



Università degli Studi della Toscana

Dipartimento di Studi linguistico-letterari, storico-filosofici e giuridici (DISTU)

Dottorato di Ricerca in Scienze storiche e dei Beni culturali

Ciclo XXXIII

**L'ARCHIVIO E LA MAPPA.
UN'IPOTESI DI DOCUMENTAZIONE GEOREFERENZIATA
DELL'ARTE DEL NOVECENTO A NAPOLI**

Settore scientifico-disciplinare L-ART/03

Candidata: Brunella Velardi

Tutor
Prof. Patrizia Mania

Coordinatore
Prof. Catia Papa

Co-Tutor
Dott. Angela Tecce

A.A. 2019/2020

INDICE

Introduzione. Contesti dell'arte e contesti della ricerca	1
1. Archivi d'arte tra documentazione e fruizione. Snodi e sviluppi dagli anni Sessanta ad oggi	7
1.1 Ripensare l'archivio	8
1.1.1 La contestazione dell'archivio tra XX e XXI secolo. Il fronte estetico e filosofico	8
1.1.2 La ridefinizione degli archivi nel terzo millennio	25
1.1.3 Le campagne di digitalizzazione e i grandi fondi archivistici online	29
1.2 Il museo e l'archivio	35
1.2.1 Documenti tra conservazione ed esposizione	35
1.2.2 L'archivio fuori di sé. Alcuni casi di musealizzazione digitale	44
2. Forme dell'atlante	49
2.1 Narrare per mappe. Ibridazioni, sconfinamenti, prestiti tra verbalità e figurazione	50
2.1.1 Il dilemma di Calvino	50
2.1.2 Cartografie d'artista. Confini e tracciati nella rinegoziazione dello spazio vissuto	54
2.2 Atlanti e mappe: origini e metodi nella critica contemporanea	77
2.2.1 Atlante: una parola, oggetti diversi	77
2.2.2 Geografie e cronologie nel lavoro di Aby Warburg	82
2.2.3 Storia 'spaziale' dell'arte tra <i>visual studies</i> e <i>spatial turn</i>	89
2.2.4 Atlante come archivio dislocato	97
3. Il museo Novecento a Napoli tra ricostruzione storico-critica e riappropriazione culturale	101
3.1 Castel Sant'Elmo e il Novecento a Napoli	102
3.1.1 Napoli: la situazione delle arti 1945 – 2010	102
3.1.2 Dalle mostre temporanee al Museo Novecento a Napoli: le collezioni di Castel Sant'Elmo	115
3.1.3 Il museo nel 'sistema' Castel Sant'Elmo	131
3.1.4 Novecento a Napoli e identità culturale	136
3.2 Per un archivio del Novecento a Napoli	142
3.2.1 Esperienze alterne nella documentazione dell'arte	142
3.2.2 L'Archivio Novecento a Napoli. Nuclei e materiali	144
3.2.3 Luoghi, tempi, ricorrenze nelle carte d'archivio	147
3.2.4 Osservazioni. Oltre l'effimero, il discontinuo, il rimosso	148

4. Un'ipotesi applicativa per un archivio del Novecento a Napoli	150	
4.1 L'ambito di riferimento: le Digital Humanities	152	
4.1.1 Un quadro introduttivo	152	
4.1.2 Digital Humanities e storia dell'arte: prove di dialogo	155	
4.1.3 La mappatura digitale e il Geographic Information System: alcuni casi studio	158	
4.2 Dalle esigenze scientifiche all'applicazione digitale	162	
4.2.1 La costruzione della banca dati: voci, categorie, relazioni	165	
4.2.2 Criteri di implementazione. Dall'oggi a ritroso: il rischio della dispersione	170	
4.2.3 L'archivio georeferenziato: l'interrogazione in GIS	173	
4.2.4 Considerazioni sull'implementazione, l'utilizzo e la conservazione della banca dati	175	
Conclusioni	180	
Appendici	185	
APPENDICE I	La banca dati	186
APPENDICE II	L'archivio in GIS	189
APPENDICE III	Mostre d'arte contemporanea a Castel Sant'Elmo e Museo Novecento a Napoli	199
APPENDICE IV	Mostre d'arte contemporanea nei siti del polo museale napoletano	204
APPENDICE V	Inventario Patr. Doc. Serie Acquisti, Comodati, Donazioni	210
APPENDICE VI	Inventario Patr. Doc. Serie Mostre	239
APPENDICE VII	Inventario Patr. Doc. Serie Concorso "Un'Opera per il Castello"	259
APPENDICE VIII	Inventario Archivio digitale – Serie Mostre; Serie Museo	262
Fonti documentarie	272	
Bibliografia	274	
Sitografia	295	

