

IL DISPLAY D'ARTE

L'ALLESTIMENTO DEL PARCO ARCHEOLOGICO SAINT-MARTIN-DE-CORLÉANS AD AOSTA

Gaetano De Gattis, Barbara Borghi*

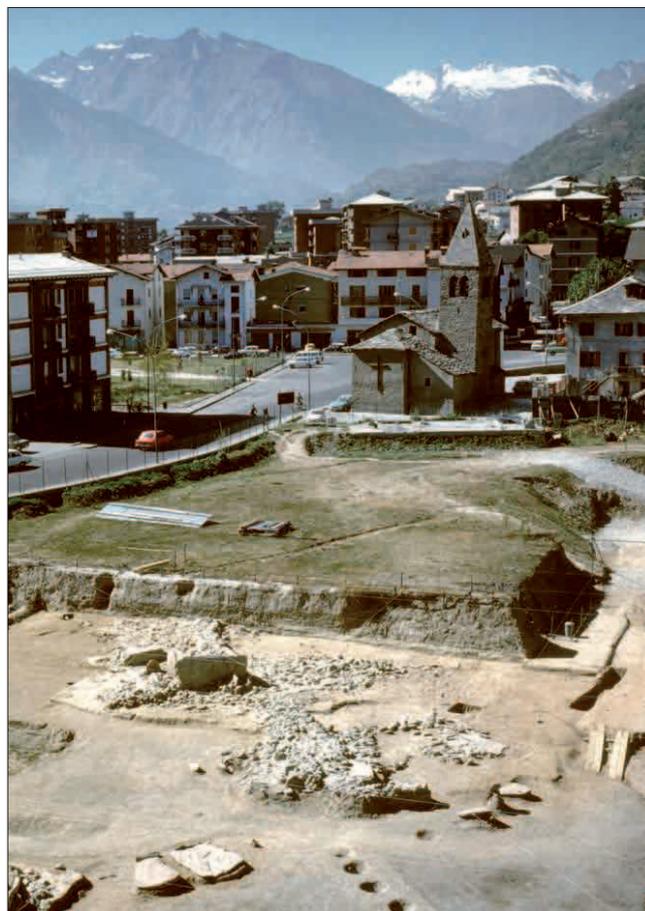
Gli scavi e il progetto del Parco

Gaetano De Gattis

Dagli atti¹ della recente conferenza tenutasi a Martigny presso la Fondation Gianadda sul tema del megalitismo alpino (2011), si può capire come il sito archeologico aostano sveli rari e importanti resti monumentali risalenti alla preistoria della regione alpina. Scoperto nel giugno del 1969 durante i lavori del cantiere per la costruzione di aree abitative adiacenti poste ad oriente della piccola chiesa medievale di Saint-Martin-de-Corléans, il Servizio beni archeologici della Soprintendenza ai Beni Culturali della Valle d'Aosta dichiara l'area dello scavo «di interesse archeologico e storico particolarmente importante», con decreto ministeriale del 5 agosto 1969, ai sensi della legge n. 1089/1939. L'anno successivo, assodata definitivamente l'importanza dei ritrovamenti, l'Amministrazione regionale procede con la sospensione dei lavori edili e avvia le procedure per l'acquisto dell'area, con l'intenzione di realizzare un parco archeologico permanente, a ricerche concluse. Nel dicembre 1973 nuovi scavi edili investono l'area adiacente a sud a quella in corso di esplorazione. Anche qui sono immediatamente individuati resti di altre tombe megalitiche che si evidenziano quali parti integranti il complesso in corso di esplorazione verso il lato a nord. Anch'esse sono decretate «di interesse archeologico e storico particolarmente importante» (decreto ministeriale del 17 settembre 1976), e acquisite. Gli scavi procedono nel cantiere a nord con campagne annuali, fino ad estendersi nella zona posta a sud, sino alla completa messa in luce dei monumenti preistorici e delle strutture romane, che si rivelano infine comprendere un'area complessiva di 10.000 mq.

Secondo i risultati degli studi archeologici svolti da Franco Mezzena,² responsabile scientifico delle numerose campagne di scavo effettuate a partire dal 1969, il sito comprende moltissime testimonianze megalitiche e vi si possono riconoscere sei fasi temporali caratterizzate da segni rituali distintivi. Alla fase 1 (3000-2750 a.C.) appartiene l'allineamento di buchi per pali totemici (22 con orientamento nord-est/sud-ovest) di cui rimangono le buche di alloggiamento, riconducibili ad un rito di fondazione dell'area. Alla fase 2 (2800-2750 a.C.) appartengono l'aratura di consacrazione, una vasta area di forma rettangolare (60x8 m per complessivi 4800 mq) consacrata come area di culto con un'aratura rituale incrociata con solchi che seguono l'orientamento nord-est/sud-ovest; gli allineamenti di stele antropomorfe, sono state rinvenute oltre 40 stele alte fino a 3 m quali importanti esempi di scultura artistica monumentale dell'Europa preistorica. Secondo gli studiosi potrebbe trattarsi di monumenti celebrativi relativi a personalità di rilievo quali capi o guerrieri, oppure commemorativi, ma è anche possibile considerare l'esistenza di un *pantheon* già cristallizzato di divinità dell'epoca o di eroi, oggetto di precise forme

di culto e, pertanto, di specifiche e ricorrenti iconografie. Le stele sono state divise in "I stile" o "stile arcaico", con sagome di grandi dimensioni, spalle larghe e piccola testa, tratteggiate con pochi particolari, e in "II stile" o "stile evoluto" con spalle più strette, profilo della testa semicircolare e con un'accurata raffigurazione del volto e una resa grafica ben definita e visibile dei particolari dell'abbigliamento cerimoniale. Appartengono alla medesima fase anche piattaforme associate sulle quali, con probabilità, si svolgevano rituali e si deponavano offerte. La fase 3 (2700-2300 a.C.) è caratterizzata dalla presenza di un allineamento di pozzi rituali al cui interno vengono deposti macine e semi di frumento, spesso associati a ciottoli e scaglie litiche. Queste prime tre fasi di frequentazione del sito corrispondono a specifici rituali, che rappresentano simbolicamente i diversi strati in cui era divisa la società dell'epoca: la società dei pastori e allevatori è testimoniata dal rituale dell'innalzamento di pali totemici con il sacrificio di buoi; la società degli agricoltori e coltivatori di cereali lascia testimonianze con il rito dell'aratura e la deposizione di macine e semi nei pozzi; mentre la testimonianza della società dei metallurgici è rintracciabile nel rituale della raffigurazione sulle stele.



