

AISTHESIS

Scoprire l'arte con tutti i sensi

RIVISTA VOCALE ONLINE

DEL MUSEO TATTILE STATALE OMERO WWW.MUSEOOMERO.IT

NUMERO 2 - ANNO 1 – DICEMBRE 2015/GENNAIO 2016

MUSEO TATTILE STATALE OMERO

Promuove e diffonde studi e ricerche sulla percezione sensoriale e l'accessibilità ai beni culturali



NUMERO 2 - ANNO 1 –

DICEMBRE 2015/GENNAIO 2016

COPIARE L'ARTE NON È PECCATO..... 2

Aldo Grassini

IL MODELLO ARCHITETTONICO E LE SUE FUNZIONI STORICHE, PROGETTUALI, PEDAGOGICHE, ESTETICHE..... 7

Andrea Sòcrati

LA MEMORIA DELL'ANTICO. D'APRÈS L'ANTIQUE: DAL MONDO SCULTOREO ANTICO ALLE RELATIVE COPIE ED IMITAZIONI 10

Geneviève Bresc -Bautier e Cyrille Gouyette

INCONTRO CON GIULIANO VANGI: FACEVO COPIARE I GESSI AGLI STUDENTI..... 13

Conversazione aperta con l'artista

MUSEI, GYPSOTECHE, GALLERIE..... 16

Museo - Gipsoteca Canova

Museo dei Gessi (ora Museo dell'Arte Classica)

*Galleria dei Gessi, Reale Accademia di Belle Arti di San Fernando di
Madrid*

LIBRI, RIVISTE, DVD 18

*Fabio Levi. L'accessibilità alla cultura per i disabili visivi. Storia e
orientamenti. Editore Silvio Zamorani, Torino*

*Lucia Baracco. Barriere percettive e progettazione inclusiva. Collana:
"I Materiali"- Erickson*

COPIARE L'ARTE NON È PECCATO

Aldo Grassini

PRESIDENTE DEL MUSEO TATTILE STATALE OMERO

Che cos'è una copia? Domanda insidiosa!

Una copia può essere la falsificazione di un'identità, ai limiti del codice penale. Ma può essere anche uno strumento di diffusione di un oggetto interessante, e quindi un veicolo di democrazia.

Una donna si guarda allo specchio: lì vede una copia del suo sembiante e su di essa fonda con grande fiducia la valutazione del proprio aspetto.

In fondo anche una bella fotografia è una copia di qualcosa, ma può acquistare dignità artistica.

Quando andavamo a scuola dovevamo presentare i nostri compiti in bella copia se volevamo che fossero valutati positivamente, ma attenti a non copiare il compito altrui! Adesso le amministrazioni ci chiedono sempre copia dei nostri documenti, cartacea o digitale che sia.

Come si vede, la parola "copia" può assumere accezioni diverse e in generale non negative. Ma se parliamo d'arte, allora: pollice verso! Per la copia non c'è pietà!

Perché mai oggi c'è tanta ostilità in campo artistico nei confronti della copia? Una cosa bella cessa di essere bella solo perché non si tratta di un'opera originale? E come la mettiamo con certi falsi d'autore che, ritenuti per lungo tempo originali, hanno riscosso rispetto e ammirazione per diventare, una volta smascherati, poco più che spazzatura?

Molti corrono a visitare mostre che, tutto sommato, propongono opere piuttosto bruttine, ma nessuno muoverebbe un passo per andare a vedere una raccolta di copie dei più grandi capolavori! Meglio un originale brutto che una copia bella! Forse la copia sconta ancor oggi l'ostracismo che le ha riservato l'Antichità. Allora "copia" significava "imperfezione". Platone squalifica l'arte in quanto copia di una copia e pertanto due volte imperfetta. Ma già i Presocratici avevano accreditato il valore dell'Uno contro il molteplice

e dell'Essere contro il divenire. Per Parmenide di Elea, l'Uno è l'Essere unico e immutabile; se l'Essere è uno, ciò che è diverso dall'Uno non è, quindi non può aver alcun valore. Non c'è dunque posto per il molteplice nella sfera del valore. E in fondo il dinamismo di Eraclito e, dopo di lui, della Scuola Stoica ("Panta rei", tutto scorre) è più apparente che reale se "l'eterno ritorno" rinchiude tutto il divenire in una ripetizione ciclica sempre uguale, per la quale il passato e il futuro coincidono e non ci può esser mai nulla di nuovo sotto il sole. E la copia è l'espressione di una molteplicità priva di essere e di valore.

Forse è un po' azzardato pensare che, dopo 25 secoli, concetti così astratti e sfuggenti possano ancora influire sul nostro modo di considerare la realtà. Ma non dimentichiamo che l'intransigente battaglia contro la copia nell'arte è storia abbastanza recente e nasce in ambienti colti e certamente vincolati a radici lontane.