INTRODUZIONE.
CONTESTI DELL'ARTE E CONTESTI DELLA RICERCA

A voler rintracciare un unico filo conduttore che percorre i capitoli di questa tesi e che li metta in connessione con il punto di partenza stesso della ricerca che ne è alla base, si potrebbe indicare il tentativo di studiare e ricostruire contesti a partire da un nucleo di opere d'arte, nella consapevolezza che questi si danno nella dimensione geografica dello spazio e in quella culturale delle relazioni umane, sociali, tematiche che li innervano. Se infatti il contesto «è anzitutto un tessuto culturale specifico, costituito dall'interazione per contiguità di analoghe [...] personalità creative»¹, non di meno il complesso delle condizioni sociali, economiche, politiche costituisce il sostrato di possibilità di esistenza di certe espressioni piuttosto che di altre. Allo stesso tempo, ogni scelta di direzione intrapresa durante le indagini, si è avvalsa di contesti euristici più ampi, la cui esplicitazione nel corso della trattazione si è configurata come binario su cui incedere dal particolare al generale e viceversa.

È, d'altra parte, nel senso di una documentazione del contesto di produzione dell'opera che il lavoro qui presentato trova origine in un archivio, individuato come testimone di vicende sviluppatesi intorno, prima e dopo ogni intervento artistico, di cui costituiscono l'*humus* storico senza cui l'intervento stesso, in buona parte dei casi, non avrebbe luogo, e rispetto ai quali esso è a sua volta documento.

La scelta di studiare l'archivio d'arte contemporanea conservato a Castel Sant'Elmo – complesso monumentale napoletano che, dalla fine degli anni Ottanta, è sede di esposizioni temporanee e, dal 2010, del Museo Novecento a Napoli, con opere realizzate da artisti napoletani o attivi in città e nei dintorni tra il 1910 e il 1990 – risponde alle sue intrinseche possibilità di restituire le cornici entro le quali tanto le opere, quanto le storie di cui costituiscono espressione e memoria, si sono prodotte, presentate, raccolte, esposte.

L'analisi, affrontata nel terzo capitolo, del contesto specifico nel quale il lavoro di ricerca si è svolto, vale a dire quello dell'arte a Napoli nel Novecento, con particolare

¹ Cit. Enrico Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea* (1997), Roma, Donzelli, 2005, p. 26.

riferimento al periodo che va dal secondo dopoguerra a oggi, e del museo che ne è testimone, ha inteso dar conto di una storia che ha inevitabilmente legato vicende e protagonisti a luoghi specifici di una città che, nella proliferazione di iniziative legate all'arte contemporanea, ha trovato una delle manifestazioni più felici della propria identità culturale.

L'archivio del museo, caratterizzato da una forte eterogeneità di materiali e di nuclei documentali, è stato ordinato e inventariato in gran parte nell'ambito del lavoro di ricerca. Ricostruita, fin dove possibile, l'organicità della documentazione relativa ad attività svolte nell'arco dell'ultimo trentennio e riuniti materiali dislocati in ambienti diversi del complesso, si è proceduto alla divisione del fondo in serie, di cui le principali riguardano: pratiche di donazione, acquisizione e comodato delle opere del museo e delle installazioni collocate negli spazi esterni del castello; mostre tenute a Castel Sant'Elmo prima e dopo l'istituzione del museo; il Concorso per giovani artisti "Un'Opera per il Castello"; il patrimonio digitale (materiale grafico e fotografico, soprattutto); infine, in quanto sede centrale della ex Soprintendenza Speciale per il Polo museale napoletano, Castel Sant'Elmo conserva il nucleo relativo a comodati, acquisizioni e donazioni della collezione d'arte contemporanea di Capodimonte.