1. Il cantiere di Saint-Martin-de-Corléans nel 1978. (F. Mezzena)



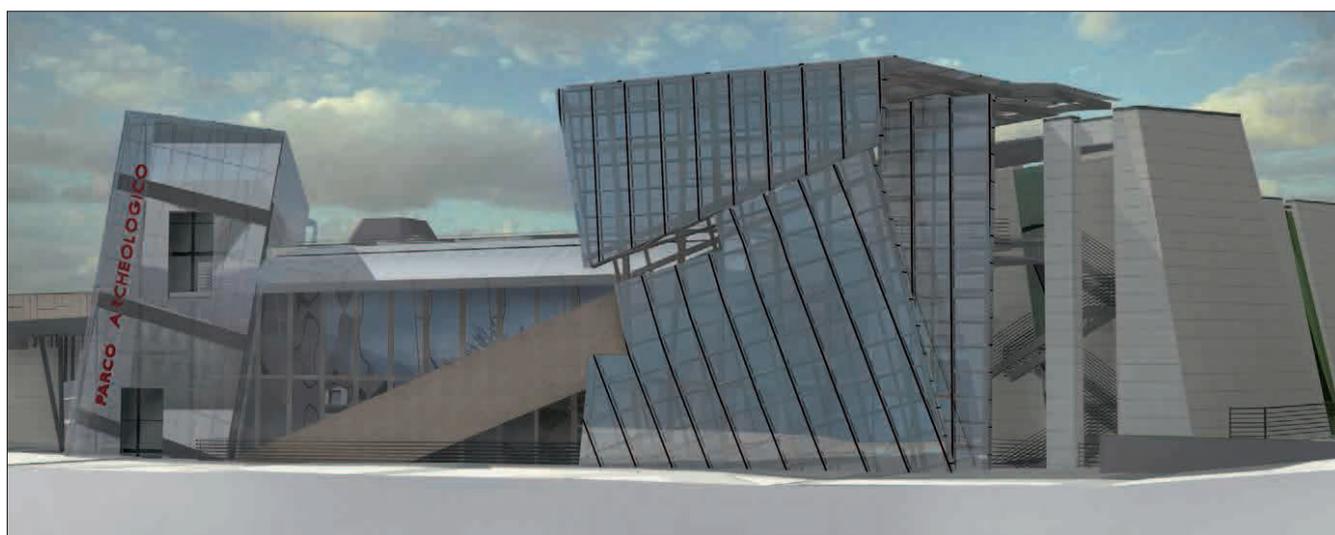
2. Stele con pendaglio a doppia spirale.
(L'Image)

Un forte mutamento nella destinazione dell'area si nota dal III millennio a.C. quando il sito dedicato al culto diventa anche luogo sacro di sepoltura funeraria: infatti le stele precedentemente imposte nell'area sono reimpiegate integre o frammentarie per la realizzazione di imponenti strutture tombali. Durante la fase 4 (2300-2000) appaiono tombe dolmeniche quali ad esempio la tomba II, con un grande *dolmen* su piattaforma a pianta triangolare; le tombe IV, V con uno piccolo; la tomba VI a cista individuale e la struttura tombale VII. Alla varietà di tipologie di sepoltura corrispondono anche rituali funerari diversi quali l'inumazione individuale senza corredo; le sepolture collettive nei *dolmen*; l'uso della semicombustione diretta e della cremazione. La fase 5 (2100-1900 a.C.) comprende tombe megalitiche quali le strutture I, III, II. La fase 6 (1100 circa a.C.) infine è contraddistinta dal muro dell'Età del Bronzo Finale.

Inoltre, gli allineamenti riscontrati nell'area megalitica di Saint-Martin-de-Corléans, hanno un significato sia nella relazione dei singoli monumenti o classi di monumenti (gli allineamenti di pali totemici, i solchi d'aratura, le file di stele, le tombe) tra di loro, sia nella relazione su vasta scala, con l'ambiente naturale circostante, così come con i movimenti del sole e della luna.

In questa prospettiva il fatto che il progetto originario dell'area di culto tenesse conto simbolicamente, attraverso gli allineamenti, anche di eventi astronomici visibili, aggiunge un'altra dimensione a quella più generale: la ricercata relazione tra monumenti e mondo naturale circostante, indicando, tra IV e III millennio a.C., l'inizio di una consapevolezza astronomica.

Considerata l'importanza storica dell'area megalitica di Saint-Martin-de-Corléans, l'Amministrazione regionale ha ravvisato l'opportunità di provvedere ad una valorizzazione dell'intero sito grazie alla progettazione e realizzazione di un parco archeologico dedicato all'adeguata conservazione e tutela dei reperti che permetta la più vasta fruibilità e il giusto apprezzamento da parte del pubblico. I lavori hanno avuto inizio nell'anno 2006 a seguito di un concorso di idee progettuale a carattere nazionale.



3. Rendering zona biglietteria dal progetto Valletti-Curti-Vallacqua. (Viola-Tresca)



4. Rendering del parco archeologico visto da ovest dal progetto Valletti-Curti-Vallacqua. (Viola-Tresca)

Il progetto *Parco Archeologico di Saint-Martin-de-Corléans* rappresenta uno degli interventi recenti più importanti nel panorama culturale urbanistico ed architettonico della Regione Autonoma Valle d'Aosta, che, oltre ad assolvere alla primaria funzione di tutela del sito archeologico, si propone di riqualificare e valorizzare un quartiere urbano periferico del capoluogo, al fine di renderlo un polo di attrazione culturale unico, sia per studiosi che per curiosi, per i reperti archeologici unici nel genere e per il fascino della scoperta della ritualità sacra antica. In un quadro di azione più ampio, mirate politiche di simile riqualificazione urbanistica costituiscono una fondamentale opportunità di sviluppo umano, sociale ed economico per la comunità locale, e non solo. Inevitabilmente il parco archeologico in cantiere costituisce un esempio di un'urbanizzazione e di un rinnovamento territoriale e cittadino di importanza extra nazionale.

L'opportunità di mettere in atto la valorizzazione di un'area territoriale di tale antica frequentazione, richiede un rigoroso progetto scientifico con l'obiettivo di ricostruire la sequenza delle dinamiche evolutive del rituale sacro, anche tramite il confronto con siti analoghi esistenti. A tale scopo nel 2007 si costituisce una commissione scientifica che ha lo scopo di approntare studi specifici sull'indagine archeologica, sulla struttura museale, gli allestimenti e sui percorsi del sito e del museo, sugli interventi di restauro dei reperti, per l'edizione di una monografia dedicata da presentare al momento dell'inaugurazione.³ Lo scavo archeologico urbano non si esaurisce nell'opera di conoscenza propria dell'indagine, anzi crea nuove forme architettoniche costruttive che

modificano significativamente il volto della città. Il progetto implica dunque un'interazione molto stretta e un dialogo significativo tra i saperi dell'archeologo e quelli dell'architetto da adottare quale metodologia di confronto attivo ed efficace anche durante l'esecuzione delle indagini della ricerca. In tal senso l'archeologia si delinea quale importante risorsa al servizio dei cittadini, oltre a forma di conoscenza che guida e tutela il patrimonio culturale in dialogo aperto con i diversi saperi coinvolti nel progetto. A questo proposito, per innestare uno scambio proficuo tra ricerca, valorizzazione e comunicazione con il territorio, la Soprintendenza ha promosso eventi introduttivi a cantiere aperto per la presentazione del sito alla popolazione durante alcune fasi di specifiche scoperte archeologiche; *Sites ouverts* hanno mostrato la volontà di avvicinamento generale al bene archeologico con un'assidua e motivata partecipazione. Questa modalità comunicativa del progetto costruttivo testimonia come le due attività di ricerca e di valorizzazione, nel senso di attribuzione di nuovo valore, proprie della Soprintendenza siano complementari, l'una rivolta alla conoscenza e alla conservazione e l'altra finalizzata ad una fruizione pubblica più consapevole ed allargata del patrimonio culturale. Lo iato temporale e culturale che l'osservatore prova talvolta nei confronti del reperto si trasforma così in desiderio di sapere di più, di fare proprio il bene archeologico grazie ad una rinnovata consapevolezza della relazione con la propria radice etnica. L'azione progettuale ha successo e diventa attiva e portatrice del valore comunicativo, così il dialogo con il visitatore diventa un obbligo etico e professionale.

Il progetto prevede:

- la copertura della zona archeologica preistorica con una "navata continua" posta a cavallo di via Saint-Martin;
- la costruzione di uno spazio museale permanente;
- l'approntamento di un'area dedicata agli studi sul megalitismo alpino;
- l'apertura di una sala civica per attività congressuali e aggregative a disposizione della comunità, gestita in accordo con il Comune di Aosta;
- la predisposizione di una sala conferenze, adeguatamente attrezzata per spettacoli, convegni e attività divulgative;
- al piano intermedio la disposizione dei locali di servizio quali una libreria, le sale di consultazione, una caffetteria e una zona ristoro;
- al piano superiore la realizzazione di una piazza rialzata, nuovo luogo di raccolta per cittadini e visitatori.
- aree riservate ai parcheggi ad est e ad ovest.

