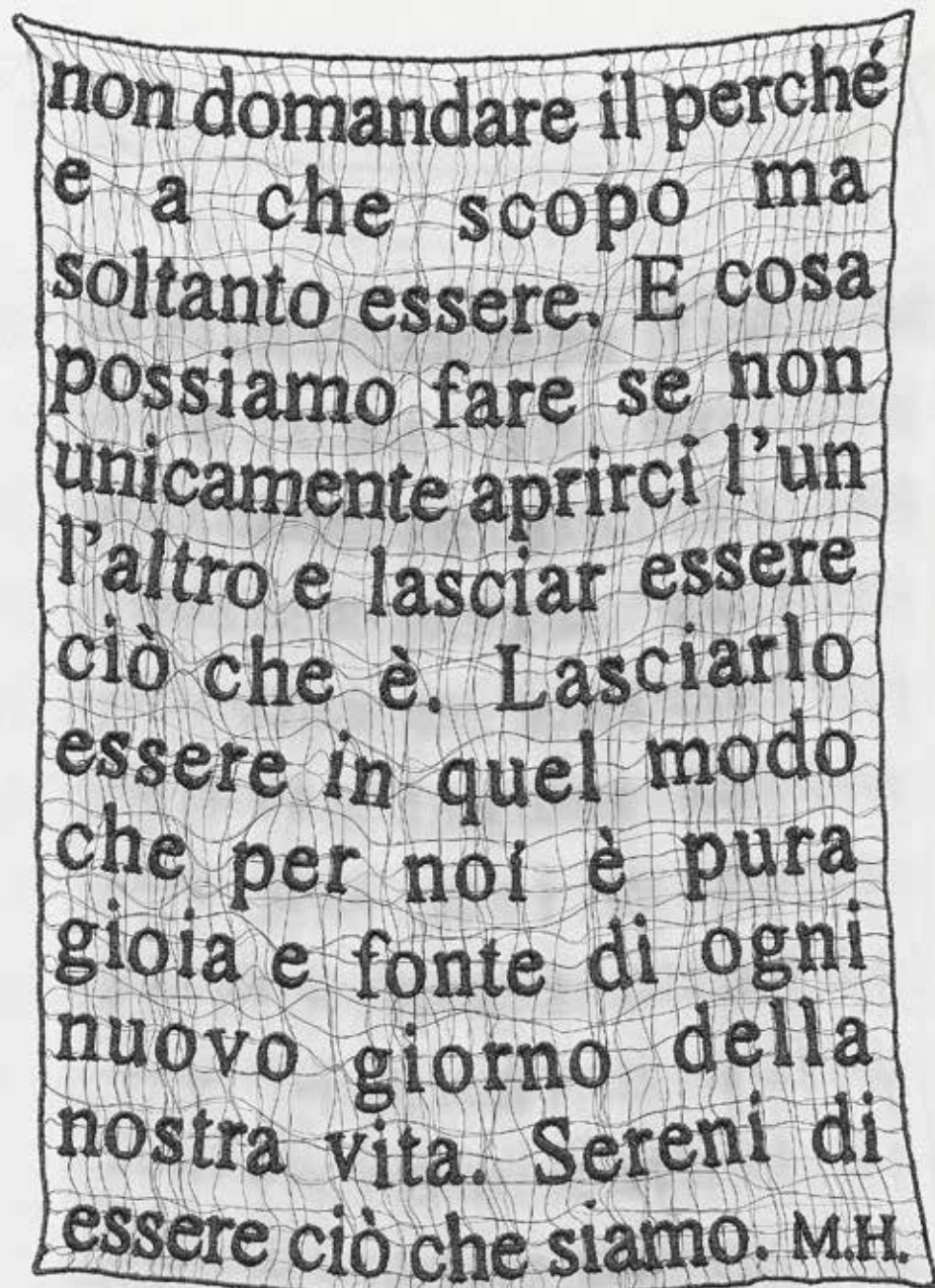
2009

Libro realizzato a mano in 12 esemplari con disegni, copertina ricamata, 20 × 30 cm

Galleria Massimo Minini, Brescia

Sabrina Mezzaqui, diplomata all'Accademia di Belle Arti di Bologna, ha esordito nella seconda metà degli anni Novanta con creazioni video, installazioni e espressioni sempre animate da uno spirito poetico e delicatamente ispirato dal contatto con la natura o guidato dai sentimenti, esponendo con successo nei luoghi più significativi dell'allora sistema del contemporaneo, da Viafarini a Careof di Milano alla GAM di Torino, seguita da storici dell'arte, critici e curatori come Alessandra Borgogelli, Roberto Daolio, Francesca Pasini, consolidando la sua carriera con riconoscimenti e inviti ad allestire mostre in musei e istituzioni come il MOCA di Buenos Aires o il PAC di Milano. Il formato libro, la modellazione della carta, la scrittura e il ricamo, la creazione manuale lenta sono le pratiche che impiega per la sua ricerca artistica, applicando leggerezza ma anche perseveranza, inserendosi in un filone di creatività intelligente e concettuale che dalla tradizione del libro d'arte e d'artista, che ebbe una stagione importante al momento delle neoavanguardie degli anni Sessanta e Settanta, giunge nelle sue realizzazioni a una rarefazione minimalista, come nel caso di *Segni* (2009). L'opera ha la forma di un libro dalla copertina ricamata, installato aperto, con le pagine bianche a promettere segni e sogni, pensieri ancora da scrivere o già volati via, su cui si anima una sorta di calligrafia ideogrammatica che è in realtà un disegno di uccelli in volo, non inteso come una traccia scientifica al modo del *Codice sul volo degli uccelli* di Leonardo da Vinci, ma richiamando piuttosto evocazioni lievi e sul punto di sfuggire quali le presenze delicate dei volatili dipinti da Katsushika Hokusai. Quelli che in altre creazioni di Mezzaqui sono uccellini evocati tridimensionalmente – come in *Le mille gru* (1998) formate da presenze all'origami, che partendo dal libro rielaborato *Il gran sole di Hiroshima* di Karl Bruckner attraversano la stanza in cui è allestita l'opera – in questa divengono piccole macchie nere che corteggiano l'idea dell'inchiostro sulle pagine, ma imprevedibili ed eleganti. (S.P.)

Bibliografia: *Sabrina Mezzaqui*, San Gimignano 2002; *Sabrina Mezzaqui. Come acqua nell'acqua*, Napoli 2007; *Sabrina Mezzaqui. Pensieri in sottofondo*, catalogo della mostra (Imola), a cura di R. Daolio, Siena 2007.



non domandare il perché
e a che scopo ma
soltanto essere. E cosa
possiamo fare se non
unicamente aprirci l'un
l'altro e lasciar essere
ciò che è. Lasciarlo
essere in quel modo
che per noi è pura
gioia e fonte di ogni
nuovo giorno della
nostra vita. Sereni di
essere ciò che siamo. M.H.

2. Sabrina Mezzaqui

(Bologna, 1964)

Lettere

2010

Lettere in cellulosa e filo, 44,5 × 31,5 cm

Collezione BPER, Modena

Sabrina Mezzaqui lavora con le parole, con il prelievo letterario e la citazione di testi colti della letteratura universale fin dalla metà degli anni Novanta, creando libri d'artista e installazioni che perseguono un delicato senso di inganno dell'occhio e grande poesia. Se agli esordi l'artista impiegava anche perline e ritagli in carta che venivano cuciti o collegati per creare strutture, filamenti persino tappeti concettuali, giocando con le assonanze fonetiche del titolo dell'opera, l'apparizione delle lettere nelle sue creazioni si è successivamente affrancata da quelle prime composizioni che erano volutamente più ironiche e artigianali per assumere connotati più essenziali nella loro attitudine anche estetica.

L'opera *Lettere* (2010) è composta tramite l'apposizione di segni dell'alfabeto in cellulosa su una creazione di trama e ordito di filo che fa sembrare le scritte ricamate e la composizione generale una sorta di pagina sospesa o un kakemono trasparente, una tenda dai cui intagli passi la luce e l'apparizione stessa della scrittura. Essa riporta un brano da una lettera di Martin Heidegger scritta a Hannah Arendt, tratto dalla raccolta *Lettere 1925-1975*. La citazione "Non domandare il perché e a che scopo ma soltanto essere. E cosa possiamo fare se non unicamente aprirci l'un l'altro e lasciar essere ciò che è. Lasciarlo essere in quel modo che per noi è pura gioia e fonte di ogni nuovo giorno della nostra vita. Sereni di essere ciò che siamo" attraversa il tempo e lo spazio per giungere a chi legge come messaggio universale.

Questo *modus operandi* attuato da Mezzaqui prosegue anche in creazioni successive, come in *Travel* (2015), che riproduce un testo da *Plainwater* di Anne Carson, in *La villa (M.Y.)* (2016) dai *Quaderni di Adriano* di Marguerite Yourcenaire o nell'installazione *S.T.* (2017) con due brani tratti dalla fiaba *Rosaspina* dei fratelli Grimm che vanno a comporre un dittico.

Lettere (2010) ha vinto il "BPER Prize 2025" istituito nell'ambito di Arte Fiera Bologna per valorizzare il talento e l'*empowerment* femminile e grazie a questa occasione è entrata nella Collezione BPER.

(S.P.)

Bibliografia: Sabrina Mezzaqui. *Autobiografia del rosso*, catalogo della mostra, San Gimignano 2017; Sabrina Mezzaqui. *La vulnerabilità delle cose preziose*, catalogo della mostra, Milano 2022.