Allo stesso tempo, si è inteso individuarne una possibilità di fruizione in grado di mettere in relazione l'attività del museo con quella fitta rete di istituzioni ed esperienze grandi e meno grandi, pubbliche e private, che costituiscono il sistema dell'arte contemporanea della città, esplicitando il rapporto osmotico tra museo e territorio. Se, da un lato, un museo non può esistere a prescindere da ciò che avviene fuori di esso, d'altro canto è la stessa analisi della storia espositiva di Castel Sant'Elmo e del Museo che permette di individuare la vitalità e necessità di questo scambio attraverso il ricorrere di mostre di ricognizione che, allo stato dell'arte in un determinato momento storico, hanno unito un'indagine sulla situazione delle arti in città, con focus rivolti alle diverse realtà attive nel campo dell'arte contemporanea.

In particolare, tre mostre hanno costituito un'analisi ad ampio raggio, riflessa anche nei rispettivi cataloghi, che sono stati tra le fonti principali del lavoro di mappatura dei luoghi del contemporaneo a Napoli dal secondo dopoguerra ad oggi: *Fuori dall'ombra. Nuove tendenze delle arti a Napoli dal 1945 al 1965*, tenuta tra il 1991 e il 1992; *Castelli in aria*.

Arte a Napoli di fine millennio, nel 2000; *Rewind. Arte a Napoli 1980-1990*, tra il 2014 e il 2015, mostre a cui si è dato a più riprese spazio nel terzo capitolo.

Il proposito di ricostruire una mappatura che, partendo dall'archivio del Novecento a Napoli di Castel Sant'Elmo, evidenziasse gli attori territoriali coinvolti o la presenza di artisti, curatori, opere in altri luoghi della città, ha condotto alla scelta di ricorrere a un software basato sul Geographic Information System, che rispondeva ad almeno due esigenze. Anzitutto, accedere a contenuti e informazioni a partire da una base cartografica, attraverso la georeferenziazione dei dati. In secondo luogo, navigare su stratificazioni cronologiche diverse attraverso l'interrogazione di una banca dati appositamente strutturata e implementata.

Del piano più specificamente applicativo rendono conto le appendici che costituiscono parte integrante della ricerca, risultati dello studio e del lavoro di sistemazione e inventariazione dell'archivio, nonché di quello svolto in GIS attraverso le banche dati costruite, implementate e "lette" attraverso il software, con immagini e tabelle. In questo senso l'apparato in calce alla tesi può considerarsi fulcro documentale intorno e a partire dal quale si dipana l'intera trattazione.

La scelta di adottare uno strumento cartografico per la consultazione di materiali e dati desunti da fonti archivistiche e bibliografiche ha infatti necessariamente fatto i conti con tematiche di carattere più specificamente teorico, che costituiscono allo stesso tempo il sostrato e il contesto di tutto il lavoro svolto sull'archivio e attraverso il software. Su queste tematiche si è scelto di soffermarsi, collocandone gli approfondimenti nella prima parte della tesi, costituita dai primi due capitoli.

Il primo tema con cui il progetto di ricerca si è fin dal principio confrontato riguarda l'evoluzione del concetto di archivio dalla fine degli anni Sessanta ad oggi, indagata attraverso una riflessione condotta nei campi della filosofia e delle arti visive e alla luce del boom informatico tra anni Novanta e Duemila, che ha condotto a una proliferazione esponenziale di archivi di varia natura. Riflessione poi assorbita nel contesto museale, che ha iniziato a riservare un'attenzione inedita verso gli archivi d'arte con iniziative di digitalizzazione massiva, con un numero crescente di mostre documentarie e in alcuni casi

con la strutturazione di percorsi museali intorno a fondi archivistici con il sussidio delle tecnologie digitali.