Oggi a militare contro la copia non è più l'ostracismo per la molteplicità (e sarebbe difficile in regime di democrazia!); oggi è il mito romantico dell'originalità che non ammette la replica né come ripetizione né come raddoppiamento. Così, la copia è vista come un attentato all'originalità e viene rifiutata per il movente ispiratore più che per il risultato oggettivo.

Ma perché non possiamo considerare la copia come una sorta di figlio secondogenito di una nobile famiglia? In questo ambiente tutti i diritti andavano al primogenito, ma anche i cadetti conservavano i loro quarti di nobiltà. Fuor di metafora, è evidente che dovendo scegliere tra un originale ed una copia, nessuno rinunciava al primo per la seconda. Tuttavia cerchiamo di guardare senza pregiudizi a ciò che di buono può offrire anche una buona copia.

Le qualità che normalmente sono apprezzate in un'opera d'arte sono fondamentalmente legate: alla forma, al significato, al materiale, alla storia, alla vetustà e, ovviamente, all'originalità. Ma alcuni di questi elementi sono valutabili anche in una copia perfetta.

Ciò che dà sostanza all'esperienza estetica è fondamentalmente il piacere della scoperta: riuscire a riconoscere soggettivamente una connessione che può anche sfuggire ad un'indagine oggettiva. Anzi, distinguiamo l'atteggiamento conoscitivo, proprio dello storico o del filologo, - che si propone di studiare l'oggetto in modo scientifico prescindendo da qualsiasi coinvolgimento emotivo del soggetto, - e l'atteggiamento estetico che si muove

con un approccio puramente soggettivo e s'avvale, sì, anche delle conoscenze offerte dall'indagine scientifica, ma per il piacere di scoprire connessioni segrete, capaci di arricchire la sfera personale delle emozioni.

Ma scoprire la bellezza di una forma, dell'armonia delle sue componenti o dell'effetto che può produrre una disarmonia ben calibrata, è possibile anche in una copia perfetta. Ciò che ci piace e ci interessa, in questo caso, è la forma, non l'oggetto che la propone.

Un altro fattore di valutazione estetica è la scoperta del significato: un oggetto immerso nella nebbia dell'estraneità, diventa "nostro" allorché ne scopriamo / attribuiamo il significato. Questo atto di comprensione, puramente soggettiva nella fruizione estetica, lo illumina e lo riscalda, lo trasforma in carne della nostra carne. Se poi questa scoperta si riferisce non ad un significato personalmente individuato, ma appartenente ad un soggetto collettivo, può addirittura assumere dimensione e valore simbolici con effetto emotivo di grande pregnanza. Ma questo stimolo all'elaborazione intellettuale può essere offerto da una copia come dall'originale. Ed ecco un secondo elemento che può nobilitare una copia ben fatta.

Il materiale, invece, può determinare uno iato tra l'importanza dell'originale e quella di una replica. Il materiale influisce in modo determinante sulla percezione sensoriale che rappresenta il primo momento dell'approccio con l'opera d'arte e un elemento strutturale della fruizione estetica. Raramente una copia è riprodotta con un materiale identico all'originale e, quando ciò accade, è quasi impossibile che essa possa riprodurre tutte le variazioni e le imperfezioni del modello. Uno studio sulla tecnica della lavorazione e sulle conseguenze stilistiche può esser condotto soltanto sull'originale. Questo fatto fa perdere parecchi punti alla copia nel confronto con l'originale. Abbiamo detto che l'approccio scientifico e quello estetico si muovono su piani diversi, ma è evidente che una conoscenza più vasta ed articolata diventa oggetto di un'elaborazione intellettuale di tipo estetico più ricca e profonda.

Quanto alle suggestioni emotive prodotte dalla storia e dalla vetustà dell'oggetto è evidente che in questo caso non può esserci gara tra l'originale e la copia. Anche la copia può avere una sua storia, ma si tratta di altra cosa. La vetustà esercita una suggestione emotiva fortissima. Le copie romane dell'arte greca ricevono dalla loro vetustà il valore di un originale, come se i due millenni della loro età restituissero loro una verginità, che non

viene mai riconosciuta ad una copia. E noi guardiamo quelle sculture con l'ammirazione e la reverenza che attribuiamo ai capolavori dell'arte greca, dimenticando che sono uscite dalle mani di qualche oscuro artigiano romano!

Ma se si tratta di una copia recente non abbiamo lo stesso atteggiamento, forse perché nel primo caso l'originale è perduto e la copia romana ci appare come la reincarnazione di un capolavoro che non esiste più.