3. Jean Boulanger

(Troyes, 1608 – Modena, 1660)

Clio, musa della Storia

1640 circa

Olio su tela, 84 × 67 cm

Collezione BPER, Modena

Chiusa nei suoi pensieri, un velo di inquietudine che attraversa il viso rivolto leggermente di lato quasi a riflettere sulle cose del passato, la fanciulla, incoronata d'alloro, emerge da una nicchia ombrosa reggendo nella mano destra una tromba e nella sinistra un libro. La tela spetta a Jean Boulanger, pittore di origine francese, allievo a Bologna di Guido Reni e ampiamente impiegato come decoratore nelle fabbriche promosse da Francesco I d'Este. Rinomatissimo nel campo della pittura ad affresco e noto per alcune splendide pale d'altare, l'artista ci ha lasciato un numero ristretto di dipinti da stanza, quasi tutti legati alla committenza estense. In questa rara tela da cavalletto, pur nella grande naturalezza dell'invenzione che sembra mettere in secondo piano l'aspetto allegorico, l'artista mostra di conoscere puntualmente l'*Iconografia* di Cesare Ripa, il colto prontuario pubblicato a Roma nel 1603. Mentre l'alloro sempreverde è simbolo di sapienza e di onore imperituro e la tromba evoca la fama, il libro chiuso e poggiato saldamente sul piano allude allo specifico campo d'azione della musa, quello di custodire e tramandare con la scrittura la memoria del passato. Clio ci si presenta come una potente icona che riassume emblematicamente l'importanza che la Casa estense attribuisce alla storia, alla quale è affidato il ruolo ufficiale di celebrare l'immagine del duca, rispecchiandone anche il mecenatismo in campo artistico. Al di là dell'assunto allegorico, dal punto di vista stilistico l'ideale e solenne compostezza della figura si accorda alla fase iniziale dei lavori che il pittore conduce nel Palazzo Ducale di Sassuolo, il grande palcoscenico sul quale, a capo di una nutrita *équipe* di collaboratori, ha modo di esibirsi a partire dal 1639 in base alle indicazioni dei poeti e degli eruditi di corte. Nella tela in esame la figura di Clio rimanda alle eroine che ci guardano dalle volte e dalle pareti della Camera dell'Amore, da Onfale a Dalila, da Roselane a Cleopatra, realizzata nel 1640. Continuano a essere forti le suggestioni classiche dell'insegnamento di Reni; i frutti del suo viaggio a Roma (1644-1646) si coglieranno nella spettacolare Galleria di Bacco (1650-1652), dove il racconto si dipana con straordinaria ricchezza di soluzioni all'interno di illusionistici arazzi e si intreccia ai festoni e alle cornici di frutta e fiori dei milanesi Cittadini. (L.P.)

Bibliografia: L. Peruzzi in *Psiche allo specchio. Omnia vincit amor*, a cura di D. Ferrari, Genova 2024, p. 145 (con bibliografia precedente).



4. Ambito romano

Busto di Minerva

Prima metà del XVII secolo
Marmo, 95 × 60,4 × 34,8 cm
Galleria Borghese, Roma

Dea della sapienza, della strategia, e della guerra giusta, e legata, come narrato nel mito di Aracne, all'arte della tessitura, Atena riassume nella sua complessità gli aspetti costitutivi del cittadino ideale dell'antica Grecia, allo sviluppo delle cui potenzialità, sia intellettuali che fisiche e manuali, era finalizzata la *paidéia*, un percorso completo di crescita volto a renderlo un membro attivo e responsabile della comunità. Della complessità della dea, ricalcata nella Minerva romana, è espressione il busto marmoreo databile alla prima metà del XVII secolo conservato alla Galleria Borghese di Roma. Essa vi è ritratta col capo leggermente inclinato a sinistra. Indossa un leggero peplo, di cui si avverte la trasparenza, sostenuto da una fibula a testa di leone, e l'egida a scaglie su cui è un serpente arrotolato, che risulta privo della testa. Desta particolare interesse l'elmo, che tiene sollevato sul capo. Somigliante a una maschera, esso riproduce un volto alato con gli occhi chiusi, incorniciato da riccioli sulle tempie e con lunghe ciocche di capelli che scendono sulle spalle e, nella parte posteriore della testa, formano un'unica capigliatura con quelli della dea. L'elmo cita nella fisionomia, e per la presenza delle piccole ali, la celebre *Medusa Rondanini*, ritenuta una copia romana di prima età imperiale del *Gorgoneion* che avrebbe decorato lo scudo dell'*Atena Parthénos* di Fidia (Buschor 1958), oggi conservata alla Gliptoteca di Monaco (inv. 252). Dal punto di vista dello stile si può ipotizzare una data di esecuzione del busto, che risulta citato a partire dalla descrizione della villa di Iacomo Manilli del 1650, alla prima metà del XVII secolo. L'ignoto autore, infatti, fonde in esso la cultura antiquaria, di cui mostra di avere una buona conoscenza, con una solida volumetria e una decoratività barocche. Il volto sembra rapito in un'espressione carica di patetismo e malinconia, definita "scopadea" da Faldi (1954, p. 15, n. 9). Recentemente alla *Minerva* è stato accostato il nome dello scultore Pietro Paolo Olivieri (1551-1599): un'ipotesi che potrebbe condurre a esiti interessanti relativamente alla datazione e all'acquisizione dell'opera da parte della famiglia Borghese (Brunetti 2022, p. 109). (S.F.)

Bibliografia: I. Manilli, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, Roma 1650, p. 74; I. Faldi, *Galleria Borghese. Le sculture dal sec. XVI al XIX*, Roma 1954, p. 15, n. 9; E. Buschor, *Medusa Rondanini*, Stuttgart 1958; V. Brunetti, in *Galleria Borghese. Catalogo generale. 1, Scultura moderna*, a cura di A. Coliva, Roma 2022, pp. 106-109, cat. 18; S. Felici in *Catalogo digitale della Galleria Borghese* <https://www.collezione.galleriaborghese.it/>.



5. Giulio Pippi de' Jannuzzi o Giannuzzi, detto Giulio Romano (attribuito)

(Roma, 1492/1499 – Mantova, 1546)