Gli spazi del progetto di costruzione sono disegnati per soddisfare precisi obiettivi di tutela e conservazione dei reperti; di divulgazione e condivisione dei tesori del sito e di riqualificazione ampia dell'area territoriale ed urbanistica della città.

A tal fine gli studi e le ricerche dell'area archeologica megalitica sono condotti da studiosi specialisti nel settore e riconosciuti a livello internazionale. Inoltre allo scopo di una superiore tutela del disegno territoriale, si prevede di realizzare la grande navata di 46,50 m di luce totale e di 70 m circa di lunghezza, senza appoggi intermedi, in modo da percepire interamente l'area archeologica con uno sguardo non ostacolato da barriere visive. Sono previsti più di 4000 mq dedicati alla visione diretta dei reperti nel loro contesto d'origine, corredati da relativi percorsi di visita, con un ponte che permette la transitabilità di via Saint-Martin e nel contempo di ricostituire l'unità visiva e l'accesso all'intera area archeologica, altrimenti suddivisa in due parti per il passaggio della via cittadina. Una superficie complessiva di 3200 mq è dedicata all'area espositiva permanente seppur articolata su diversi piani, con uno spazio riservato all'allestimento di mostre temporanee, 80 mq sono ancora destinati ai laboratori museali didattici per la scuola, oltre allo spazio destinato al centro direzionale del Parco archeologico.

Per onorare l'obiettivo culturale è prevista la realizzazione di un centro di studi dedicato al megalitismo alpino con un archivio e una biblioteca specializzata per un totale di 231 mq, dal quale sarà possibile mettersi in relazione con studiosi di siti archeologici analoghi a scopo scientifico ed editoriale; le sale dedicate a convegni, seminari, incontri e conferenze occupano uno spazio di 370 mq. Alla riqualificazione dell'area cittadina sono dedicati una sala civica con cento posti, riservata in via prioritaria a riunioni di quartiere e secondariamente ad incontri e conferenze; oltre agli esercizi commerciali che si affacciano sulla grande piazza rialzata. Questa, posta sopra la grande navata, copre un'area di 2775 mq di superficie e rappresenta il punto di incontro e di aggregazione sociale dei cittadini dove organizzare eventi culturali e spettacoli.

Il display d'arte

Barbara Borghi*

Il discorso sul *display* dell'arte nel museo contemporaneo è strettamente legato al lavoro del *connoisseur* Roger Fry (1868-1934). Rileggendo gli articoli dell'esperto d'arte sul "Burlington Magazine" di un secolo fa, così come alcune preziose letture sull'arte tenute a Cambridge, mai tradotte in Italia, si può riscoprire il gusto per la composizione artistica della linea e trovare l'ispirazione necessaria per applicare i principi relativi agli elementi costitutivi al disegno dell'allestimento di un'esposizione d'arte, svincolandosi dal manufatto oggetto di celebrazione. Tentare di disegnare mostre e allestimenti artistici e storici oggi, curandone una ricca, variata e meticolosa *mise en scène*, significa poter estendere ed espandere ad altre forme d'arte, quali la progettazione d'interni museale e il lavoro di *exhibit design*, i principi costruttivi del disegno per arrivare a sublimare la fruizione estetica e a godere del massimo piacere intellettuale che l'arte offre e di cui le istituzioni si devono curare, oltre che onorare il lavoro di sperimentazione iniziato dal famoso critico.

Roger Fry, eclettico antesignano disegnatore del gusto del nostro tardo post-modernismo, pittore per vocazione e scrittore d'arte per elezione, segna un tracciato ideale per la riflessione sulla combinazione estetica che si crea tra gli elementi della composizione pittorica quali colori, forme e linee all'interno della cornice di un'opera d'arte. Molto affascinato dalla chimica che si crea tra psicologia dell'artista e fisiologia della visione, egli oscilla tra i concetti di plasticità e di profondità drammatica. La moltitudine di saggi scritti nel periodo 1900-1920, raccolti sotto il titolo di *Vision and Design* (1920), permettono di riflettere ulteriormente su aspetti legati alla teoria e alla storia dell'arte all'interno del sistema estetico proposto dall'esperto d'arte, ispirando nuove sinestesie nel dibattito filosofico e artistico letterario contemporaneo. La difesa dell'autonomia degli elementi costruttivi di un dipinto, la configurazione di linee, forme e colori come parti meccaniche della produzione d'arte e al contempo il tentativo di attribuire loro il ruolo di mezzi semantici atti ad esprimere un senso estetico rendono varia e stimolante la produzione saggistica, sia nella scelta dei contenuti che per la modalità dialettica instaurata fra le diverse arti.

La riflessione sulla visione dell'arte e sull'emozione estetica si dilata già agli albori della carriera del critico verso il discorso della rappresentazione visiva delle opere d'arte in un museo. Nell'articolo *Ideali per una Galleria d'Arte Figurativa*, pubblicato nel marzo 1906 sul bollettino del Metropolitan Museum of Art di New York,⁴ il discorso estetico si espande verso le arti affini al disegno pittorico e investe l'area del disegno museografico, fino a dire come un'istituzione museale pubblica debba curarsi del disegno dell'esposizione delle opere d'arte che presenta al suo pubblico:

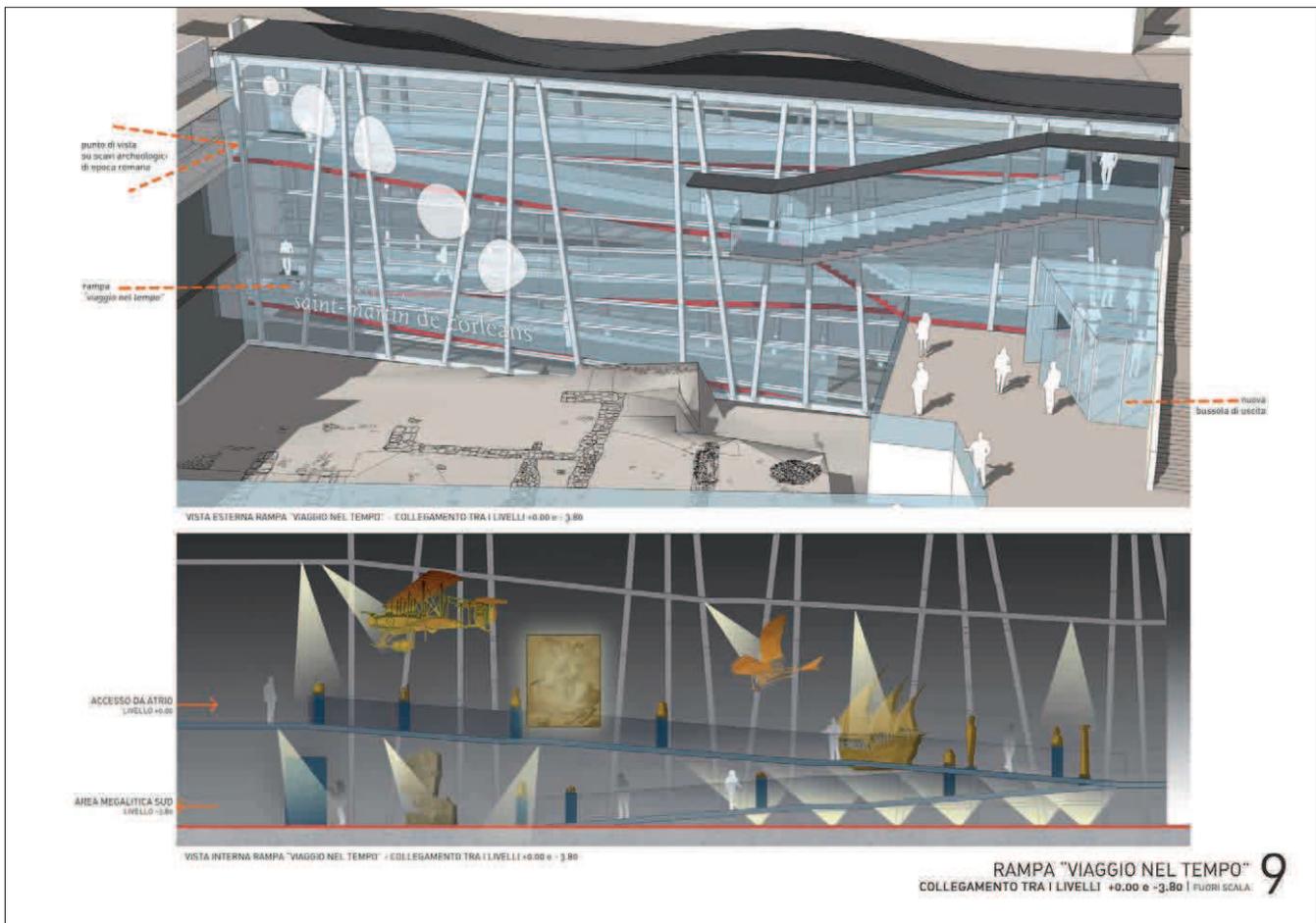
«Cosa si aspetta l'uomo della strada, quando si appresta ad entrare in una galleria d'arte figurativa? Potrebbe essere qualsiasi cosa, un riparo temporaneo, calore, potrebbe concedersi una facile distrazione, o ancora soddisfare un'oziosa curiosità, oppure potrebbe avere l'opportunità di esercitare l'immaginazione storica o di trovare il nutrimento per un'intensa e profonda vita immaginativa. Quali