Riepilogando si può affermare che una copia perfetta produce lo stesso effetto estetico dell'originale riguardo alla forma e al significato, può farlo solo in parte e in casi particolarissimi rispetto al materiale, diventa un simulacro sbiadito e privo di fascino rispetto alla storia e alla vetustà dell'originale. Non è competitiva per l'interesse dello studioso che, peraltro, non si muove sul terreno propriamente estetico. Ma è evidente che molte frecce rimangono nell'arco di una copia ben fatta e non si capisce perché essa debba perdere qualsiasi attrattiva per un pubblico fatto di fruitori che sono lontani le mille miglia dall'averne le competenze ed il rigore di uno studioso.

Infine, la copia recupera molti punti se la consideriamo come strumento didattico. Non ha bisogno di tutte le attenzioni e le cautele richieste da un originale; è facilmente raggiungibile senza bisogno che si debba viaggiare attraverso il mondo per poter essere conosciuta ed ammirata; può entrare nelle attività dei laboratori didattici sia canonici che anticonformisti; può non presentare problemi quanto all'accessibilità, che sta diventando sempre più una dimensione dell'eccellenza di un museo.

Ormai fa scuola, a questo proposito, l'esperienza del Museo Tattile Statale Omero dove tutto (sculture originali e copie) può esser fruito anche attraverso l'esplorazione tattile. Questa possibilità abbatte una barriera insuperabile per chi non vede e costituisce una modalità di fruizione assolutamente nuova per chi può aggiungere all'emozione del vedere anche quella del toccare. Qui i più grandi capolavori non sono solo guardati da lontano, magari attraverso una barriera di cristallo, ma possono essere avvicinati, guardati e accarezzati in tutte le loro parti, comprese quelle che spesso la collocazione rende non visibili negli originali.

Credo che l'Italia sia oltremodo intransigente nel rifiuto della copia. Alcuni anni or sono mi è capitato di andare a visitare in Francia le Grotte di Lascaux, uno dei siti più famosi per i

graffiti preistorici. Qui ogni anno giungono visitatori da tutto il mondo in numero a sette cifre. Ebbene, per la necessità di proteggere i disegni rupestri dal turbamento dell'ecoclina prodotto dall'eccesso delle presenze umane, sono state chiuse al pubblico le grotte originali e sono state create per i visitatori alcune stanze con perfette riproduzioni dei disegni.

Sono convinto che molti italiani, considerato il loro atteggiamento di totale disistima nei confronti della copia, se lo sapessero in anticipo, annullerebbero immediatamente la prenotazione e cambierebbero la destinazione del viaggio, magari preferendo qualche villaggio turistico del Mediterraneo! Meglio una tintarella autentica che una Lescaux riprodotta!

IL MODELLO ARCHITETTONICO E LE SUE FUNZIONI STORICHE, PROGETTUALI, PEDAGOGICHE, ESTETICHE

Andrea Sòcrati

RESPONSABILE PROGETTI SPECIALI DEL MUSEO TATTILE STATALE
OMERO

La tendenza a realizzare modelli architettonici in scala ridotta o a miniaturizzare edifici di varia tipologia, è una prerogativa delle diverse culture, dall'antichità ai giorni nostri.

Dal bacino del Mediterraneo alla Mesopotamia, dalla Cina al profondo Oriente fino alle culture della Mesoamerica, per fare un breve excursus storico, esistono testimonianze di miniaturizzazioni che ci svelano le diverse funzioni che esse hanno assolto nel corso del tempo.

Gran parte dei modelli architettonici oggi esposti nei principali musei di tutto il mondo sono stati ritrovati nelle tombe e negli edifici sacri.

Nel primo caso la funzione era quella di consentire al defunto di trovarsi in un ambiente familiare nella sua nuova vita e per testimoniare il suo status sociale, per questo insieme alla salma, venivano posti nella tomba le riproduzioni, soprattutto in terracotta ma anche in legno e in bronzo, della casa, del palazzo, della fattoria, ecc. Questo vale per l'Egitto dell'XI Dinastia, facendo riferimento ai venticinque modelli in legno ritrovati nella tomba di un alto funzionario e riproducenti ambienti e scene di vita quotidiana, come vale per la Cina del periodo degli Han Orientali e dei Tre Regni con esempi di miniaturizzazioni in terracotta dipinta di abitazioni a più piani, di padiglioni usati dai ricchi proprietari terrieri per trascorrere il tempo libero, di fattorie con i diversi ambienti di lavoro e di vita.