Amore minacciato da Minerva

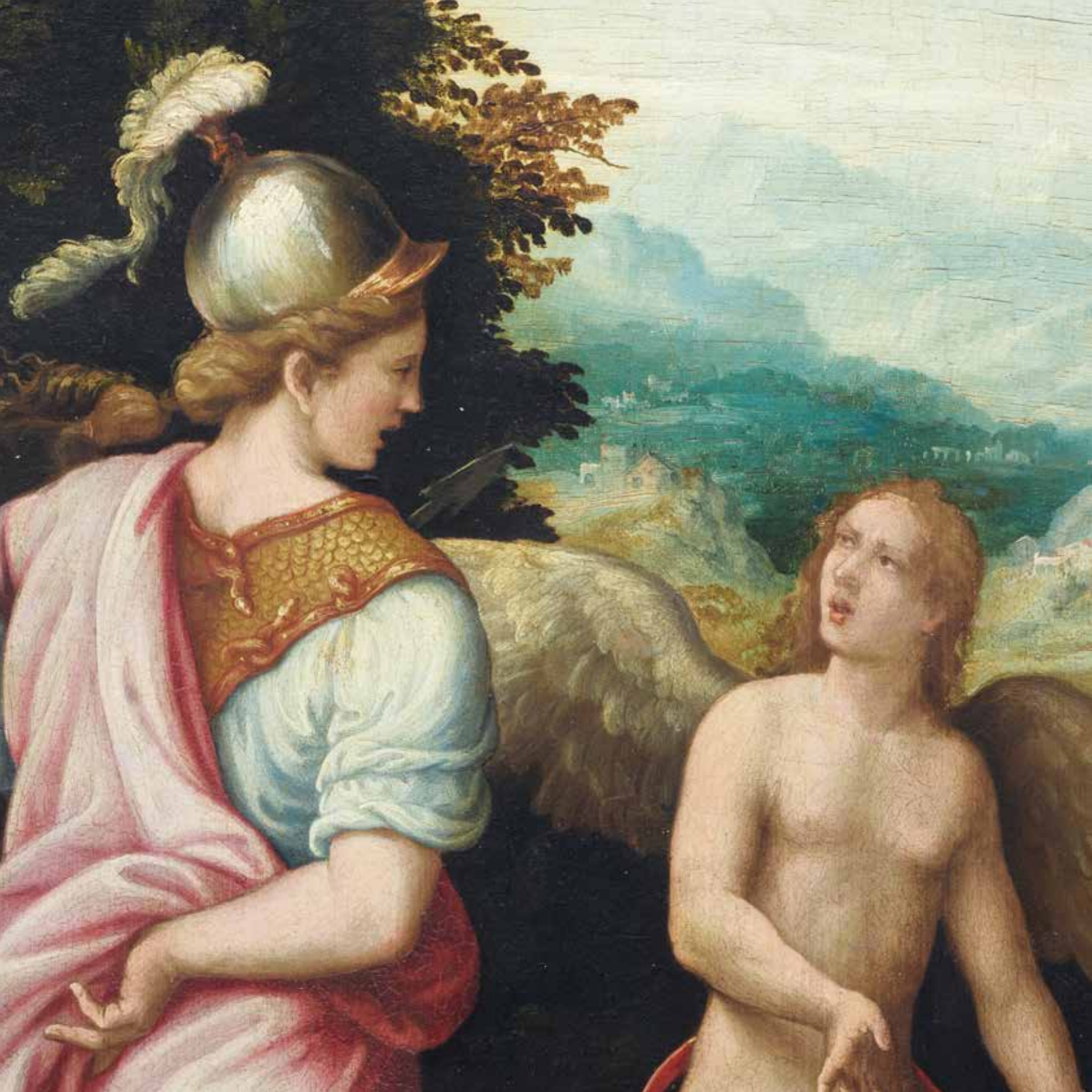
Anni Trenta del XVI secolo

Tempera su tavola, 126 × 54 cm

Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma-Palazzo Barberini, Roma

Il dipinto va identificato con quello registrato nell'inventario del 1692 relativo alla collezione del cardinale Flavio Chigi seniore presso Palazzo Chigi, poi Odescalchi, ai Santissimi Apostoli, descritto come “una tavola [...] con due figure di una Pallade, e Cupido con paese”, associato ad un quadro di eguali dimensioni, 6 palmi per 2, con “una Donna con un bussolotto in mano”. La coppia si ritrova nel 1703 al palazzo di Piazza Colonna con attribuzione a Giulio Romano ma se ne perdono poi le tracce lungo tutto l'Ottocento. Le due opere ricompaiono con riferimento a scuola senese nelle carte redatte in occasione dell'acquisizione della raccolta Chigi da parte dello Stato, per poi essere citate nei repertori della Galleria Nazionale, a partire dal 1918, con alterna attribuzione al Brescianino e a Baldassarre Peruzzi. Grazie ad una prima intuizione di Turner nel 1981 e ad una più precisa definizione di Gere e Pouncey nel 1983, l'opera in mostra viene ricondotta alla cerchia di Giulio Romano grazie al confronto con un disegno del British Museum in cui compare la stessa figura femminile identificabile come Minerva. Angela Negro, in occasione degli ultimi restauri, eseguiti nel 1988, ha suggerito di avvicinare i due dipinti alla produzione di Rinaldo Mantovano, stretto collaboratore del maestro al servizio dei Gonzaga per oltre un decennio, sulla base di stringenti analogie stilistiche con alcuni affreschi della Sala di Psiche a Palazzo Te dove è accertato l'intervento di diversi aiuti a fianco di Giulio Romano, autore invece dei disegni.

Nella tavola va infatti riconosciuta la scena derivata dai *Dialoghi degli dei* di Luciano (XIX) in cui Amore racconta alla madre Venere la sua incapacità nel ferire la dea della Sapienza: è invero ben visibile come il fanciullo, dall'espressione sconsolata, sia colto nell'atto di abbandonare a terra il turcasso al cospetto dell'incedere sicuro di Minerva che lo minaccia brandendo l'asta, simbolo della forza della ragione. L'intento allegorico-morale della composizione appare dunque chiaro e perfettamente confacente al contesto della raffinata corte mantovana in cui, attorno alla metà degli anni Trenta del Cinquecento, datazione proposta dalla critica per l'opera, si trovava Giulio Romano, operativo con la sua cerchia nella decorazione di Palazzo Te ma anche per assolvere a commissioni di opere da cavalletto per i Gonzaga. Se si decifra poi il soggetto in relazione



al suo pendant, in cui è stato riconosciuto il mito di Pandora, il messaggio complessivo risulta essere un manifesto inno alle virtù morali attraverso la contrapposizione fra lo scatenarsi del vizio, generato dall'ignoranza con l'apertura del vaso, e la punizione delle passioni con l'esercizio della ragione. Un trionfo della virtù etica, morale ed intellettuale dunque, che ha portato ad ipotizzare Isabella d'Este quale committente delle tavole, perfettamente in linea con le altre opere allegoriche richieste dalla duchessa a Perugino (*Combattimento di Amore e Castità*, 1505) ed Andrea Mantegna (*Minerva che scaccia i vizi*, 1502) per il suo studiolo, nei primi anni del secolo. Il dipinto della Galleria Nazionale si riferisce infatti a questi due autorevoli modelli pittorici sia dal punto di vista tematico che dal punto di vista formale, riportandone puntuali citazioni come dimostra un confronto fra le due figure di Minerva. Isabella, in una sorta di ritratto ideale, amava identificarsi con la dea proponendosi come donna sapiente e virtuosa, è lei infatti che nel dipinto di Mantegna scaccia i Vizi dal giardino delle Virtù e in quello di Perugino combatte la Lascivia impersonata da Cupido: a lei spetta il compito di governare un regno scevro dalla sofferenza di amore-*voluptas*, dove solo la ragione e l'esercizio delle arti possa garantire la salvezza dell'uomo. (C.V.)

Bibliografia: N. Turner, *Two paintings attributed to Giulio Romano and associates, and a related drawing*, in A.E. Popham, *Consigli Arte*, Parma 1981, pp. 15-19; A. Gere, P. Pouncey, *Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Artists working in Rome c. 1550 to 1640*, Londra 1983, Vol. I, p. 226; Vol II, tav. 356; *Laboratorio di Restauro 2*, a cura di D. Bernini, con la collaborazione di C. Bon e M.G. Bernardini, Roma 1988, pp. 120-126; S. Scarparo, *Elusive subjects. Biography as gendered metafiction*, Leicester 2005, p. 46; A. Comboni, *Un'elegia di Pierio Valeriano e due dipinti per Isabella d'Este Gonzaga*, in *Ut Pictura Poesis Intersezioni di Arte e Letteratura*, a cura di P. Taravacci, E. Cancelliere, "Labirinti", n. 164, Università degli Studi di Trento 2016, pp. 74-75.



6. Giovan Francesco Barbieri, detto Guercino

(Cento, 1591 – Bologna, 1666)

San Girolamo che sigilla una lettera

1618 circa

Olio su tela, 137 × 147 cm

Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma-Palazzo Barberini, Roma

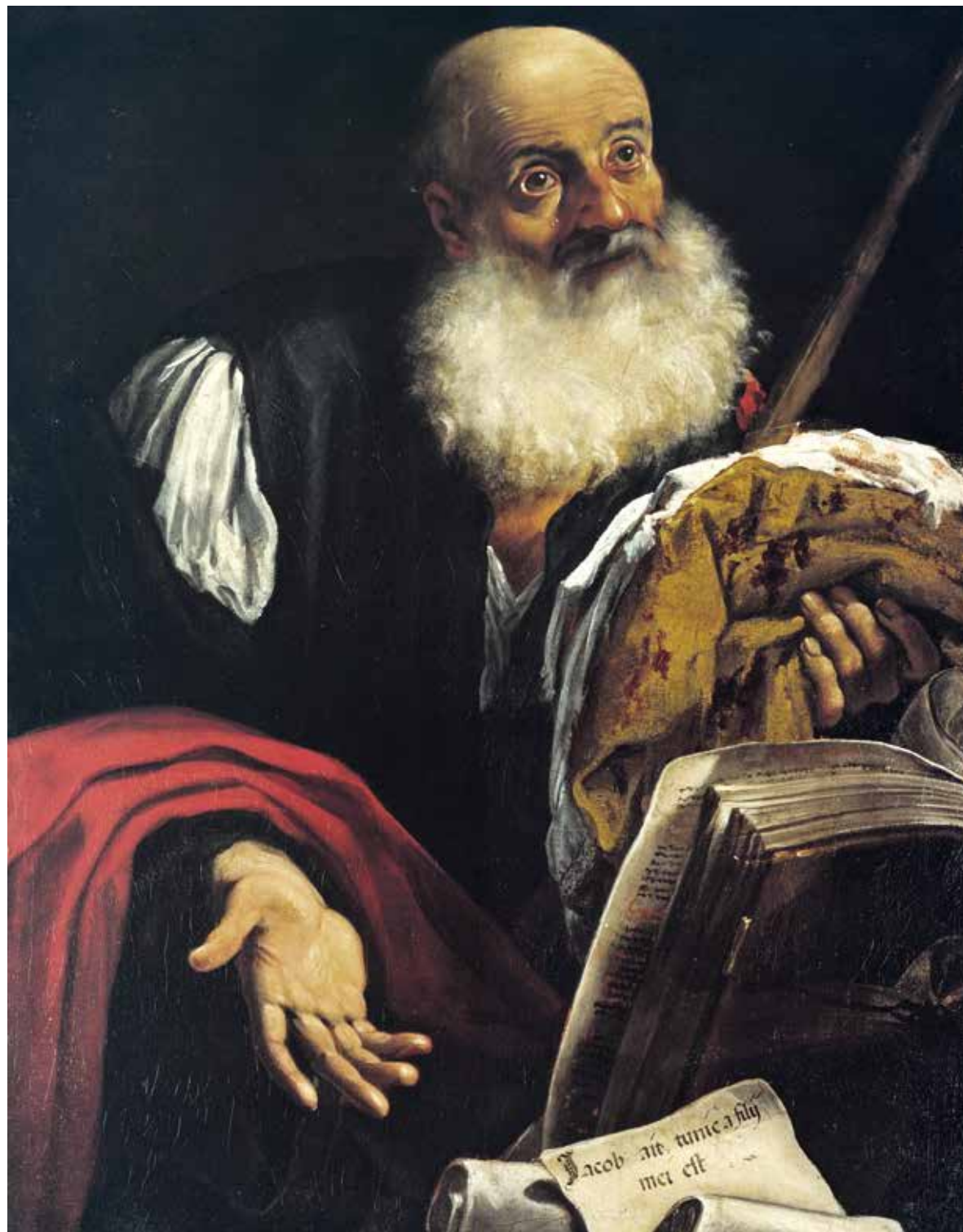
Sulla base degli evidenti pentimenti emersi da analisi compiute sul quadro Barberini nel 1999, una parte della critica ha di recente proposto di riconoscervi la versione originale della composizione guercinesca, ripetuta in un dipinto, oggi in collezione privata, tradizionalmente considerato la prima versione dell'opera. Il dato ha permesso di assestare la datazione della tela in mostra attorno al 1618, ad una fase quindi antecedente il viaggio romano del Barbieri, quando ancora le suggestioni ferraresi si facevano sentire con forza e il trattamento della macchia pittorica risulta affine a quella dei quadri realizzati per il cardinale legato Giacomo Serra sul finire del secondo decennio.