Il secondo nucleo tematico si incentra sulla nozione di atlante, a partire dal *Bilderatlas* warburghiano, nella cui edizione del 1929 la raccolta iconografica si apre significativamente con tre mappe che hanno il compito di collocare l'uomo all'interno del suo sistema di relazioni. All'immagine cartografica si è fatto ricorso ancora una volta nel campo dell'arte come strumento di esplorazione di dinamiche urbane, sociali ed economiche attraverso una revisione nella restituzione visiva dei luoghi e degli spazi. La figura dell'atlante ha avuto negli ultimi anni una notevole fortuna critica, della quale si rintracciano le radici nel rilievo attribuito alla dimensione dello spazio nella lettura delle dinamiche socio-culturali da un lato, e dall'altro nella centralità assunta dall'immagine nell'ambito della cultura visuale come veicolo di una cultura stratificata.

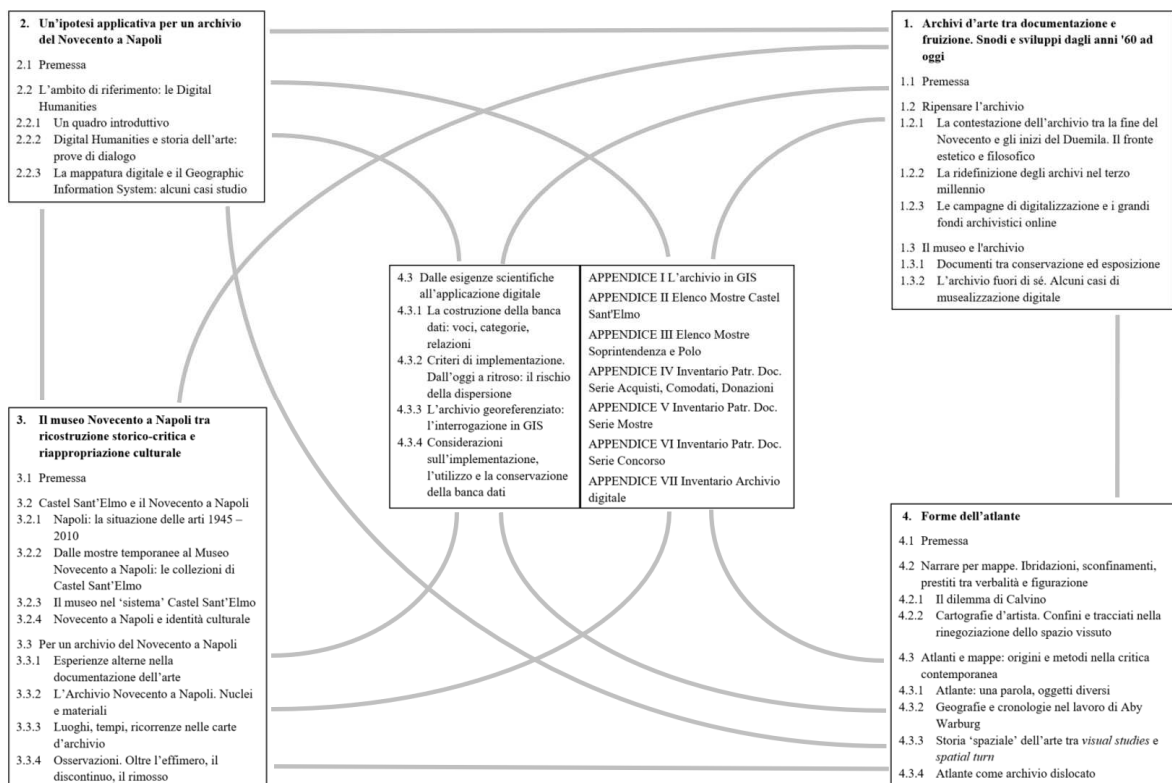
Queste due forme, dell'archivio e dell'atlante, si sono spesso guardate a vicenda, in particolare negli ultimi anni, fino, in alcuni casi, a sovrapporsi e confondersi, in parte per reciproche tangenze morfologiche e concettuali, in parte per una comune tendenza a uno slittamento metaforico e semantico che ha finito per sfumare i confini dell'uno e dell'altro. Ed entrambi sembrano proporre una lettura verosimile – seppur stilizzata – della contemporaneità, in ragione della quale ad essi si fa ricorso con sempre maggior frequenza, in particolare a partire dall'inizio dell'era informatica, come forme di descrizione del mondo che nelle esperienze nel campo del digitale importa e trae possibili strutture e configurazioni. Com'è stato osservato, «una raccolta di documenti e uno spazio navigabile, metodi tradizionali per organizzare sia i dati sia l'esperienza umana del mondo, sono diventate due forme presenti in quasi tutte le aree dei nuovi media. La prima forma è il database [...]; la seconda forma è lo spazio virtuale interattivo»².