Nel secondo caso, quello dei doni votivi, i modelli architettonici, solitamente riproducenti il tempio con la divinità alla quale erano dedicati, venivano lasciati come offerta e

ringraziamento presso gli edifici sacri. E' interessante ricordare un paragrafo del capitolo 19 degli Atti degli Apostoli relativo alla predicazione di Paolo ad Efeso e intitolato "Il tumulto degli argentieri", che testimonia l'esistenza di artigiani che si dedicavano alla realizzazione di modelli di templi per offerte votive: "Un argentario di nome Demetrio faceva tempietti di Diana in argento, e procurava gran guadagno agli operai. Egli li raccolse tutti, uniti con gli altri dello stesso mestiere e disse loro: «Amici, voi sapete che di questa nostra arte noi viviamo; ora vedete e udite che questo Paolo sta persuadendo e sviando la moltitudine, non solo in Efeso ma in quasi tutta l'Asia, dicendo che quelli fatti con le mani non son dèi. Onde non solo c'è pericolo che la nostra industria cada in discredito, ma che anche il tempio di Diana, la gran dea, non conti più nulla, e sia spogliata della sua maestà colei che tutta l'Asia e tutto il mondo adorano". Vale però la pena di ricordare come il valore votivo dei modelli architettonici permanga fino al tardo Medioevo, anche se spesso assimilato dal linguaggio pittorico, con la rappresentazione dei patrocinatori nell'atto di offrire il modellino dell'architettura. E' il caso, ad esempio, di una scena del ciclo di Giotto nella Cappella degli Scrovegni dove il patrocinatore, Enrico Scrovegni, offre alla Madonna il modello della costruzione.

Chiusa questa prima fase caratterizzata dalla riproduzione di elementi architettonici preesistenti, entriamo in quella dove il modello architettonico anticipa la costruzione dell'edificio stesso. Soprattutto a partire dal Quattrocento, i modelli in scala assunsero la funzione specifica di comunicazione del progetto architettonico e furono utilizzati anche nei concorsi. Funzione, quest'ultima, che si conserva tutt'oggi e che si avvale delle straordinarie possibilità offerte dalle nuove tecnologie e dalla prototipazione digitale. Filippo Brunelleschi si aggiudicò la commessa per la costruzione della Cupola del Duomo di Firenze grazie al suo modello, particolarmente dettagliato, in mattoni e legno. Nel Cinquecento, rimanendo sempre nel capoluogo toscano, emergono due diverse modalità di intendere i modelli architettonici, concepite da due figure di primo piano: Baccio d'Agnolo e Michelangelo. Se il primo predilige per i suoi modelli forme severe ed essenziali, come nel modello ligneo della chiesa di San Giuseppe a Firenze conservato presso il Museo di San Marco, il secondo tende a forme ben più complesse, elaborate e funzionali al progetto esecutivo, come esemplificato dal modello ligneo della facciata di San Lorenzo, conservato presso il Museo di Casa Buonarroti. Michelangelo non mancò di

criticare i sintetici modelli di Baccio, tra i quali quelli eseguiti proprio per San Lorenzo, commessa inizialmente affidata ad entrambi, definendoli "una cosa da fanciugli".

Tornando al presente, i modelli e le miniaturizzazioni del passato rivestono una grandissima importanza per lo studio delle antiche civiltà, consentendoci di conoscere ambienti e aspetti della loro vita quotidiana e soprattutto di conoscere le forme e le tipologie di edifici e costruzioni architettoniche che, distrutte nel tempo, ci sarebbero rimaste ignote.

In tal senso, dunque, assume particolare importanza, anche sotto l'aspetto pedagogico, la realizzazione di modelli di architetture del passato di cui ci sono giunti solo resti o descrizioni.

Presso il Museo Omero di Ancona è ospitata una collezione di modelli architettonici, alcuni dei quali ricostruiscono proprio monumenti incompleti come il Partenone oppure il tempio dedicato a Venere Euplea, di cui sono rimaste solo le fondamenta e sulle quali è stata eretta la cattedrale del capoluogo marchigiano. Per gli studenti che affrontano lo studio della storia dell'arte, dunque, tale collezione riveste un ruolo didattico importante, ma anche per i semplici visitatori che hanno la possibilità di vedere i monumenti nella loro globalità. Se pensiamo poi al pubblico non vedente, il modello in scala ridotta diventa fondamentale per consentire a tali persone, attraverso la lettura tattile, di conoscere le bellezze del patrimonio architettonico della storia, altrimenti ridotte a semplici descrizioni verbali.

Dulcis in fundu, veniamo all'aspetto estetico. I modelli architettonici costituiscono spesso delle vere e proprie opere d'arte, capaci anche di suscitare emozioni estetiche. Il modello ligneo del Duomo di Milano, detto il "modellone", la cui realizzazione, iniziata nel Cinquecento si è protratta per tre secoli, è conservato in una stanza apposita presso il Museo del Duomo e non finisce mai di stupire e meravigliare i visitatori.

Tornando al Museo Omero, non si può rimanere indifferenti davanti al maestoso e superbo modello della Basilica di San Pietro così come risulta impossibile non provare piacevoli sensazioni e resistere all'impulso di accarezzare i piccoli modelli lignei della Mole Vanvitelliana e del Duomo di San Ciriaco, paragonabili a delle vere e proprie opere di oreficeria.