Il dipinto compare per la prima volta nell'inventario dei beni del marchese Valerio Santacroce nel 1670, descritto esattamente nella sua originalità compositiva come un "S. Girolamo che sigilla una lettera del Guercino". Se l'iconografia tradizionale del Santo lo ritrae generalmente o in abiti cardinalizi in uno studio, mentre assolve a mansioni intellettuali, o quale eremita nel deserto, in compagnia del consueto leone, la versione che qui si presenta sembra riassumerle entrambe, condensandole in una inedita crasi di elementi e valori. Il vecchio Dottore della Chiesa ha allestito all'aperto, nella solitudine crepuscolare del suo ritiro, uno spartano studiolo, dove una sorta di organica continuità lega gli elementi naturali agli oggetti della scrittura. Un grande masso funge da scrivania a sostenere un leggio su cui poggia un imponente volume aperto; sopra un altro libro, sistemato a fianco, stanno un calamaio, una penna piumata e un'altra lettera, che forse attende, o ha già ricevuto, l'*imprimatur* ufficiale: il Crocifisso, in angolo, sovrintende ogni cosa. Il rosso porpora del drappo steso sulle gambe del Santo è invece una citazione della veste cardinalizia che conferisce autorità dottrinale all'attività di traduttore ed esegeta delle Sacre Scritture promossa dal Padre della Chiesa per tutta la sua esistenza, soprattutto attraverso la *Vulgata*, la traduzione in latino della Bibbia, che egli completò fra il 390 ed il 404. Facendosi interprete della Parola di Dio, il Santo la rivela nell'atto più profondo dell'educazione catechetica rendendola accessibile alla comunità cristiana ma anche – elemento significativo – a quella pagana: studio, ascesi, lavoro, preghiera costituiscono le note della spiritualità biblica di San Girolamo, tesa al servizio ecclesiale dell'intelligenza delle Scritture in un tempo che rimane fermo



e sospeso nell'eternità del Sacro. Italo Calvino, riflettendo sulla figura del Santo ed il suo rapporto con la parola, evidenziò come la presenza del leone, consueto attributo iconografico durante la fase eremitica, stia forse a significare proprio il potere della parola scritta di ammansire le passioni o addirittura di sottomettere le forze della natura “trovando un’armonia con la disumanità dell’universo” (*Il castello dei destini incrociati*). (C.V.)

Bibliografia: D. Mahon, *Il Guercino: (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666)*. 1, *Catalogo critico dei dipinti*, Bologna 1968, p. 56 n. 22; G. Incisa della Rocchetta, *La cappella di San Filippo Neri alla Chiesa Nuova*, in “*Oratorium*”, 1, 3, 1972, p. 49; D.S. Pepper, *Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text*, Oxford 1984, pp. 234-235; M.E. Brunnbauer, *La visione di San Filippo Neri*, in *Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna*, a cura di S. Ebert-Shifferer, A. Emiliani, E. Schleier, Bologna 1988, p. 408; E. Papi, E. Zicarelli, *Nuove testimonianze sui rapporti tra Guido Reni e i Padri dell'Oratorio*, in “*Atti e Memorie dell'Accademia Clementina*”, 22, 1988, pp. 105-106; L. Salerno, *I dipinti del Guercino*, con la consulenza scientifica di D. Mahon, Roma 1988, p. 116 n. 36; D. Mahon in *Il Guercino e la sua bottega*, a cura di E. Russo, Ferrara/Bologna 1991, p. 100 n. 34; E. Rossoni, *Immagini di Santità*, Bologna 1995, p. 70; R. Vodret in *Guercino e la pittura emiliana del '600. Dalle collezioni della Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini*, a cura di R. Vodret e C. Strinati, Venezia 2000, pp. 42-43, n. 8a; M. Pulini in *Le collezioni ritrovate di Guercino*, a cura di M. Pulini, Milano 2003, p. 15; R. Vodret in *Guercino (1591-1666). Capolavori da Cento e da Roma*, a cura di R. Vodret, F. Gozzi, Firenze 2011, pp. 90-92; B. Ghelfi in *Carlo Bononi. L'ultimo sognatore dell'officina ferrarese*, a cura di F. Cappelletti, G. Sassu, Ferrara 2017, p. 208; A. Pampalone, *La vita di San Filippo Neri nei cicli figurativi*, in A. Pampalone, S. Barchiesi, *Iconografia di un Santo. Nuovi studi sull'immagine di San Filippo Neri*, Roma, 2017, p. 37; N. Turner, *The painting of Guercino. A revised and expanded catalogue raisonné*, Roma 2017, p. 323 n. 65.I; R.P. Cristofori, L. Scanu, *Guido Reni a Roma. Itinerari*, Roma 2022, p. 84.



7. Giacomo Cavedoni

(Sassuolo, 1577 – Bologna, 1660)

Il pianto di Giacobbe

1615 circa

Olio su tela, 173 × 100 cm

Collezione BPER, Modena

Il vecchio Giacobbe prorompe in lacrime vedendo la tunica insanguinata del figlio che i fratelli invidiosi hanno in realtà sporcato col sangue di un capretto dopo aver venduto Giuseppe a una carovana di mercanti per far credere al padre che egli sia stato sbranato da una fiera. L'apparizione della figura contro il fondo tenebroso diventa particolarmente coinvolgente per il suo affacciarsi ai margini della tela, quasi una vera finestra, in modo così immanente da tagliare fuori parte dei volumi e dei rotoli abbandonati in primo piano. Per maggiore chiarezza didascalica Cavedoni non si perita di mettere in evidenza un cartiglio con la citazione biblica “Jacob ait, tunica fili mei est”, che sembra voler dare la parola al muto dolore di Giacobbe: un modo questo per conferire al gesto fortemente retorico del protagonista un tono espressivo ancor più tragico. L'invenzione non è infrequente nell'opera dell'artista, se si ricordano il *Sant'Agostino* delle Gallerie Estensi di Modena o ancora il più tardo *Davide penitente* del Palazzo Reale di Stoccolma dove, in modo del tutto analogo, le parole pronunciate dai sacri personaggi sono riportate sulle pagine aperte dei volumi disposti accanto ad essi. In perfetta sintonia con le idee espresse dal cardinale Paleotti, tenace assertore della funzione didascalica e sociale dell'arte sacra, Cavedoni mostra come la silenziosa eloquenza della pittura possa avvalersi anche della parola scritta per accentuare la ‘mozione degli affetti’. Il dipinto si inserisce nella fase più intensa della produzione dell'artista. Non sembrano lontani infatti gli anni della bellissima pala con la *Madonna col Bambino in gloria e i santi Alò e Petronio* datata 1614 (Bologna, Pinacoteca Nazionale), dove torna lo stesso vecchio con la barba bianca e gli occhi pieni di tristezza della nostra tela. Le connotazioni stilistiche rimandano strettamente all'esempio dei Carracci, nella bottega dei quali, grazie a una sovvenzione deliberata dalla comunità di Sassuolo, il pittore aveva mosso i primi passi. Tra gli allievi, Cavedoni è quello che più intensamente persegue l'intento narrativo della moderna rivoluzione pittorica carracesca, soprattutto quella di Ludovico, e lo traduce in una sorta di commosso teatro popolare arricchito dalla qualità tizianesca della stesura pittorica. È evidente che è stato decisivo un soggiorno a Venezia dove si reca “a veder le cose di Tiziano”, come ci informa il biografo Malvasia. Ma in questa tela il taglio ravvicinato dell'immagine, il violento battito della luce sul volto del vecchio che emerge mettendo



in mostra la soffice barba bianca e l'ombra netta proiettata sul cartiglio rivelano anche la conoscenza dei modelli della cultura caravaggesca. Sappiamo infatti che l'artista si recò a Roma tra il 1609 e il 1610, chiamato da Guido Reni per collaborare con lui agli affreschi della cappella della Pace nel Palazzo del Quirinale. Se il suo intervento in quell'impresa non poté essere che marginale, l'occasione fu provvida per fargli conoscere le più importanti novità della cultura romana di quegli anni, come si evince fin dalle vibranti tele che adornano la cappella Arrigoni in San Paolo a Bologna, da datare tra il 1611 e il 1613 e dunque a ridosso del soggiorno romano.

(L.P.)

Bibliografia: L. Peruzzi in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 112; L. Peruzzi in *Uno scrigno per l'arte* a cura di L. Peruzzi, Modena 2017 (con bibliografia precedente).