tra tutti questi desideri dovrebbe sforzarsi di realizzare per il suo pubblico una grande istituzione pubblica come il Metropolitan Museum, e come si dovrebbe organizzare? Il collezionista privato può fissarsi un certo obiettivo e, entro i limiti del suo portafoglio, lo può realizzare, mentre i tutori di un'istituzione pubblica non hanno la stessa libertà assoluta. Tuttavia fanno bene a formulare degli ideali, seppure con la consapevolezza che tali rimarranno, oppure resteranno ideali non perfettamente tradotti in pratica. Questo è il particolare caso che riguarda l'attuale collezione di dipinti del nostro museo. Questi dipinti sono stati posti l'uno accanto all'altro senza un criterio fisso e determinato, incapaci di esprimere alcuna finalità d'intelligenza artistica o di valorizzare ciò che un museo può talvolta vantare, si tratti di un ideale comune o di una tradizione. La collezione è piuttosto il risultato d'impulsi di pubblica generosità, casualmente nati nelle menti di benefattori privati, dalle inclinazioni assai diverse. Il risultato è che il visitatore non istruito può difficilmente sperare di acquisire nozioni precise sulla sequenza storica dell'espressione artistica, né può sperare di elevare la sua sensibilità verso le opere artistiche più degne, solo attraverso una diligente attenzione, sia pure se sorretta da gran pazienza e umiltà, e solo su lavori di grandi menti creative. Ciò nondimeno sono sicuramente questi i due grandi fini educativi che giustificano, in una grande città, il devolvere i soldi dei cittadini in un museo d'arte figurativa pubblica, e dato che sono entrambi fini auspicabili, possono dunque costituire le basi per la sua organizzazione. [...] Se volgiamo ora lo sguardo ad un museo più antico come il Louvre o gli Uffizi [...] troviamo in ogni museo sale distinte - il Salon Carré al Louvre e la Tribuna a Firenze - disposte non cronologicamente, ma, almeno nelle intenzioni, artisticamente, perché in ciascuna troviamo esposte insieme opere che si supponevano essere i capolavori di varie scuole e di varie epoche. Alcune di queste opere rappresentano le innovazioni e rivoluzioni del gusto, oggi guardate con tanta fredda indifferenza, ma la maggioranza dei dipinti d'entrambe le sale sono indiscutibilmente tra le espressioni artistiche più grandiose dell'immaginazione umana che l'Europa abbia mai prodotto. Per quanto riguarda le altre sale l'ordine espositivo adottato è grossolanamente cronologico: al Louvre l'Arte Primitiva è in un gruppo, gli artisti del Cinquecento sono disposti lungo la galleria e si passa gradualmente a quelli del Seicento, senza una rigida linea di demarcazione e occasionalmente trascurando le distinzioni di nazionalità. La National Gallery adotta un approccio storico per le sale: una galleria è dedicata alla scuola toscana, una alla scuola umbra, una alla veneta, e una a quella olandese; tuttavia la regola non è rigidamente applicata, e in ogni sala la disposizione dei dipinti è più estetica, o ispirata da ragioni di ordine pratico, piuttosto che strettamente scientifico. Quale, dunque, dovrebbe essere il nostro obiettivo nel nostro museo? Tutto quel che riguarda l'approccio prettamente storico non è applicabile, dato che c'è solo un aspetto ad essere adeguatamente rappresentato, e cioè il lato sentimentale e aneddotico della pittura dell'Ottocento; per il resto possiamo presentare solo esempi isolati nel grandioso susseguirsi del pensiero creativo europeo. Non abbiamo né pittura bizantina, né Giotto, né suoi discepoli, nessun Mantegna o Botticelli,

né Leonardo o Raffaello, o Michelangelo. Lo studente di storia dell'arte è costretto dunque o a viaggiare in Europa o a dedicarsi allo studio delle riproduzioni. Certamente deve essere fine ultimo della direzione del nostro Museo ottenere quante più possibili tra queste opere. La pretesa non è quella di presentare tutti questi grandi nomi - impresa piuttosto ardua da realizzare, ma dovrebbe essere quella di acquisire quanti più dipinti d'artisti ad essi legati si possano trovare sul mercato. Ma nel frattempo, che lo si voglia o no, il nostro principio guida ci proietta nuovamente verso un concetto espositivo estetico, piuttosto che storico. Dobbiamo in realtà disporre le gallerie in modo tale che sia chiaro, al singolo come alla folla, che alcuni aspetti sono più di altri meritevoli di una più intensa e prolungata attenzione. È soltanto con una tale enfasi su ciò che lo merita che possiamo sperare di stimolare nel tempo una comprensione di quello che è l'estremamente complesso ma affascinante linguaggio delle emozioni umane, il linguaggio dell'arte. Esso rappresenta una lingua universale, valida per ogni tempo ed ogni luogo, ma che deve essere tuttavia appresa, nonostante questo risulti più semplice per qualcuno piuttosto che per altri. Con questo fine ultimo in mente non dobbiamo temere di aggregarvi interessi. Il desiderio prevalente di seguire una moda intellettuale è di sicuro aiuto, e, dopotutto, non è per nulla un male. Per i giovani e meno istruiti, perlomeno, si tratterà dell'espressione di una sacrosanta riverenza per ciò che la saggezza dei secoli passati ha giustificato come un desiderio di imporsi con pretese insincere. Inoltre questa scelta è spesso foriera di cose migliori, e, tra quelli che contemplan con affettazione, ve ne saranno almeno alcuni che si fermeranno a sentire e a capire. In ogni caso l'obiettivo che dobbiamo porre davanti ai nostri occhi, è di stabilire dei canoni di verità e di bellezza, e di incoraggiare l'adozione di criteri di selezione più acuti e una fede più ferma. Intendiamo con ciò la capacità di discernere tra ciò che è buono e ciò che non lo è, e la fede nell'esistenza di qualcosa di più universale nell'arte rispetto ad una mera predilezione, casuale e arbitraria.