LA MEMORIA DELL'ANTICO. D'APRÈS

L'ANTIQUE: DAL MONDO SCULTOREO ANTICO

ALLE RELATIVE COPIE ED IMITAZIONI

Geneviève Bresc -Bautier e Cyrille Gouyette

(dal catalogo della mostra)

Il tema dell'antichità, studiato, ammirato, assimilato, rivisto, copiato, trasformato, non è stato solamente una delle costanti dell'ambizione artistica, è stato anche il motore per il risveglio dell'arte, della bellezza e della cultura. Questo tema ha unito la Francia e l'Italia, che ritrovano così l'origine comune del loro sviluppo, rinnovata nel corso degli anni, ma originata sempre attraverso il ricordo di un'antichità sognata.

Il Museo del Louvre propone una selezione di sculture sul tema "La memoria dell'antico. D'après l'Antique", opere volte a mostrare, partendo da esempi celebri della scultura greco-romana, come l'antichità sia stata un modello di riferimento assoluto per gli artisti europei sin dal Medioevo e un oggetto di diletto per il pubblico, che ne ha richiesto la diffusione.

Si sarebbe potuto scegliere di presentare gli elementi principali che l'arte moderna ha apprezzato dell'arte antica: la preminenza della bellezza del corpo umano, la ricerca dell'ideale, il gusto del movimento, la diversità del panneggio, le regole dell'espressione, le proporzioni del corpo e dell'architettura. Noi abbiamo al contrario insistito sul modo, più tecnico, attraverso il quale i capolavori dell'antichità sono stati copiati, imitati, citati e diffusi, e come essi sono stati trasformati, a volte addirittura deformati, dagli sguardi dei loro ammiratori.

L'estesa celebrità dello "Spinario" e del "Marco Aurelio" (del Capitolino), del "Gladiatore" e della "Ninfa con la Conchiglia" (della Collezione Borghese, acquistate dal Louvre nel 1811), e della "Venere di Milo" (entrata al Louvre nel 1821) è dovuta senza dubbio alla loro permanenza in luoghi prestigiosi, dove artisti e viaggiatori hanno potuto vederle ed

ammirarle. Ma soprattutto l'ampio riconoscimento si diffonde mediante la loro eredità artistica e la loro larga diffusione attraverso le riproduzioni. La conoscenza di queste opere è solitamente legata alle invenzioni tecniche, alle copie, alle incisioni, alle riduzioni meccaniche, fino all'invenzione della fotografia. A partire dalla riproduzione, molto spesso, l'opera d'arte è oggetto di trascrizioni, più o meno fedeli, che si ispirano nei riferimenti formali e intellettuali all'ideale antico, ma che, al tempo stesso, se ne discostano.

Al fianco della "Nike di Samotracia", che, al Louvre, accoglie il pubblico dall'alto di una monumentale scalinata, noi abbiamo dunque scelto delle piccole cartelle divise in cinque argomenti:

La riduzione meccanica come diffusione del modello antico, è rappresentata dalla "Venere di Milo" e dalle varie statuette che la riproducono, divenute ormai oggetti-souvenirs.

La riproduzione attraverso il calco, ricorda la campagna intrapresa da Francesco I, il quale acquistò una copia in bronzo dello "Spinario", e fece eseguire da Primaticcio e Vignola le copie delle statue antiche presenti al Belvedere del Vaticano ("Laocoonte", "Venere", "Apollo", "Ercole - Commodo", "Arianna") così come il "Marco Aurelio" del Capitolino.

La diffusione grazie alle incisioni è illustrata dai tratti (disegni) di Vitruvio, e attraverso l'immagine del "Marco Aurelio" del Capitolino, entrambi diventeranno modelli per capitelli e statue reali.

La copia interpretativa è stata realizzata da una serie di artisti che, pur rifacendosi alla classicità, la rivisitano per migliorarla. La "correzione" avviene solo se non c'è corrispondenza completa al loro ideale, o se necessaria per l'adattamento ai nuovi luoghi e a alle nuove funzioni. Così il "Gladiatore Borghese", gigantesca immagine dinamica d'Agasia, diventa statuetta da diletto, trascritta in bronzo dai collezionisti, o modellata in terracotta da Nicolas Coustou, scultore di Luigi XIV. Al contrario, un altro scultore di Luigi XIV, zio del precedente, Antoine Coysevox, ingrandisce la piccola figura della "Ninfa con la Conchiglia" Borghese per farne una grande copia in marmo per il giardino di Versailles. La testa del "Laocoonte", separata dal resto del contesto, e il viso austero dello "pseudo-Seneca", diventano delle teste d'espressione, ritoccate dagli scultori del XVII secolo.