8. Odoardo Fialetti

(Bologna, 1573 – Venezia, 1637 o 1638)

Lo studio dell'Artista (da *Il vero modo et ordine per disegnar tutte le parti et membra del corpo humano*, Venezia, Justus Sadeler)

1608

Incisione, 18 × 25 cm, c.3

Biblioteca Marciana, Venezia

L'incisione che si mostra è una delle 43 tavole del volume di Odoardo Fialetti *Il vero modo et ordine per disegnar tutte le parti et membra del corpo humano*, edito a Venezia per Sadeler nel 1608, suddiviso in due libri, ognuno col proprio frontespizio, il primo dei quali dedicato al duca di Modena Cesare d'Este. L'opera costituisce uno dei primi repertori di questo genere, rivolto a giovani ed apprendisti, per trasporre in modo corretto nelle loro opere le varie parti del corpo umano attraverso la pratica del disegno. Fialetti fu invero grande disegnatore, incisore, pittore, insegnante d'arte e conoscitore bolognese, per molto tempo vicino all'Accademia dei Carracci dove apprese e condivise il pensiero cardine secondo cui l'esercizio del disegno dal vero costituisse il ruolo fondante di tutta la pratica artistica. Lì Agostino, probabile modello per il bolognese, aveva infatti approntato una serie di disegni anatomici con l'intenzione di raccogliarli in un manuale a stampa, ad uso degli allievi ma non solo, che vide la luce solo dopo la sua morte. La tavola esposta rappresenta l'interno dello studio di un artista in cui si distinguono gli strumenti indispensabili del mestiere: pennini, compassi, pennelli, tele, fogli, contenitori di varie dimensioni e molto altro. Due uomini in secondo piano, forse i capibottega a giudicare dall'aspetto maturo, stanno dipingendo due grandi tele, mentre in primo piano, a segnalarli come i veri protagonisti della composizione, stanno seduti alcuni fanciulli di diverse età, uno dei quali, a destra, davvero molto giovane: sono chini sui fogli, intenti a copiare dal vivo busti, teste e frammenti di statue antiche così come il loro maestro li guida e consiglia. Si tratta della rappresentazione dei primi essenziali passi per procedere correttamente lungo l'*iter* della conoscenza e dell'educazione professionale, ma anche verso l'affermazione intellettuale dell'artista nella società di inizio secolo. L'operazione di Fialetti tradisce infatti un chiaro intento culturale: al suo precoce trasferimento da Bologna a Venezia corrisponde l'avvio di una collaborazione con il pittore Palma il Giovane, appena rientrato in patria dopo un lungo soggiorno in Italia centrale, entrambi decisi ad introdurre in terra lagunare l'istituzione di un'Accademia artistica che soppiantasse le corporazioni ed eludesse il loro forte controllo sull'operato degli artisti. Per fare questo era necessario diffondere, anche in ambito veneziano,



da sempre fedele al primato del colore, il Disegno come concetto teorico ed elemento intellettuale a fondamento dell'arte. La rappresentazione del lavoro all'interno della bottega, nell'incisione scelta, assume dunque un chiaro intento pedagogico oltre che descrittivo, promuovendo un preciso modello di educazione e trasmissione di un sapere codificato, in cui coesistono l'abnegazione e la fatica dello studio con il conseguimento di una *virtus* morale attraverso l'esercizio di una professione.
(C.V.)

Bibliografia: G.C. Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologna (1678) 1841, I, pp. 228, 233-237; A. Bartsch, *Le peintre graveur*, XVII, Leipzig 1870, pp. 263-301; C. Ridolfi, *Maraviglie dell'arte* (1648), a cura di F. Hadeln, I, Berlin 1914, pp. XVII, 119; U. Thime-F. Becker, *Künstlerlexikon*, XI, 1915, pp. 525 ss.; M. Boschini, *La carta del navegar pitoresco... con la "Breve introduzione" premissa alle "Ricche miniere della pittura veneziana"*, a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma (1660) 1966, p. 467; D. Rosand, *The crisis of the Venetian Renaissance tradition*, in *L'Arte*, n.s., III, 1970, 11-12, pp. 5, 7 ss., 12-17, 19; S. Mason Rinaldi, *Il libro dei disegni di Palma il Giovane del British Museum*, in "Arte veneta", XXVII, 1973, p. 127; V. Maugeri, *I manuali propedeutici al disegno, a Bologna e Venezia, agli inizi del Seicento*, in "Musei ferraresi", XII, 1982, pp. 148 ss.; P. Bellini, *Storia dell'incisione italiana. Il Seicento*, Piacenza 1992, pp. 52, 94s.; *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, IV, pp. 432 ss.; L. Walters, *Finding Fialetti: Examining the 'Oeuvre' of Odoardo Fialetti through the Sources Relating to His English Patronage*, in *Art and Identity*, a cura di S. Cardarelli, E. Jane Anderson, J. Richards, Cambridge 2012; L. Walters, *Odoardo Fialetti: Painter and Printmaker*, in *The Image of Venice: Fialetti's View and Sir Henry Wotton*, London 2014.



9. Alessandro Mazzola

(Parma, 1547-1612)

La Madonna col Bambino

Inizio XVII secolo

Olio su tela, 46 × 40 cm

Collezione BPER, Modena

In un'atmosfera rarefatta e dorata la Vergine osserva con affetto il piccolo Gesù che sotto il suo premuroso insegnamento sembra muovere i primi passi nella lettura sfogliando con aria divertita le pagine del libriccino che lei gli porge. L'ombrosa radura dietro di loro crea delicatissimi effetti di chiaroscuro che sottolineano l'intimità e la tenerezza del momento. Nella piccola tela al tenue contenuto narrativo se ne affianca uno più profondo, legato alla natura insieme divina e umana di Cristo. In particolare, il motivo del libro che contiene racconti della vita della Vergine e preghiere a lei dedicate, se da una parte è un pretesto per unire in un tenero abbraccio le due figure con un senso di complicità, dall'altro assume il significato simbolico di premonizione del destino drammatico che attende Maria e che pare riflettersi nell'aria malinconica e assorta del suo viso. L'attribuzione del dipinto ad Alessandro Mazzola, suggerita in via ipotetica da Carlo Volpe, rende conto di alcuni motivi ricorrenti nella produzione finora nota di Mazzola che fanno capo a Correggio, anche se poi la libertà di stesura pittorica che li restituisce supera alquanto l'indugio un po' insistito con cui in genere l'artista ripesca nella tradizione parmense i modi dell'ormai mitico capostipite. Tuttavia, andrà considerato il carattere del tutto particolare di questa teletta destinata alla preghiera in solitudine e caratterizzata da un'intimità religiosa semplice e familiare in sintonia con la cultura post-tridentina. Non si può escludere che lo stesso Mazzola, lontano dalle costrizioni che lo imprigionano nelle grandi pale d'altare, possa giungere a un'immagine di immediata, struggente naturalezza come questa, tenendo conto soprattutto del fatto che la sua attività si spinge in anni in cui avrebbe potuto avvalersi, per un più intelligente recupero correggesco, dei modelli forniti fin dagli anni ottanta, tra Parma e Bologna, da Annibale Carracci; per non dire di quanto, in direzione di una simile sfaldatura cromatica e vibrazione di sentimenti, potevano suggerirgli i dipinti licenziati a Urbino da Federico Barocci. Se l'accostamento a Mazzola non risulta del tutto persuasivo, è dunque soltanto per la maggiore scioltezza e qualità, che potrebbero chiamare in causa anche altre personalità che si fanno promotrici di un analogo rilancio correggesco tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento. (L.P.)

Bibliografia: L. Peruzzi in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 78 (con bibliografia precedente).



10. Luigi Amidani

(Parma, 1591-1629)

La Madonna col Bambino

Inizio XVII secolo

Olio su tavola, 34 × 45 cm

Collezione BPER, Modena

Il piccolo dipinto raffigura, con affettuosa inclinazione narrativa, un delicatissimo momento familiare. La Vergine è intenta a insegnare a leggere al Bambino che segue con il dito le parole che viene stentatamente sillabando. Un'atmosfera di quotidiana e domestica serenità si diffonde nel paesaggio rapidamente abbozzato, dove il cagnolino dorme accanto al cestino da lavoro abbandonato. Il tema, tratto dal popolarissimo testo duecentesco *Meditazioni sulla vita di Cristo*, viene svolto ponendo l'accento sul ruolo della Madonna non solo come madre ma anche come maestra e guida di Gesù nell'apprendimento: nello stesso modo in cui sant'Anna aveva insegnato a lei, quasi in un gioco di specchi, anche Maria trasmette conoscenza e valori attraverso la parola scritta. Ma questa immagine di commovente sincerità sembra farsi, per estensione, trasparente metafora dell'importanza della trasmissione del sapere per l'intera umanità e, in senso lato, alludere in modo suggestivo alla funzione fondamentale della figura della donna, alla quale viene affidata l'educazione spirituale. Dal punto di vista critico il piccolo dipinto ha avuto una vicenda tortuosa ma in fondo coerente, in parallelo alla progressiva messa a fuoco della personalità di Bartolomeo Schedoni e del suo seguito. Se l'accattivante dolcezza dell'ispirazione compositiva e il garbo non comune di alcuni dettagli, come il nastro che si lega ai capelli scomposti della Vergine o l'arguto ritaglio contro il fondo del profilo del bambino, hanno inizialmente suggerito il nome dello stesso Schedoni, talune incertezze esecutive hanno indotto in seguito a mettere in dubbio l'autografia della piccola tavola. I confronti più convincenti si possono istituire con le opere di Luigi Amidani, pittore parmense seguace di Schedoni, in una fase precoce del suo percorso, quando particolarmente forti sono i rapporti con il maestro che dalla natia Modena si trasferisce a Parma nel 1608. Amidani realizza un'immagine di accostante naturalezza, in cui la dimensione affabile del racconto si fonde con la scioltezza della conduzione pittorica. La piccola dimensione e la destinazione privata dovevano del resto incoraggiare a una tale ricerca espressiva e stilistica che riesce a sfruttare abilmente il colore bruno della preparazione ai fini di una resa ariosa del fondo, ma che peraltro, ha determinato l'impoverimento di alcuni passaggi. (L.P.)

Bibliografia: L. Peruzzi in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 104.



11. Arte romana

Ritratto di Alessandro, su busto moderno

I-II secolo d.C.