Nella prospettiva di un'integrazione tra queste due forme di rappresentazione nell'ambito della ricerca scientifica si è proposto, nel quarto capitolo, un affondo sul campo delle cosiddette Digital Humanities, con un'analisi del ricorso a strumenti digitali nello studio della storia dell'arte e all'uso del GIS nelle discipline umanistiche. A questa prima parte dell'ultimo capitolo, fa seguito l'esposizione del lavoro di costruzione della banca dati,

² Cit. Lev Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media* (2001), Milano, Olivares, 2002, p. 268.

con cui si mettono in luce le scelte operate nell'individuazione e descrizione delle voci, nell'ordine di implementazione, e le possibilità offerte dall'interrogazione in GIS.

In questa breve introduzione si è fatto riferimento agli argomenti trattati prescindendo dal loro ordine all'interno della tesi. A ben vedere, ogni capitolo può infatti considerarsi testo e contesto allo stesso tempo, suggerendo una possibilità di orientamento che all'indice sostituisca una mappa in grado di mettere in relazione simultanea e non sequenziale le diverse tematiche.



Lo schema restituisce graficamente il modo in cui la ricerca è stata concepita e si è sviluppata, tenendo conto delle implicazioni teoriche e operative di ogni nucleo concettuale. D'altro canto, il carattere di complessità e interdisciplinarietà che si è voluto dare a questo studio, nel quale confluiscono riflessioni storico-critiche, questioni tecniche e tecnologiche e argomentazioni filosofiche, ha contribuito a determinare allo stesso tempo gli spazi pratici e teorici di azione e i limiti di attuazione del progetto stesso che, nella sua componente digitale, si propone qui come prototipo. Come si avrà modo di chiarire nell'ultimo capitolo, le coordinate cronologiche e geografiche, oltre a quelle tematiche, se da un lato si sono

rivelate imprescindibili nella definizione della traiettoria di sviluppo, al contempo aprono a occasioni di espansione potenzialmente infinite, a fronte delle quali questa ricerca non può che costituire un passo iniziale di impostazione metodologica e di avvio del lavoro.

ARCHIVI D'ARTE TRA DOCUMENTAZIONE E FRUIZIONE.**SNODI E SVILUPPI DAGLI ANNI SESSANTA AD OGGI**

Nell'intrecciarsi con tematiche assai differenti tra loro, testimoniate dai quattro capitoli che compongono la tesi, lo studio ha preso le mosse da riflessioni sull'archivio, nei suoi aspetti teorici, e da ricerche d'archivio, nella sua componente materiale. Pur nella consapevolezza dell'ampiezza del dibattito che si è sviluppato intorno agli archivi in generale e agli archivi d'arte in particolare, questo capitolo intende mettere a fuoco il panorama teorico di riferimento con alcuni affondi sugli aspetti più significativi in rapporto alle riflessioni che accompagnano la trattazione.