Mentre svolge il ruolo di *Curator of the Paintings* per la magnificente istituzione pubblica newyorkese, Fry scrive della necessità di individuare l'elemento universale nell'arte, di astrarre dalla realtà quella forma capace di creare una nuova costruzione dell'immaginazione viva; insiste nell'obiettivo finale, che ogni istituzione pubblica dovrebbe porsi, di interrogarsi sui canoni di verità e bellezza per offrirli al pubblico più variato e ad occhi più e meno istruiti. Il suo sentimento è simile al momento in cui commenta la disposizione dei quadri presentata alle Grafton Galleries di Londra nel 1910 e dice:⁵

«Credo che chiunque osservi, senza preconcetti, prettamente l'effetto generale delle pareti della galleria Grafton debba riconoscere che in nessuna mostra d'arte moderna precedente la qualità puramente decorativa della pittura sia mai stata più evidente. Se solo lo spettatore guardasse senza preconcetti a ciò che un quadro dovrebbe essere e fare, permetterebbe ai suoi sensi di parlargli, al posto del suo senso comune, e ammetterebbe l'esistenza di una discrezione e di un'armonia del colore, una forza e completezza della cornice, in questi quadri, che crea un senso di generale benessere».



5. Tavole 8 e 9. Rampa "Viaggio nel tempo". (Studio Dedalo)

Fry rivela non solo al curatore ma anche all'osservatore come si devono porre di fronte alla disposizione dei dipinti e al loro contenuto per cogliere ciò che l'immagine non descrive più, ma suggerisce direttamente alla mente, per arrivare a tracciare una linea comune tra le opere esposte, di arte primitiva o arte orientale, senza interrompere la sequenza degli elementi visivi che forma la visione d'insieme:⁶

«In effetti questi dipinti, come le parole dei primitivi, e come le opere dell'arte orientale, non fanno buchi nei muri, dai quali un'altra visione è resa evidente. Essi formano una parte della superficie che decorano e suggeriscono visioni all'immaginazione piuttosto che imporsi ai sensi».

È dunque possibile considerare gli scritti sull'arte della composizione formale di Roger Fry quali illustri modelli di ispirazione per tracciare linee sul disegno di un'esposizione museale sia pubblica che privata, oltre che per individuare un possibile processo costruttivo estetico.

Fry nel *Saggio sull'Estetica* (1909) esamina alcuni fattori principali che costruiscono la trama visiva di un dipinto, definiti "*the emotional elements of design*": essi sono «*rythm of the line, mass, space, light and shade, colour, inclination of the eye to a plane*». Il ritmo della linea con cui le forme sono delineate è il primo *emotional element of design*: la linea disegnata segue il profilo di un gesto, e il gesto è modificato dalle emozioni dell'artista che così le convoglia direttamente alla nostra immaginazione. Il secondo elemento è la massa, che percepiamo per la sua inerzia e influenza su altri corpi, come accade nella vita quotidiana. Il terzo elemento è lo spazio, in cui la nostra reazione emotiva è diversa a seconda delle dimensioni e dell'altezza. Il quarto *emotional element of design* è il contrasto luce-ombra, per cui le nostre emozioni variano completamente rispetto ad uno stesso oggetto posto su fondo scuro o luminoso. Il quinto elemento è il colore, ed è ben conosciuto l'effetto emotivo diretto che ha sulla nostra percezione, tanto da attribuirne aggettivi alle stesse tonalità (gioioso, triste, malinconico). Fry aggiunge un sesto elemento riferito all'inclinazione di un piano verso l'occhio, se il piano è incumbente verso l'osservatore o se ne allontana. Per il critico d'arte questi elementi del linguaggio delle emozioni sono collegati con le condizioni base della sopravvivenza fisica dell'essere umano: il ritmo accompagna l'attività muscolare; la massa gli adattamenti continui che il nostro corpo deve affrontare per la gravità; lo spazio il nostro movimento; i piani inclinati sono collegati con la conformazione stessa del pianeta; la luce è condizione necessaria alla vita; il colore è l'unico a non avere una valenza universale alla sussistenza della vita e la reazione emotiva che suscita è molto personale e contingente. Si vedrà dunque che l'arte del disegno suscita emozioni, agendo su quelli che si possono definire gli «*overtones*» di alcuni bisogni vitali primari, e possiede la qualità dell'immediatezza, grande vantaggio quest'ultimo rispetto ad esempio all'arte della poesia.⁷

Gli *emotional elements of design* se presi singolarmente producono una risonanza emotiva molto lieve, pensiamo al ritmo in un dipinto rispetto all'effetto che esso può produrre in musica. Ma quando tutti gli elementi sono combinati nella rappresentazione pittorica delle forme della natura, e soprattutto con la raffigurazione del corpo umano,

troviamo che il loro effetto sia notevolmente amplificato. Rodin disse⁸ «*A woman, a mountain, a horse- they are all the same thing; they are made on the same principles*». Le loro forme viste nella visione disinteressata dell'*imaginative life* possiedono simili elementi emotivi. La natura non si cura di offrire una combinazione appropriata di tali elementi per soddisfare le richieste dell'immaginazione creativa, ed è questa per Fry la grande preoccupazione delle arti del disegno, pensare prima di tutto a costruire ordine e varietà e poi a strutturare un'adeguata sistemazione agli oggetti partendo dalla loro corporeità, in una composizione che superi l'esempio di ciò che la natura offre alla vista. L'arte non imita dunque la natura. Quando l'artista passa dalle sensazioni pure al piano delle emozioni usa le forme naturali studiate per smuovere le nostre emozioni più profonde e le presenta in tal guisa che esse possano produrre reazioni emotive, basate sulle necessità fondamentali della nostra esistenza fisica e fisiologica. Non esiste imitazione, o correttezza e non correttezza testuale; possiamo solo considerare se gli elementi emotivi impliciti nelle forme naturali siano adeguatamente rivelati, oppure se l'idea dipende dalla somiglianza o dalla fedeltà della rappresentazione. In questo concetto sta la possibilità del giudizio estetico per Fry. Pertanto l'*imaginative life* è fondamentale per giungere all'interpretazione di alcune opere, mentre nella storia dell'arte accade di scivolare verso una limitante modalità di riproduzione fotografica, che raggiunge l'apogeo con la sfida impressionista. Fry si avvicina al post-Impressionismo e a Cézanne fino a scrivere nell'introduzione del catalogo della seconda mostra dei post-Impressionisti a Londra⁹ «*they don't seek to imitate form, but to create form*» con una struttura logica potente e una «*closely-knit unity of texture*» capace di accendere la più fervida immaginazione contemplativa.

In una delle lezioni sull'arte e l'estetica che Fry tiene durante la sua attività accademica a Cambridge, intitolata *Sensibility* e pubblicata nel 1939 nella raccolta *Last Lectures* dallo storico dell'arte Kenneth Clark, troviamo un approfondimento del concetto di *design* affrontato nel primo ventennio della sua carriera, rivisto e ampliato relativamente alla struttura dell'opera e alla sua organizzazione interna. Fry sostiene che un'opera d'arte è così complessa da mettere in gioco un sì tale numero di associazioni e così tanti e vaghi elementi inconsci del nostro essere che difficilmente possiamo sperare di capirci qualcosa senza adottare una tecnica speciale. Propone di trovare una o due qualità al massimo in un'opera d'arte e di verificare se è possibile rintracciarle in altre opere ed eventualmente considerare in che grado esse sono espresse. Una di esse è la "*sensibility*".¹⁰ L'artista disegna la *texture*, con il senso della pianificazione e distribuzione delle parti con il tutto, e con la *sensibility*, il suo senso per la qualità dell'esecuzione della linea, in rapporto al colore e alle sfumature della pennellata. Questa sensibilità non si riferisce soltanto al grande potere di variazione della linea nella resa del tratto ma anche e più in generale al tipo di linea del contorno, capace di una sottile modulazione delle variazioni lungo tutto il disegno con una costante e determinante cadenza ritmica. Tali variazioni non sono casuali bensì rivelano un principio ritmico con continue ricorrenze di sequenze dissimili: simili, seppur mai identiche.