Marmo pentelico, 90 x 68 x 39 cm

Galleria Borghese, Roma

Figura straordinaria, conquistatore in pochi anni di un impero immenso, Alessandro Magno rappresenta un raro esempio di condottiero coraggioso e carismatico, in cui il valore militare si unisce a doti intellettuali e a una solida cultura filosofica. Allievo di Aristotele, nella sua politica di espansione e di governo dimostra interesse per la conoscenza e per la scoperta, doti di diplomazia e di sincretismo, ricercando la pace e la fusione dei popoli a lui soggetti. Fondatore di grandi città, spinto dalla passione per le arti, durante il suo regno Alessandro contribuisce alla diffusione della cultura greca e inaugura un prolifico scambio tra Occidente e Oriente. Costruisce di sé, con sapienza comunicativa, un'immagine ideale, eroica e quasi sovra naturale destinata a entrare nella leggenda. Non a caso anche nel Casino Borghese tale illustre esempio di principe filosofo compare sin dal principio del Seicento, in un rilievo incastonato nella parete della sala del Gladiatore; e ancora, nel corso della ricostituzione della raccolta di scultura antica voluta all'inizio dell'Ottocento da Camillo Borghese, questo busto di Alessandro entra a far parte della collezione della villa.

La scultura, costituita da una testa antica completata da un busto moderno, è stata variamente integrata nel corso del XIX secolo, come dimostra il gradino di attacco tra l'incarnato e la capigliatura visibile soprattutto all'altezza della tempia sinistra; un intervento conservativo moderno è stato svolto, invece, nel 1997.

Il ritratto presenta una torsione a destra del capo, che determina la marcata tensione muscolare nel collo. Lo sguardo rivolto verso l'alto, i grandi occhi incorniciati da palpebre rigonfie e i lineamenti pieni del volto, contribuiscono a infondere all'opera un forte dinamismo e una intensa espressività. La folta chioma termina in ciocche serpentine che scendono sul collo lasciando scoperte le orecchie; sulla fronte si dispongono quattro ciuffi, dei quali uno ripiegato forma una *anastolè*, tipica delle raffigurazioni eroiche.

Descritta nel 1832 da Nibby, nella seconda Sala della Galleria Borghese, come ritratto di Alessandro Magno, con menzione di un'iscrizione moderna, "Alex(ander) M(agnus)" (Nibby 1832, p. 75), l'opera ha conosciuto diverse letture. Il Venturi propone un'identificazione generica con un giovane, mentre Arndt vi riconosce i tratti di un uomo greco (Venturi 1893, p. 27; Arndt 1893, p. 27;



1891, p. 19, nn. 331-332). L'Orange suggerisce una derivazione da modelli ellenistici con richiami all'iconografia regale tolemaica (L'Orange 1947, p. 43, fig. 23). La Calza riprende l'identificazione con Alessandro, lettura condivisa dal Moreno, che sottolinea la marcata torsione del capo come tratto distintivo della raffigurazione eroica del sovrano (Calza 1957, p. 9, n. 46; Moreno 2003, p. 177, n. 153). La Marcelloni la considera tra le immagini più emblematiche di Alessandro, datandola tra la fine del I e gli inizi del II secolo d.C., in continuità con i modelli del IV secolo, soprattutto lisippeï (Marcelloni 1995, pp. 160-161). L'opera si inserisce in un contesto coerente di ritratti alessandrini, caratterizzati dalla divisione in quattro ciocche sulla fronte, come quelli conservati alla Ny Carlsberg Glyptotek, al Louvre, ai Musei Capitolini e al Museum of Fine Arts di Boston (Bieber 1964, p. 73, figg. 92-93; Bernoulli, 1905, pp. 75-77, fig. 18; Bieber 1964, pp. 70-71, fig. 90-91; Bieber 1964, p. 76, fig. 107-108). L'esemplare Borghese si configura così come una delle più significative rielaborazioni dell'immagine di Alessandro Magno, una sintesi tra realismo e idealizzazione, in grado di evocare il carisma e la grandezza del sovrano macedone. (G.C.)

Bibliografia: A. Nibby, *Monumenti scelti della Villa Borghese*, Roma 1832, p. 75; F. Bruckmann, P. Arndt, *Griechische und römische Porträts*, München 1891, p. 19, nn. 331-332; A. Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893, p. 27; G. Giusti, *La Galleria borghese e la Villa di Umberto I a Roma*, Roma 1903, p. 24; J.J. Bernoulli, *Die erhaltenen darstellungen Alexanders des Grossen*, München 1905, p. 75-77, fig. 18; H.P. L'Orange, *Apotheosis in ancient portraiture*, Oslo 1947, p. 43, fig. 23; P. Della Pergola, *La Galleria Borghese in Roma*, Roma 1954, (3° Edizione), p. 10; R. Calza, *Catalogo del Gabinetto fotografico Nazionale, Galleria Borghese, Collezione degli oggetti antichi*, Roma 1957, p. 9, n. 46; M. Bieber, *Alexander the Great in Greek and Roman Art*, Chicago 1964, p. 76, fig. 107-108; P. Moreno, *Sculture lisippeï nel Museo Archeologico di Venezia*, in *Venezia e l'archeologia. Un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana*, Congresso internazionale, Roma 1990, pp. 251-257, in part. p. 253, tav. 68, fig. 7; P. Moreno, *L'immagine di Alessandro Magno nell'opera di Lisippo e di altri artisti contemporanei*, in *Alexander the Great, Reality and Myth*, 1993, pp. 101-136, in part. 114-116, figg. 35, 38, 43.; A. Marcelloni, *Testa di Alessandro*, 4.19.4, in *Lisippo, l'arte e la fortuna*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 aprile – 4 settembre 1995), a cura di P. Moreno, Roma 1995, pp. 160-161; P. Moreno, A. Viacava, *I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese*, Roma 2003, p. 177, n. 153; Scheda di catalogo 12/00147844, P. Moreno 1976; scheda di catalogo, G. Ciccarello 2022: *Ritratto di Alessandro, su busto moderno*, Arte romana, inv. VIIC, Roma: Galleria Borghese: <https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/ritratto-di-alessandro-su-busto-moderno>.



12. Pietro Ruffo

(Roma, 1978)

I Sei Traditori della Libertà

Sei opere

2009-2010

Intagli e grafite su carta intelata, 220 × 170 cm

Courtesy l'artista, Roma

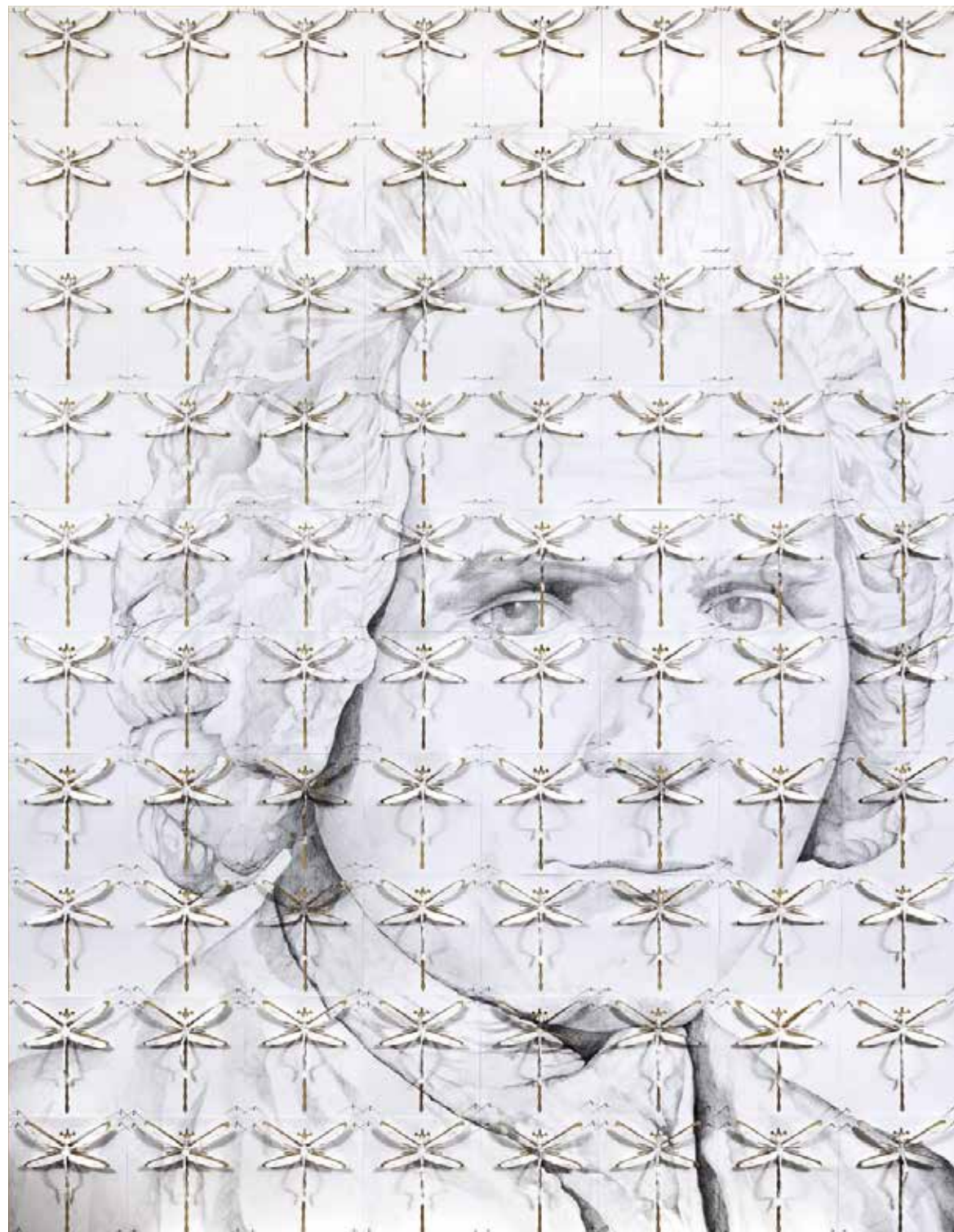
La serie *I Sei Traditori della Libertà* di Pietro Ruffo è un'indagine visiva e concettuale sulla tensione tra libertà individuale e libertà collettiva. Le opere, realizzate tra il 2009 e il 2010, ritraggono sei filosofi del XVIII secolo – Helvetius, Saint-Simon, Rousseau, De Maistre, Fichte e Hegel – il cui pensiero era orientato alla costruzione di una società libera, pur seguendo approcci teorici e metodologici differenti.