La filiazione simbolica e il riferimento politico possono trascinarci lontano tanto quanto la cultura dell'antichità è stata presente nell'insegnamento artistico. La prima è in questo

modo manifestata attraverso la comparazione di due rilievi, l'uno antico e l'altro che introduce dei motivi classicheggianti. È allora che il rimando politico all'antichità si presenta come un modello a volte di democrazia (il modello ateniese o la repubblica romana), a volte come potere imperiale. Caratteristica rappresentata dalla piccola statuetta raffigurante Carlo Magno, scultura che riprende in forma ridotta la postura di Marco Aurelio, modello imprescindibile per tutte le successive statue equestri di sovrani o di uomini politici.

Collaborazione di due musei che utilizzano il calco come mediazione

Al Louvre, la galleria tattile presenta dimensioni ridotte. Il Museo Tattile Statale Omero è di tutt'altre dimensioni, così come lo spazio dedicato alle mostre presso la Mole Vanvitelliana. Con questa collaborazione si è cercato di associare alcuni dei capolavori presenti al Louvre con delle opere della collezione del Museo Omero, in particolare del suo patrimonio architettonico, al fine di estendere e di completare questa vocazione del fascino antico, in modo da completarla.

Così prende forma l'associazione di due luoghi pionieri in materia di mediazione tattile. La galleria tattile del Louvre, la prima di questo genere in un museo francese, e il Museo Omero, primo e unico museo tattile italiano, si rilevano entrambi della medesima volontà politica, quella di rendere accessibile il patrimonio artistico al pubblico con disabilità visiva.

I calchi sono indispensabili ai non vedenti per conoscere la scultura proprio attraverso l'approccio tridimensionale che più gli è tipico. La scultura che è la sola forma d'arte che può essere percepita attraverso il tatto, offre ai disabili visivi delle possibilità di piacere artistico. Così, il calco che, come abbiamo visto, per vocazione è la base dell'educazione degli artisti e la fonte di piacere per i collezionisti, trova un senso nuovo come unico modo di diffusione oggettivo della conoscenza per i non vedenti.

INCONTRO CON GIULIANO VANGI: FACEVO

COPIARE I GESSI AGLI STUDENTI

Conversazione aperta con l'artista

Giuliano, quale rapporto hai con le Marche? E come sei arrivato a Pesaro?

Sono arrivato a Pesaro per insegnare, inizialmente contro voglia. Poi sono rimasto e le cose sono cambiate.. E' qui che ho conosciuto mia moglie per esempio. A quel tempo ero molto giovane, avevo sui ventidue anni, e Pesaro non offriva granché per un giovane. Dopo aver viaggiato molto tra Roma, Milano ed altre città, decisi quindi di spostarmi e andare in Brasile. Ero affascinato ed attratto da questa terra per vari motivi. Lì ho lavorato tantissimo. Ero partito dall'Italia facendo cose astratte, in metallo, perlopiù ferro, e così ho continuato anche là. Il periodo in Brasile mi è servito molto per il mio lavoro. Lavoravo in astratto perché sentivo l'esigenza di abbandonare le forme chiuse e rigide che fin a quel momento avevo avuto, per aprirmi a forme più libere, forme che si aprissero nello spazio... Saldavo e lavoravo tutto il giorno. Queste forme più sciolte e libere mi sono servite quando, una volta rientrato in Italia, ho ripreso con la figurazione: era un periodo di grande ricerca sull'uomo e - mi son detto - tanto vale rappresentarlo! Ed è così che sono tornato al figurativo. Rientrato in Italia ho cominciato poi ad insegnare presso l'Istituto d'arte di Cantù. E qui ho potuto apprendere l'arte dell'intaglio e della lavorazione del legno; arte di cui mi sono successivamente perfezionato ad Ortisei, dove sono andato a lavorare per un mesetto in un laboratorio del legno. Una volta tornato a casa da questa esperienza, ho subito comprato i vari attrezzi e tutto l'occorrente per poter lavorare bene il legno e ho iniziato a produrre sculture con l'arte acquisita. Ho sempre cercato di apprendere e padroneggiare tutte le varie tecniche scultoree, nella convinzione che ognuna ha un suo senso e la sua importanza. Il buon scultore deve sapere bene il suo mestiere: ogni tecnica gli è fondamentale! Se a Cantù e Ortisei ho appreso l'arte del legno, è a Pesaro che ho imparato bene la terracotta, mentre per quanto riguarda la pietra e il marmo, ho imparato a Carrara. Sono infatti stato lì per ben 15 anni e altri 15 ne ho passati a Pietrasanta. Ho poi lavorato nelle fonderie e ho sempre disegnato tantissimo. Mi piace tantissimo disegnare, soprattutto dal vero. Col disegno dal vero s'impara tanto di più che semplicemente

inventando, perché se inventi ciò che rimane sono figure di sole forme e volumi, in cui non circola il sangue dentro!!