Fry esemplifica il concetto riferendosi alla poesia e dice che se analizziamo un qualsiasi verso notiamo una costante ritmica, una certa quantità di sillabe e di accenti, ma se lo scrittore non offre una certa variazione e ripete lo stesso schema in ogni verso, è tacciato di scarsa sensibilità. «*The poet is one who feels the rhythm so clearly that he need not think about it*»; il poeta può permettersi di variare continuamente senza mai perdere la tenuta del ritmo. Questo principio per Fry è fondamentale in ogni forma d'arte: dovremmo riconoscere sempre subito un principio prefissato e allo stesso tempo non lasciare mai che l'opera ne diventi un mero enunciato, «*It will perpetually approximate to a law and perpetually vary from it*».¹¹ Fry tenta qui di abbozzare una spiegazione sul "perché" ciò accade, ma è anche utile provare a dedurre dalla sua lezione "come" poter disegnare un *display* d'arte ideale. Il *design* interno dell'opera risponde all'umano desiderio di ordine, mentre la sensibilità risponde al desiderio di varietà, ricchezza, occasione e imprevisto. L'intelletto si giova di trovare uniformità matematica e al contempo l'unicità, caratteristica propria di ogni singolo organismo vivente: «*All the leaves of a tree conform to a recognizable type but not two leaves of a tree are identical in shape*». Nelle opere d'arte troviamo un certo compromesso tra l'ordine matematico e la conformità ad un tipo, ma con l'infinita variazione dall'ordine stabilito. L'arte esprime contemporaneamente ordine, unicità e l'incessante variazione dalla regola. Nella contemplazione dell'opera d'arte ci chiediamo continuamente "perché" e se l'artista è qualcuno con cui possiamo comunicare, riceviamo continue risposte, e la costante reiterazione della risposta procura alla nostra mente una serie di momenti di piacere nel passaggio dallo stato attivo allo stato di riposo e alla soddisfazione. In questo sta una delle ragioni della ricchezza dell'arte quale fonte di piacere intellettuale.¹² Nelle opere d'arte le risposte alle nostre domande non ci sono date in termini di logica ordinaria, bensì in ciò che possiamo chiamare la logica dei sensi. Se siamo posti di fronte ad un disegno che mostra una perfetta simmetria, la risposta è ovvia per via della relazione elementare troppo evidente tra le parti. «*Unrest never arises and therefore there is no shock of surprised recognition*».¹³ È con questo processo che possiamo estendere ed allargare la nostra comprensione dell'arte e dei meccanismi interni delle relazioni tra gli elementi emotivi del disegno, sviluppando la nostra innata logica dei sensi. L'equilibrio verso la linea centrale del disegno è capace al contrario di produrre un'incredibile quantità di domande spontanee al nostro cervello che otterranno dall'opera soddisfazione nella risposta; con questo tipo di struttura le domande non serviranno nemmeno più, il nostro senso estetico riconosce le innumerevoli relazioni che si possono stabilire fra le parti oppure le intuisce. Fry distingue il concetto di bello da ciò che produce un effetto estetico: «*the work of art may well not be a beautiful thing in the sense in which a spiral shell is*»;¹⁴ bello o no l'oggetto d'arte è tale se ci comunica potentemente lo stato mentale dell'artista. Nei ritmi interni che costruiscono la *texture* di un'opera d'arte, in quella parte che dipende dalla *sensibility* dell'artista, attraversiamo un luogo che supera ogni principio matematico, esattamente come accade per le più semplici forme organiche.

Passiamo sempre da relazioni rigide e fisse a ritmi complessi con infinite variazioni possibili. È qui che l'artista opera, tra l'ordine e il caos. Molto spesso egli però si affida ad una variazione del colore o della superficie materica scelta per conferire varietà al suo disegno estremamente casuale, come ad esempio la grana del legno o i fogli di marmo che mantengono una certa variazione meccanica, a dispetto dell'espressione della sua *sensibility*: una «*perpetual slight variation*».¹⁵

Una seconda importante qualità da rintracciare nell'opera artistica è la «*vitality*» e si riferisce al potere dell'artista di rendere le immagini vitali, di conferire vita alle figure. Nessuno, per Fry, riesce meglio di Rembrandt a trasmettere l'idea della vita interiore, che domina e controlla il gesto, in ogni curvatura della linea.¹⁶ Proviamo affinità e simpatia per tutto ciò che riguarda l'essere vivente, lo percepiamo dal di dentro, e la nostra reazione potrebbe confonderci perché legata all'*actual life* (vita quotidiana) più che alla vita dell'immaginazione, ma si può affermare che la nostra soddisfazione sarà intensificata in un'opera d'arte estetica, se le immagini che la provocano suggeriscono l'idea dell'energia vitale. «*I have never believed that I knew what was the ultimate nature of art. My aesthetic has been a purely practical one, a tentative expedient, an attempt to reduce to some kind of order my aesthetic impressions up to date*».¹⁷ Fry non crede di aver rivelato il segreto nascosto sulla vera natura dell'arte, ammette di aver sempre compiuto un'analisi sperimentale dell'atto creativo tentando di dare un certo ordine alle sue impressioni estetiche. Il teorico dell'arte arriva alla conclusione che la risposta emotiva data dalla forma e quella in risposta al gesto drammatico sono esperienze emotive molto diverse e non devono essere confuse, non risolve il problema della rappresentazione in arte: non è un esteta, né un filosofo, né uno psicologo o uno storico dell'arte, né un antropologo o un archeologo, è un *middle man* intensamente concentrato sui processi della visione e sull'atto creativo, che con una vitalità imperitura coinvolge il lettore contemporaneo. Fry ci suggerisce di fronte all'opera d'arte di adottare sempre una certa diffidenza verso le proprie convinzioni, di essere umili nel giudizio, in modo da poter costantemente migliorare la nostra sensibilità artistica e mantenere l'apertura alla freschezza e al rinnovamento dell'esperienza estetica.¹⁸

Dalla riflessione del critico d'arte sul tipo di osservazione da adottare per la fruizione estetica migliore e sulle modalità compositive delle forme di un disegno, è possibile tentare di estrapolare linee atte a disegnare allestimenti nei musei per esposizioni ad arte. Le linee si muovono dall'interno dell'opera d'arte per allungarsi e dilatarsi, proiettandosi nello spazio del disegno museale al fine di disegnare un allestimento che suscita l'emozione estetica. A queste specifiche teorie sull'arte del disegno si ispira lo studio dell'allestimento di un'esposizione pubblica o privata: i principi costruttivi della linea, gli *emotional elements of design*, insieme alle qualità del disegno di cui parla Roger Fry, costituiscono i cardini su cui comporre il *display* d'arte, capace di ispirare le istituzioni che intendono restituire valore al bene culturale,¹⁹ conservandolo e rendendolo visitabile. A confermare la diffusa tendenza occidentale

ad un rinnovato approccio visivo nei confronti del patrimonio culturale, si legge anche nell'articolo *Beni culturali oggi: alcune valutazioni critiche* (BSBAC, 7/2010, 2011) che l'atto del vedere un bene storico risveglia numerose percezioni sensoriali, permette di riflettere sulla possibilità di approfondire e acquisire nuove conoscenze ed è fonte di emozioni intellettuali. Attraverso la conoscenza del patrimonio, le comunità locali possono ritrovare il proprio senso di appartenenza e irrobustire l'identità individuale, in vista della costruzione di un futuro maggiormente consapevole.²⁰ Costituire nuovo valore per i beni culturali, al fine di dividerli e renderli apprezzabili, assume oggi un ruolo prioritario, anche dal punto di vista del benessere politico, per la funzione educativa della collettività. La normativa vigente in materia di beni culturali si basa su alti concetti quali il progresso e la civilizzazione, e pone anche l'attenzione sull'importanza della conoscenza quale primo fondamento della tutela. Tuttavia, il complesso di norme di settore si occupa in modo specifico della soddisfazione del bisogno di sapere dell'uomo, mediante la percezione materiale dei beni, e raccomanda di elaborare cataloghi, elenchi, documentazioni, studi e ricerche atte alla più estesa diffusione, ma non tiene in considerazione la possibile fruizione dell'emozione estetica che la *mise en scène* del bene culturale può indurre. La fruizione delle qualità emozionali suscitate dalla valorizzazione del patrimonio potrebbe oggi essere annoverata nell'insieme dei beni culturali detti immateriali, dato che il concetto stesso di bene culturale si eleva da reperto con valore storico ad oggetto degno di elevazione estetica. L'apprezzamento estetico-formale consente e facilita il riconoscimento del valore storico, della testimonianza del passato e spinge naturalmente all'approfondimento conoscitivo.