A partire da un'analisi dell'interesse verso le raccolte documentali che, dopo i primi segnali tra gli anni Sessanta e Settanta, ha visto un costante incremento soprattutto a partire dagli anni Novanta del secolo scorso – configurandosi ancora oggi come nodo critico particolarmente fertile sia sul piano delle ricerche estetiche che all'archivio ricorrono nelle sue componenti estetico-formali e storico-sociologiche, sia su quello del ruolo che ha assunto e continua ad assumere nel ripensamento delle funzioni del museo – si sono approfonditi gli sviluppi legati alla digitalizzazione e il mutato approccio agli archivi da parte di individui e istituzioni. La rivoluzione informatica, con la conseguente ipertrofia digitale degli archivi nella quotidianità di ciascuno, ha comportato un sostanziale cambio di prospettiva rispetto alla dimensione documentale, tanto per quel che concerne la sfera della produzione e della sistematizzazione di testimonianze, quanto per ciò che attiene agli ambiti della ricerca e della consultazione.

Il progressivo rilievo che gli archivi stanno assumendo, l'ormai consolidato convergere dell'interesse istituzionale verso di essi e la loro riattivazione nel circuito culturale attraverso gli strumenti digitali, aprono inoltre la strada a nuove possibilità di scambio tra il museo e il suo archivio, specchio delle attività che vi si svolgono e delle scelte che opera attraverso mostre e programmi educativi.

Muovendo da queste considerazioni, i paragrafi nei quali si articola il capitolo mettono in luce alcuni momenti cruciali nell'ambito della riflessione teorica sull'archivio, con particolare riferimento agli scritti di Foucault, Derrida e Ferraris, sul fronte filosofico, e di Manovich, Foster, Enwezor, Merewether, Baldacci, su quello della critica d'arte; i suoi risvolti in alcuni episodi della storia dell'arte contemporanea particolarmente significativi in relazione alle specifiche congiunture cronologiche nelle quali si inseriscono; la definizione stessa dell'oggetto archivio e le sue evoluzioni nell'era del digitale; infine il ruolo che l'archivio va via via assumendo nella realtà museale, sintomo di un rinnovato interesse verso la ricostruzione dei contesti dell'opera d'arte da un lato e, dall'altro, l'espansione del potenziale conoscitivo e comunicativo del documento, attraverso iniziative di pubblicazione di fondi d'archivio, esposizioni, elaborazione di percorsi museali – nello spazio fisico e in quello virtuale – a partire da patrimoni archivistici.

1.1 Ripensare l'archivio

1.1.1 La contestazione dell'archivio tra la fine del Novecento e gli inizi del Duemila. Il fronte estetico e filosofico

È passato ormai mezzo secolo da quando l'atteggiamento verso gli archivi ha iniziato a mutare radicalmente, facendone l'oggetto di una estesa revisione mirata a indagarne le origini, le modalità di costituzione, gli scopi, gli usi, il rapporto con il potere e le potenzialità di rimessa in discussione della storia. Se il diffuso e articolato ripensamento dell'archivio può considerarsi pratica fondativa di quel più generale riesame della storia e delle istituzioni sociali che ha caratterizzato lo *zeitgeist* postmoderno, alcuni momenti particolarmente significativi si sono imposti come tracce di un percorso che prosegue quasi ininterrotto ancora oggi.