Tu hai a casa copie di opere classiche. Che rapporto hai con la scultura classica?

Sì, a casa ho un'opera di Giovanni Pisano, la Maria di Magdala. E ho ordinato la Pietà Rondanini di Michelangelo. Le opere dell'arte classica le ho studiate a fondo quando ero a Firenze, sono cose che ormai si sono sedimentate... E' importante esser legati a una tradizione: se dietro le cose che fai c'è la sapienza degli antichi, tanto meglio! Ho anche fatto la tesi di laurea su La scultura a.C. , un lungo periodo storico che ho avuto modo di approfondire parecchio. Molto devo, tra l'altro, all'esperienza fatta presso il Museo Archeologico di Firenze. Era il periodo della guerra e, per tale motivo, era chiuso al pubblico. Ma io ero riuscito ad ottenere un permesso per poterci entrare e fu così che passai tanto tempo a mirar grandi capolavori scultorei, lì seduto sulla mia seggiolina. Sono cose che guardi, ti ci immergi, poi quando lavori non ci pensi più, ma tutto ti appartiene!

Vangi cosa pensi tu delle copie?

Le copie sono importanti! Se i Romani non ne avessero fatte non ci sarebbe rimasto nulla dell'arte greca per esempio! E poi le copie servono moltissimo alle scuole. Quando insegnavo disegno facevo spesso copiare i gessi agli studenti!

Quando hai cominciato ad insegnare eri già un artista?

Sì, sin da piccolo volevo fare lo scultore e questo ho sempre cercato di realizzare. Ho sempre disegnato tanto e molto lavorato. Il lavoro artigianale è fondamentale.

Per esser artisti è dunque importante esser artigiani?

Guai a non esserlo!! E' poi importante disegnare dal vero. Io mi baso sempre dal vero per i miei lavori. Poi però bisogna anche andare oltre con l'immaginazione.. Il vero ti rimane dentro, le cose importanti ti rimangono, mentre quelle superflue e non importanti le elimini e tiri fuori solo l'essenziale.

E la scelta dei materiali? Viene prima il materiale o il soggetto?

La scelta del materiale è sempre successiva, dipende dal tipo di soggetto. Se per esempio devo fare una figura che corre ricorrono al bronzo, se invece devo fare una cosa più serrata userò il marmo eccetera.. Ogni materiale ha il suo perché. Solitamente prima di arrivare all'opera finale faccio una serie di bozzetti e studi dell'opera. Poi li copro e per un po' di tempo non li guardo più. Quando decido che è il momento giusto, li riscopro e vedo che effetto mi fanno: così facendo riesco a vedere il lavoro per ciò che è e a capire se funziona o no.

Hai mai avuto qualcuno a bottega?

No, quando disegno ho bisogno di silenzio e se ci fosse un'altra persona mi distraerei. Però quando lavoro il marmo collaboro con tanti artigiani e non sono mai solo!

E il rapporto con la musica?

Mi piace moltissimo la musica, fin da piccolo sono andato a molti concerti e ho avuto la fortuna di avere dei bravi insegnanti. Ascolto la classica e apprezzo molto la musica popolare, come quella sarda e siciliana ad esempio. Ho poi due figli che suonano entrambi, l'uno il violoncello l'altro il pianoforte: in casa nostra la musica c'è sempre stata! Però quando lavoro non l'ascolto mai.

Mostre in programma?

Ho concluso da poco quella al MACRO, è stato molto stancante per cui ora ho bisogno di stare un po' tranquillo... Sto però facendo delle sculture per me e una per la Corea con il rosa del Portogallo.

Giuliano qual è l'opera più grande che hai fatto?

La scultura di San Tommaso d'Aquino. E' alta 9,5 m, senza contare il piedistallo! Dentro è vuota, per realizzarla mi sono fatto aiutare da mio figlio ingegnere. L'ho realizzato con una pietra locale simile al travertino ed ora è stata collocata nelle vicinanze del paese natale del Santo. Un'altra molto grande ne avevo fatta per la Corea ed era lunga 12 m. Eh sì, ho lavorato tantissimo, è ora che vada in pensione!

MUSEI, GYPSOTECHE, GALLERIE

Museo - Gipsoteca Canova

Il Museo- Gipsoteca di Possagno raccoglie i modelli originali delle sculture di Antonio Canova. L'edificio che ospita la grande raccolta di gessi, voluto dal vescovo S.E.M. Giovanni Battista Sartori Canova, fratello di Antonio Canova, fu realizzato tra il 1834 il 1836 e si presenta come un'ampia basilica con una alta volta a botte. La disposizione dei gessi, nonché di bozzetti in terracotta, disegni e dipinti, fu stabilita dallo stesso Sartori Canova, con lo spirito di riproporre l'esposizione delle opere come all'interno dell'atelier dello scultore.