Le soprintendenze investono dunque sempre maggiori energie e risorse nella funzione comunicativa del bene culturale, promuovendo azioni per presentazioni studiate ad arte, efficaci e capaci di far riflettere, senza "dare spettacolo" ed oltrepassare la soglia dell'estremo piacere intellettuale.²¹ Questa nuova visione, che coinvolge mente e animo, risulta agire più in profondità e trova il luogo per mettere radici e germogliare. In questo modo l'effetto del bene culturale è riscontrabile e rintracciabile in un effettivo miglioramento verso l'educazione estetica della nostra contraddittoria società tardo/post-moderna. Oggi, la sensibilità delle istituzioni pubbliche verso la progettazione e la realizzazione di esempi di eccellenza espositiva ha accolto le idee sul *exhibit display design* desunte dagli scritti sull'arte di Roger Fry nella progettazione dell'allestimento del sito megalitico di Saint-Martin-de-Corléans di Aosta, per una produzione culturale di forme dell'allestimento per l'antico, «*significant forms*» tridimensionali e visitabili, per condividere con il grande pubblico il rinnovato valore artistico offerto dal patrimonio storico.

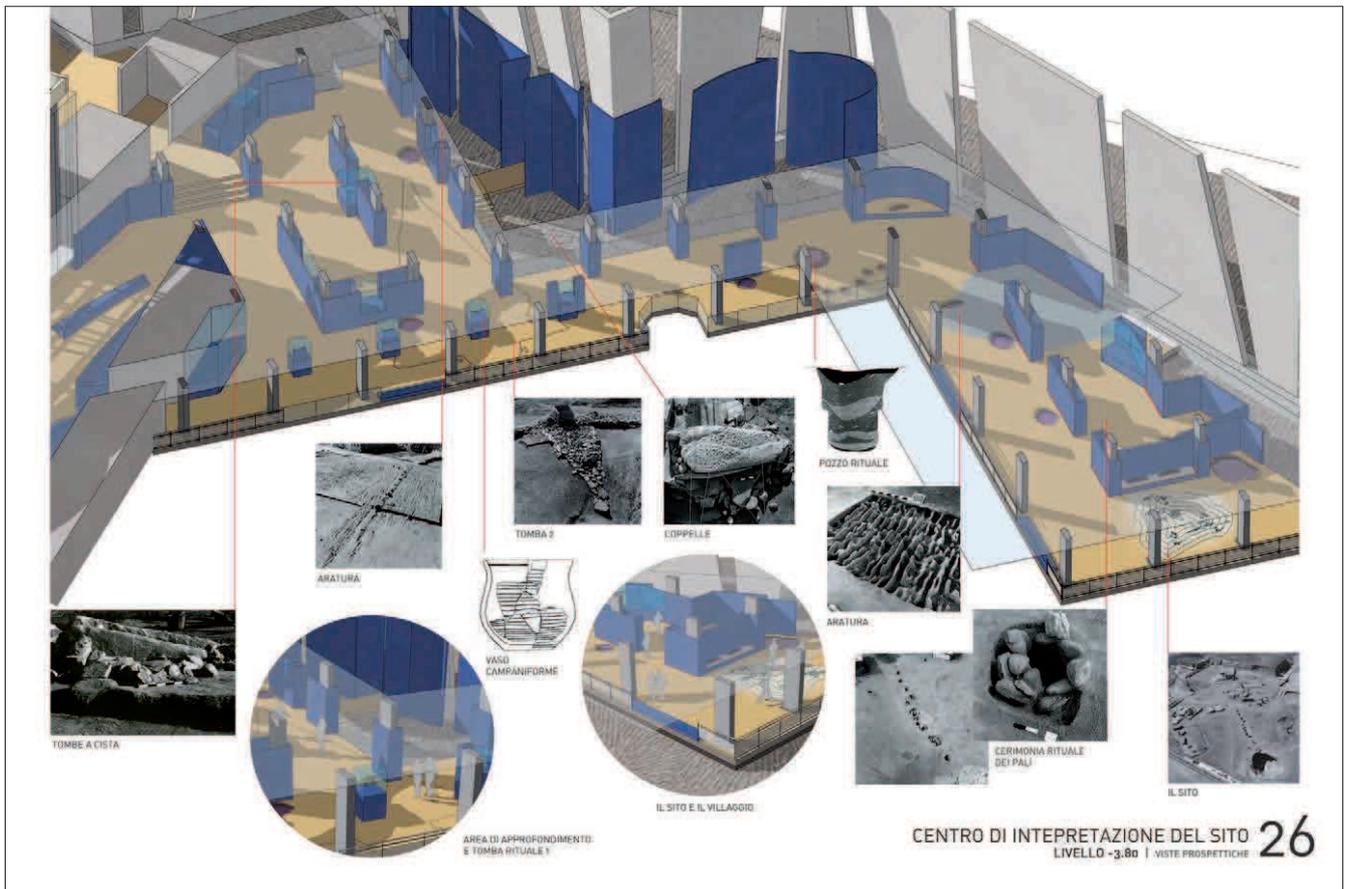
Le parti più significativi del disegno architettonico sono costituite dalla grande navata, la piazza, il ponte e la lanterna, mentre i reperti più importanti sono rappresentati dalle stele antropomorfe, vere e proprie forme d'arte statuaria preistorica, allestite nel museo permanente ed esposte secondo un principio scientifico-estetico che coinvolge la visione dell'osservatore e soddisfa la curiosità

intellettuale sul lavoro di ritrovamento e sulla ricostruzione della storia del culto operata dagli esperti. Il principio adottato dal Comitato Scientifico è quello di presentare le stele nelle parti frammentarie ritrovate e non "ricostruite" *ad hoc* ma con il preciso ordine archeologico di allineamento del sito. Le stele raccolte in una sala monumentale ed erette conferiscono al contempo la magnificenza dia-cronica della sacralità del luogo insieme al rimando sincronico della precisa posizione ottenuta nel sito, lasciato libero alla visione allargata dalla grande navata. Insieme si delineano i profili storici-archeologici ed artistici-estetici della visita nell'atto dell'osservazione. L'estetica iconografica museale rispetta la sequenza spaziale topografica e storica all'interno del percorso di visita offerto. La Sala Monumentale è dunque il centro, l'anima della rappresentazione del culto, i cui fili si possono rintracciare negli altri spazi museali e con una grande varietà di linguaggi visivi. Il *display* d'arte ha un principio regolatore non solo storico o arqueo-topografico, è arricchente lo sguardo di sempre nuovi dettagli, man mano che l'occhio mette a fuoco, o cambia il punto di osservazione. Il fondale della Sala è scuro per un rimando all'aperto e alle luci degli astri, ma è ben percepibile il contorno e la massa della statuaria. Il *fil rouge* del *display* d'arte è tenuto sempre ben saldo e offre una variazione tipologica ed estetica che non soddisfa mai abbastanza la curiosità visiva e conoscitiva. I concetti di *texture* visiva ritmica, armonia tra significato e forma in cui il segno è reinserito, di variazione del tema storico, di ampiezza e sfumatura della luce di cui parla Roger Fry sono qui disegnati in un *display* d'arte per l'antico capace di coinvolgere gli occhi più esigenti e quelli più innocenti. Al momento del ritrovamento «le stele stavano spalla a spalla, quasi a contatto, come in un sipario», questa una delle idee per esprimere la parata, il potere e la magnificenza di questi dèi di pietra, sacri protagonisti del complesso culturale preistorico.