L'interesse di Ruffo per tale tematica viene approfondito durante il suo periodo di ricerca presso l'*Italian Academy for Advanced Studies* alla Columbia University, dove ha approfondito il rapporto tra filosofia e politica, interrogandosi su come il concetto di libertà sia stato manipolato nella storia.

Le opere nascono dall'attento studio delle conferenze radiofoniche di Isaiah Berlin trasmesse dalla BBC nel 1952, in cui definiva questi pensatori “nemici della libertà”, sottolineando come le loro teorie, pur partendo da premesse diverse, convergessero in un comune punto critico: il popolo, dopo secoli di oppressione, non sarebbe stato in grado di emanciparsi autonomamente e avrebbe quindi avuto bisogno di una guida – un'*élite* illuminata, un leader politico o religioso – per raggiungere la libertà. Un'idea che, nella storia, ha spesso legittimato il sacrificio della libertà individuale in nome di un presunto bene collettivo.

Infatti, ciascuno dei sei filosofi esemplifica in modo diverso questa dinamica. Helvétius, nel suo *De l'esprit* (1758), teorizzava che l'educazione e l'ambiente fossero strumenti essenziali per formare cittadini virtuosi, rendendo così inevitabile un conseguente controllo sulla loro formazione. Saint-Simon, in *L'Organisateur* (1819-1820), immaginava una società razionalmente pianificata e guidata da tecnocrati e industriali, in cui la libertà personale risultava, dunque, subordinata all'efficienza del sistema. Rousseau, teorico della volontà generale, sosteneva che l'individuo potesse essere “costretto a essere libero” qualora la sua volontà particolare entrasse in contrasto con quella collettiva (*Du contrat social*, 1762). De Maistre, individuando nella religione e nella monarchia le garanzie dell'ordine sociale, ne difendeva la legittimità e forza (*Considérations sur la France*, 1796). Fichte, nei suoi *Discorsi alla nazione tedesca* (1808),





descriveva lo *Stato etico* come mezzo necessario per realizzare la libertà del popolo, pur a scapito dell'autonomia individuale. Infine, Hegel identificava nello Stato razionale l'incarnazione più alta della libertà stessa, poiché l'individuo può realizzarsi soltanto per mezzo delle leggi universali dello Spirito (*Lineamenti di filosofia del diritto*, 1820).

Ruffo traduce visivamente queste riflessioni con una tecnica meticolosa. Sei grandi opere a grafite su carta sono attraversate da intagli che raffigurano libellule, comunemente associate al simbolo di libertà. La loro disposizione non è casuale: se da sole evocano leggerezza e autonomia, insieme assumono la forma di uno stormo ordinato, un plotone che si muove compatto in un'unica direzione. Fissate con piccoli chiodi, perdono anche la loro caratteristica essenziale, ovvero la libertà di movimento. Ne emerge un'immagine ambivalente, capace di suggerire allo stesso tempo un desiderio di libertà e un senso di costrizione. La libellula, che si muove con agilità e velocità in ogni direzione, rappresenta l'idea di una libertà assoluta, ma la brevità della sua vita ne rivela anche la fragilità.

Attraverso *I Sei Traditori della Libertà*, Ruffo non si limita a dare forma al pensiero di Berlin, ma pone il pubblico e sé stesso davanti a un grande punto interrogativo, che invita a riflettere sul rapporto tra libertà collettiva e libertà individuale.

(S.D.G.)

Bibliografia: C.-A. Helvétius, *De l'esprit*, Paris 1758; J. de Maistre, *Du Pape*, Lyon 1819; H. de Saint-Simon, *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Paris 1825 (raccolta postuma; testi originari pubblicati tra il 1802 e il 1825); J. Gray, *Isaiah Berlin*, Milano 1996 (prima ed.: London 1995); C. Taylor, *Filosofia e libertà. L'eredità di Isaiah Berlin*, Milano 1997 (prima ed.: Cambridge 1985); I. Berlin, *Libertà*, a cura di H. Hardy, Milano 2001 (prima ed.: *Four Essays on Liberty*, Oxford 1969); F. Hegel, *Lineamenti di filosofia del diritto*, Roma-Bari 2001 (prima ed.: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Berlin 1821); J.G. Fichte, *La dottrina della scienza*, Milano 2003 (prima ed.: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, Berlin 1794); J.-J. Rousseau, *Il contratto sociale*, Torino 2005 (prima ed.: *Du contrat social*, Amsterdam 1762); U. Eco, *Sulla libertà*, Milano 2019; I. Berlin, *Contro lo stile totalitario. Scritti inediti 1942-1953*, Milano 2020 (testi radiofonici BBC, Londra 1952).



13. Pietro Ruffo

(Roma, 1978)

Constellation Globe

2024

Inchiostro e intagli su carta intelata, sfera in legno centinato e struttura in ferro

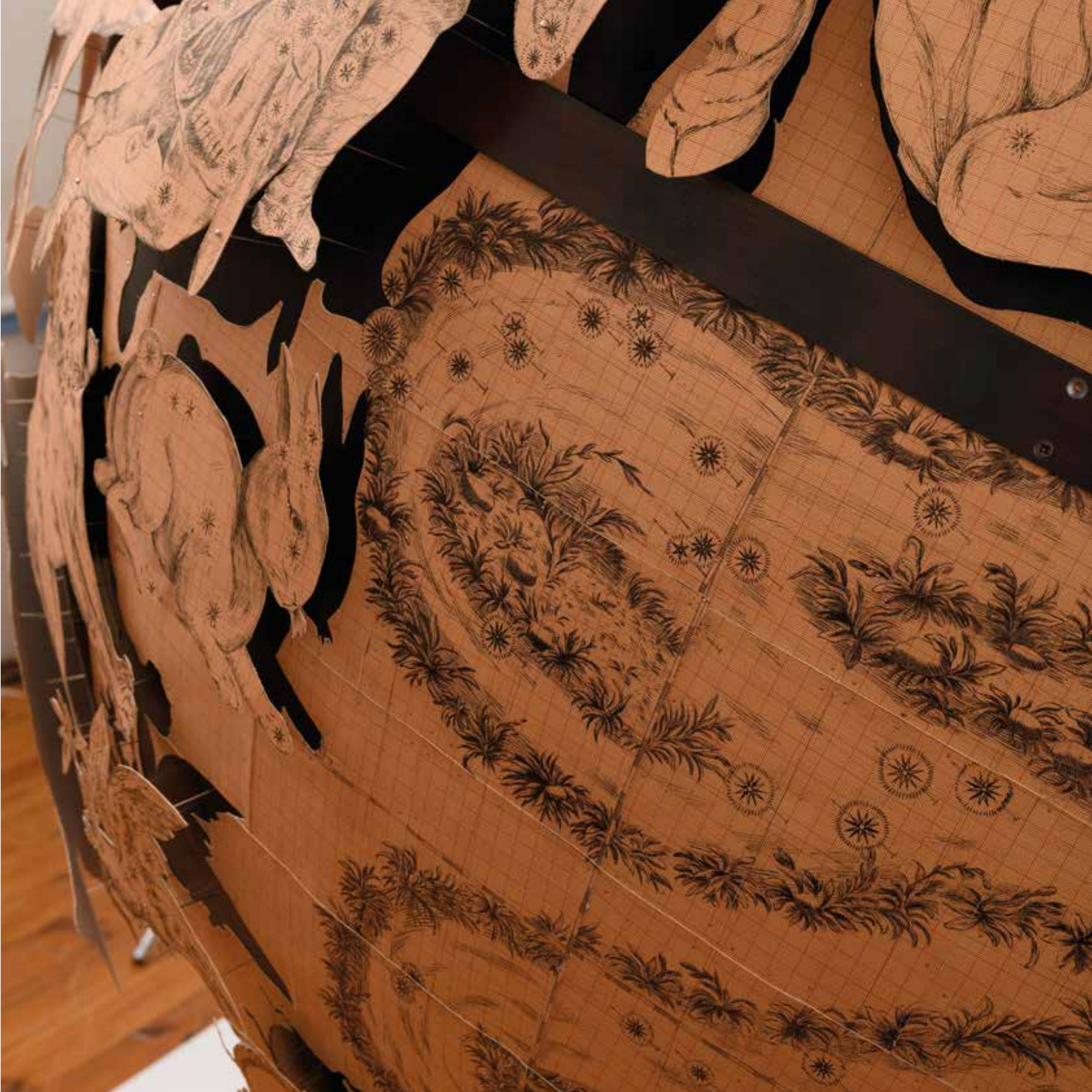
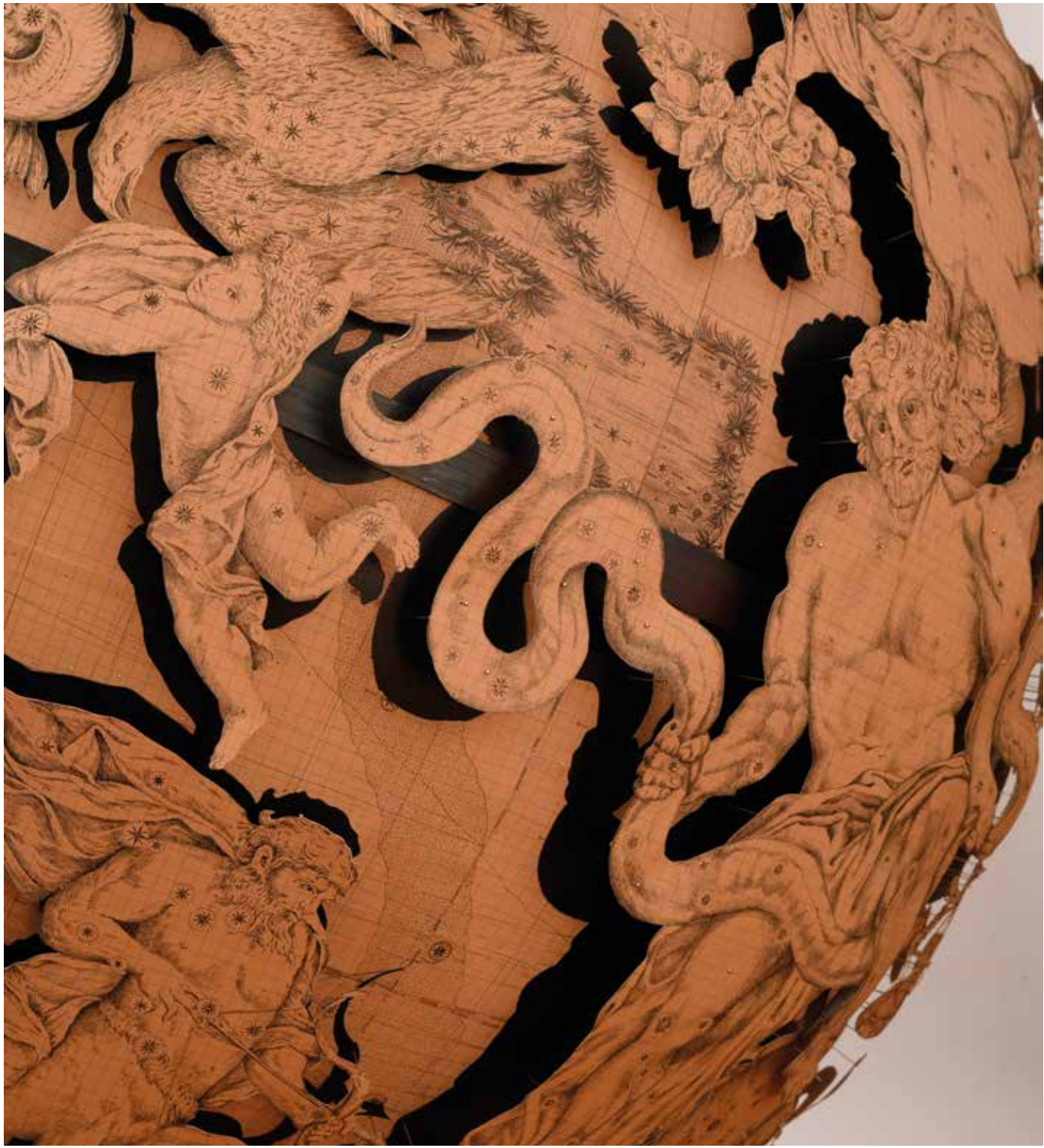
210 × 165 × 165 cm