<http://www.museocanova.it>

Museo dei Gessi (ora Museo dell'Arte Classica)

Il Museo dei Gessi (poi Museo dell'Arte Classica) fu fondato nel 1892 da Emanuel Löwy, che all'Università di Roma ricoprì la prima cattedra di Archeologia e storia dell'arte istituita in Italia, e volle creare una raccolta di calchi in gesso di sculture greche (originali e copie romane) come efficace strumento didattico per il suo insegnamento. Le 56 sale del Museo, presso l'Università La Sapienza di Roma, ospitano circa milleduecento calchi che consentono un accurato studio della scultura greca dal periodo arcaico all'ellenismo, consentendo anche in molti casi di mettere a confronto calchi di più repliche di uno stesso originale perduto.

(<http://www.musei.uniroma1.it/informamuseonew.asp?ID=8>)

Galleria dei Gessi, Reale Accademia di Belle Arti di San Fernando di Madrid

Sin dalla sua origine, nel 1752 durante il regno di Fernando VI, l'Accademia ebbe particolare interesse nel realizzare una Galleria di sculture in gesso dell'antichità classica, utilizzata per la formazione degli alunni e lo studio degli storici e per la contemplazione ed il piacere estetico. La collezione riunisce oltre 3000 pezzi, tra i quali quelli portati dall'Italia da Velázquez, su commissione di Filippo IV, uno dei massimi collezionisti dell'epoca,

come Flora Farnese ed Ercole Farnese. Lo stesso Anton Raphael Mengs contribuì all'arricchimento della Gipsoteca donando nel 1776 le sue opere. La Gipsoteca di Madrid primeggia a livello mondiale negli aspetti tecnologici, di restauro e catalogazione così come nella tecnologia di pulizia e conservazione.

<http://realacademiabellasartessanfernando.com/>

LIBRI, RIVISTE, DVD

Fabio Levi. L'accessibilità alla cultura per i disabili visivi.

Storia e orientamenti. Editore Silvio Zamorani, Torino

Gli obiettivi principali, che Levi raggiunge pienamente, sono aiutare il lettore a entrare nella prospettiva di chi non vede o ha gravi problemi di vista, per poi proporre una serie di idee, strumenti e soluzioni utili a favorire il superamento della distanza che rischia di compromettere l'accesso delle persone con disabilità alle opportunità che la cultura di oggi, come ad esempio il Museo del Cinema di Torino. Un saggio curato Davide Lasagno, ripercorre infine la storia delle riflessioni su linguaggio e cecità, dagli sforzi di integrazione scolastica dei non vedenti attorno alla metà del Novecento al dibattito sul verbalismo degli ultimi decenni.

Lucia Baracco. Barriere percettive e progettazione

inclusiva. Collana: "I Materiali"- Erickson

Le barriere percettive possono determinare notevoli difficoltà nella mobilità e nell'orientamento di tutti, non solo delle persone con disabilità visiva. Per riconoscerle e abbatterle non basta applicare alla lettera i regolamenti tecnici, ma bisogna aver compreso davvero il problema.

Nel libro l'autrice, architetto ipovedente, descrive minuziosamente le difficoltà che incontrano le persone che vedono poco muovendosi nell'ambiente urbano, salendo (ma soprattutto scendendo) scale, attraversando strade, spostandosi in grandi spazi come stazioni o aeroporti, usando i mezzi di trasporto, cercando informazioni e altro.

Centinaia di fotografie illustrano con esempi, sia positivi che negativi, varie situazioni problematiche spiegando le difficoltà degli utenti ma anche l'enorme gamma di possibili soluzioni che, con semplici ed economici accorgimenti, consentirebbero di superare efficacemente il problema e di migliorare la vita di tutti, non solo di chi vede poco.

AISTHESIS Scoprire l'arte con tutti i sensi - Numero 2 - Anno 1 -
Dicembre 2015/Gennaio2016

AISTHESIS, SCOPRIRE L'ARTE CON TUTTI I SENSI

Rivista a carattere scientifico del Museo tattile Statale Omero

Sede della redazione e della direzione: Museo Tattile Statale Omero - Mole Vanvitelliana -
Banchina da Chio, 28 – Ancona sito: www.museoomero.it

Editore: Associazione Per il Museo Tattile Statale Omero ONLUS

Direttore: Aldo Grassini

Direttore Responsabile: Gabriella Papini

Redazione: Monica Bernacchia, Andrea Sòcrati, Massimiliano Trubbiani

Elaborazione suono: Massimiliano Trubbiani

Lettura testi di: Maria Grazia Conti, Selene Gazzera, Andrea Socrati, Massimiliano
Trubbiani.

Il cd audio della rivista viene inviato a non vedenti e ipovedenti: disponibile su richiesta.