1) X. DELESTRE, F. WIBLÉ (a cura di), *La valorisation des sites archéologiques*, in "Archaeologia Vallesiana", 10, CAR, Actes du colloque internationale de Martigny (Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 9-11 settembre 2011), Lausanne 2012.

2) Per approfondimenti inerenti le indagini archeologiche sul sito megalitico di Saint-Martin-de-Corléans in Aosta si vedano le seguenti pubblicazioni:

F. MEZZENA, *Le stele antropomorfe di Aosta. Notizie generali e problematica*, in "Annali del Museo Civico della Spezia. U. Formentini", I, Atti del Convegno di Studi *La Lunigiana prima dei Romani* (La Spezia, 1977-1978), 1980, pp. 43-76; *idem*, *Le stele antropomorfe dell'arco alpino. Considerazioni ed appunti*, in *L'arte preistorica nell'Italia settentrionale: dalle origini alla civiltà paleoveneta*, catalogo della mostra, Verona 1978, pp. 49-59; *idem*, *La Valle d'Aosta nella preistoria e nella protostoria*, in *Archeologia in Valle d'Aosta. Dal Neolitico alla caduta dell'Impero romano 3500 a.C. - V sec. d.C.*, catalogo della mostra (Saint-Pierre, castello Sarriod de La Tour, agosto 1981 - ottobre 1991), Quart 1982, pp. 15-60; *idem*, *Ricerche preistoriche e protostoriche in Valle d'Aosta*, in Atti del Congresso sul Bimillenario della città di Aosta (Aosta, 5-20 ottobre 1975), Bordighera 1982, pp. 149-204; *idem*, *Ricerche preistoriche e protostoriche in Valle d'Aosta (risultati e prospettive)*, in "Rivista di studi liguri", a. XLI-XLII, nn. 1-4, 1975-1976 [1982], pp. 92-146; *idem*, *Le stele antropomorfe. Elementi per uno studio organico del fenomeno*, in *La statuaria antropomorfa in Europa dal neolitico alla romanizzazione*, Atti del Congresso (La Spezia - Pontremoli, 27 aprile - 1° maggio 1988), Sarzana 1994, pp. 321-330; *idem*, *La Valle d'Aosta nel Neolitico e nell'Eneolitico*, in *La Valle d'Aosta nel quadro della preistoria e protostoria dell'arco alpino centro-occidentale*, Atti della XXXI Riunione



6. Tavola 26. Centro di interpretazione del sito. (Studio Dedalo)

scientifico (Courmayeur, 2-5 giugno 1994), Firenze 1997, pp. 17-138; *idem*, *Manifestazioni di culto nell'area megalitica di Aosta*, in BEPA, V-VI, 1994-1995, p. 67; *idem*, *L'archeologia della Valle d'Aosta*, in L. ENDRIZZI, F. MARZATICO (a cura di), *Ori delle Alpi*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 20 giugno - 9 novembre 1997), Trento 1997, pp. 350-352; *idem*, *Le stele antropomorfe dell'area megalitica di Aosta*, in *Dei di pietra: la grande statuaria antropomorfa nell'Europa del III millennio a.C.*, catalogo della mostra (Aosta, Centro Saint-Bénin, 15 febbraio - 5 aprile 1992), Quart 1992, pp. 13-37; R. POGGIANI KELLER, in collaborazione con F. MEZZENA, *Storia di luoghi e di uomini nel paesaggio pre-protostorico della Valle d'Aosta*, in *In cima alle stelle. L'universo tra arte, archeologia e scienza*, catalogo della mostra (Forte di Bard, 4 aprile - 2 settembre 2007), Cinisello Balsamo 2007, pp. 36-55; G. ZIDDA, *Aspetti iconografici delle stele antropomorfe di Aosta*, in *La Valle d'Aosta nel quadro della preistoria e protostoria dell'arco alpino centro-occidentale*, Atti della XXXI Riunione scientifica Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria (Courmayeur, 2-5 giugno 1994), Firenze 1997, pp. 225-243.

3) Il Comitato Scientifico per il progetto del *Parco archeologico* è stato costituito con deliberazione della Giunta regionale n. 3035 del 2007 ed è composto dalla dottoressa Raffaella Poggiani Keller (soprintendente archeologica per l'età pre/protostorica per la Lombardia), dalla dottoressa Angela Ferroni (conservazione di collezioni archeologiche per il Ministero per i Beni e le Attività Culturali), dalla professoressa Lucia Sarti (insegnante di Paleontologia e di Preistoria e Protostoria Europea presso l'Università degli Studi di Siena) e dal dottor Philippe Curdy (conservateur Département Préhistoire et Antiquité, Musée d'histoire du Valais, Sion - CH).

4) R. FRY, *Ideals of a Picture Gallery*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", vol. 1, n. 4, (March 1906), pp. 58-60.

5) C. REED, *The Grafton Gallery I*, in C. REED (a cura di), *A Roger Fry Reader*, Chicago 1996, p. 88: «I believe that anyone who will look, without

preconception, merely at the general effect of the walls of the Grafton Gallery must admit that in no previous exhibition of modern art has the purely decorative quality of painting been more apparent. If only the spectator will look without preconception as to what a picture ought to be and do, will allow his senses to speak to him instead of his common-sense, he will admit that there is a discretion and a harmony of colour, a force and completeness of pattern, about these pictures, which creates a general sense of well-being».

6) *Ibidem*: «In fact, these pictures, like the words of the early primitives, and like the masterpieces of oriental art, do not make holes in the walls, through which another vision is made evident. They form a part of the surface which they decorate, and suggest visions to the imagination, rather than impose them upon the senses».

7) R. FRY, *An Essay in Aesthetics*, in R. FRY, *Vision and Design* (1909), p. 25.

8) *Ibidem*.

9) R. FRY, *Introduction to the Catalogue of the second Post-impressionist Exhibition in London*, in REED 1996, p. 88.

10) R. FRY, *Sensibility* (1934), in R. FRY, *Last Lectures*, London 1939, p. 22.

11) *Ibidem*, p. 25.

12) R. FRY, *Sensibility*, in FRY (1909), p. 29.

13) *Ibidem*, p. 30.

14) *Ibidem*, p. 32.

15) *Ibidem*, p. 36.

16) R. FRY, *Vitality*, in FRY 1939, p. 44.

17) R. FRY, *Retrospect*, in FRY (1909), p. 199.

18) R. FRY, *Art History As An Academic Study*, in FRY 1939, p. 17.

19) R. DOMAINE, G. DE GATTIS, *Beni culturali "tra passato, presente e futuro"*, in BSBAC, 2/2005, 2006, pp. 3, 4: «beni con funzioni socio-economiche, fattori che inducono progresso e civilizzazione, fondamentali per la vita sociale delle comunità locali e indispensabile per lo sviluppo intellettuale della popolazione».

20) R. DOMAINE, G. DE GATTIS, *Beni culturali oggi: alcune valutazioni critiche*, in BSBAC, 7/2010, 2011, p. 5.

21) *Ibidem*, p. 7.

*Collaboratrice esterna.