Courtesy l'artista, Roma

Constellation Globe è un'imponente scultura sferica realizzata da Pietro Ruffo nel 2024 in occasione della 60. Biennale di Venezia, che si ispira ai globi celesti antichi, come quelli di Vincenzo Coronelli, noto cartografo del XVII secolo. L'opera è composta da una struttura in legno centinato e ferro, rivestita di carte intelate finemente incise e disegnate a penna bic. Su questa superficie, Ruffo riproduce una mappa del cielo che riporta le principali costellazioni tramandate dalla tradizione greca: figure mitologiche come Orione, Cassiopea, Ercole, l'Orsa Maggiore e molte altre, le cui fantastiche storie si intrecciano con le scientifiche osservazioni astronomiche. Pur non essendo scientificamente esatte, tali costellazioni hanno mantenuto nei secoli un valore simbolico, diventando un riferimento affidabile nell'immaginario collettivo. Proprio questa tensione tra conoscenza e mito è al centro dell'opera: il contrasto tra la soggettività dello sguardo umano e l'apparente oggettività della scienza. Mentre le carte terrestri si sono trasformate nel tempo, adattandosi a circostanze, committenti e nuove scoperte, le mappe celesti sono rimaste pressoché invariate, pur essendo frutto di una prospettiva culturale e scientificamente non fondata. Siffatto paradosso rivela la necessità dell'essere umano di considerare stabile ciò che, in realtà, è un artificio della nostra immaginazione.

La mappatura del cielo si collega, nel lavoro di Ruffo, al tema delle migrazioni e dei viaggi ancestrali: per millenni gli esseri umani hanno seguito le stelle per orientarsi, spinti da necessità climatiche, economiche o religiose. Così, la sfera celeste diventa una metafora della condizione umana: un percorso di spostamento e ricerca, guidato da punti di riferimento che uniscono scienza, narrazione e memoria. In *Constellation Globe*, la tradizione antica si rinnova in un linguaggio contemporaneo che invita a riflettere sul bisogno di orientarsi nello spazio e nel tempo, e sull'eterna meraviglia che il cielo suscita. (S.D.G.)

Bibliografia: P. Kunitzsch, *The Arabs and the Stars. Texts and Traditions on the Fixed Stars, and Their Influence in Medieval Europe*, Northampton 1989; D. Cosgrove, *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*, Baltimore 2003; J.D. Peters, *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago 2015; H. Richard, *Les Globes de Coronelli*, Paris 2006.



Il tempo della scrittura. Immagini della conoscenza dal Rinascimento a oggi. Una introduzione Francesca Cappelletti	7
Immagini di una <i>pseudo-scrittura</i> al tempo dell'apprendimento automatico Stefania De Vincentis	17
Il gesto poetico. Incantesimi scritti e immaginati da Sabrina Mezzaqui Stefania Portinari	33
Sotto il cielo dell'astrazione: cartografia e contingenza Paolo Berti	47
Opere	61

Il tempo della scrittura. Immagini della conoscenza dal Rinascimento a oggi.

a cura di **Stefania De Vincentis**
da un'idea di **Francesca Cappelletti**

La Galleria BPER
Sabrina Bianchi – Responsabile
Greta Rossi – Coordinatrice
Anna Scattolin

Testi catalogo
Francesca Cappelletti
Stefania De Vincentis
Stefania Portinari
Paolo Berti

Schede opere a cura di
Giulia Ciccarello (G.C.)
Sofia Di Gravio (S.D.G.)
Lucia Peruzzi (L.P.)
Stefania Portinari (S.P.)
Cecilia Vicentini (C.V.)

Project manager Galleria Borghese
Anastasia Díaz della Vittoria

Exhibition design
Andrea Isola

Grafica del sistema visivo
TreArt Studio

Allestimento
Alberto Rodella
Franco Oddi

Trasporti e allestimento
Apice

Produzione allestimento
UPM

Strumenti accessibilità - stampe PIAF
(Minolta)
Handicoop Srl

Ufficio stampa
PCM Studio di Paola C. Manfredi
Media Relations BPER Banca

Si ringraziano
Anastasia Díaz della Vittoria, Chiara Felisso,
Vins Gallico, Giulia Gualdi, Nicola Giacchè,
Chiara Golfieri, Massimo Guerzoni, Silvia
Lucantoni, Monica Martinengo, Lucia Peruzzi,
Federica Pietrangeli, Alberto Rodella.
Si ringraziano i prestatori, Biblioteca
Marciana di Venezia, Gallerie Nazionali di
Arte Antica di Roma - Palazzo Barberini,
Galleria Borhese di Roma, Galleria Massimo
Minini di Brescia e Pietro Ruffo.
Un grazie a tutto il Servizio Brand e
Marketing Communication di BPER.

Crediti fotografici
Paolo Pugnaghi Fotografo
Giorgio Benni Fotografo
Foto Scala, Firenze
Photo Art Resource/Scala, Firenze
Ela Bialkowska Fotografa
Giorgio Dettori Fotografo
Mauro Coen Fotografo
Luciano Romano Fotografo
Enrico Fontolan Fotografo

La Galleria è la *corporate collection*
di BPER che valorizza, tutela e rende
fruibile il patrimonio artistico e
archivistico della banca. BPER crede
in una cultura diffusa e si impegna
affinché la propria collezione possa
essere sempre accessibile, vicina ai
territori e in continua evoluzione.
Promuove il patrimonio culturale con
obiettivi di responsabilità sociale,
stimolando riflessioni su tematiche
attuali e rilevanti, con una particolare
attenzione alle nuove generazioni,
per un futuro equo, consapevole e
sostenibile.

Realizzazione editoriale
Sagep Editori, Genova
Direzione editoriale
Alessandro Avanzino
Impaginazione
Veronica Armanino
Redazione
Giorgio Dellacasa

In copertina
Sabrina Mezzaqui, *Lettere* (particolare), lettere
in cellulosa e filo, Collezione BPER, Modena

Finito di stampare nel mese di settembre 2025
da Grafiche G7 Sas, Savignone (Ge)
per Sagep Editori Srl, Genova