Il recupero di una radice comune, di un atto originativo di questo processo, sembra giocare, allo stesso tempo, sul piano artistico e su quello filosofico. La coincidenza temporale dell'emergere del dibattito attraverso opere e testi che ne costituiscono i capisaldi

può aiutare a mantenere il filo della ricostruzione di un percorso che, dalla fine degli anni Sessanta, ha portato alla riconsiderazione dell'archivio da entità chiusa e inaccessibile a spazio mutevole di negoziazione delle dinamiche sociali e di messa alla prova del rapporto tra potere e comunità. Piuttosto che ripercorrere in maniera dettagliata ed esaustiva i diversi e numerosi orientamenti artistici ascrivibili a questa tendenza, si è scelto di individuare episodi puntuali che si pongono tuttavia come fulcri speculari di particolare interesse in rapporto alle specifiche cronologie, testimoniando una direzione culturale che ha trovato, negli ultimi decenni del secolo scorso, le sue tappe più fertili nell'intersezione tra campi d'indagine differenti.

A partire dal 1968, nel pieno clima contestatario dei movimenti studenteschi, con il *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968-1972), Marcel Broodthaers dava avvio alla sua revisione critica dell'istituzione museale mettendone a nudo le dinamiche e le forme³. La *Section XIXème siècle*, allestita nel suo atelier di Bruxelles, si presentava come un deposito temporaneo di opere d'arte conservate in circa trenta casse, le cui etichette descrittive e istruzioni di trasporto consentivano al visitatore di supporre il contenuto. Un giorno d'estate dell'anno successivo, il museo prendeva corpo in una planimetria tracciata sulla sabbia della spiaggia di Le Coq in Belgio; indicazioni e divieti disciplinavano il comportamento di ipotetici visitatori. Scomparso qualche ora più tardi con l'innalzamento della marea, ormai inaccessibile dal vivo anche solo alla vista (così come le opere stipate nelle casse), di quella tappa del *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* non restava altro che la *Section Documentaire*, costituita dalle fotografie del museo scattate dalla moglie dell'artista, Maria Gilissen⁴. Delle diverse altre sezioni che si susseguiranno negli anni successivi, la *Section des Figures*, con la raccolta intitolata *L'aquila dall'Oligocene ai nostri giorni* allestita alla Kunsthalle di Düsseldorf nel 1972, scardinava definitivamente i confini tra museo fittizio ed esposizione reale, rendendo pressoché impossibile una distinzione tra

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3

³ Cfr. Patrizia Mania, *1968-1972: la critica alle istituzioni nel progetto "Musée d'Art Moderne. Département des Aigles" di Marcel Broodthaers*, in Gian Maria Di Nocera (a cura di), *I mutevoli volti del potere. Essenza ed espressione del potere: linguaggi, luoghi e spazi, funzioni, simboli e rappresentazioni*, atti del convegno, Disucom, Università degli Studi della Tuscia, Viterbo, 9-10 maggio 2019, Viterbo, Settecittà (in corso di pubblicazione).

⁴ Susanne König, *A work of art as an experimental exhibit. Broodthaers and the Eagle*, «Angles», n. 6, 2018, pp. 2-3. DOI: <https://doi.org/10.4000/angles.1050>.



1. Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX siècle*, Bruxelles, 1969. Foto ©Maria Gilissen



2. Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Documentaire*, Spiaggia Le Coq, Belgio, 1969. Foto ©Maria Gilissen



3. Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des figures*, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1972 ©Marcel Broodthaers by SIAE. Foto Maria Gilissen

l'uno e l'altra da parte del visitatore⁵. «Omaggio e parodia del museo tradizionale»⁶, la *Section des Figures*, con la sua raccolta dedicata alla raffigurazione dell'aquila in tutte le sue declinazioni iconografiche artistiche e non, rivelava, accanto alle criticità del rapporto tra museo e opera d'arte, i limiti dell'ordinamento tassonomico, enfatizzando l'attitudine classificatoria che caratterizzava la concezione del museo come archivio di opere, vale a dire come istituzione deputata alla trasmissione di un messaggio ipercodificato e cristallizzato nella forma, di derivazione illuministica, della categorizzazione del sapere.

L'analisi dell'istituzione museale che nei decenni successivi avrebbe trovato una sua più organica definizione nell'*Institutional Critique*, condotta da Broodthaers attraverso i suoi stessi strumenti (allestimento in sezioni⁷, opere, cartellini, documentazione, e così via), gettava le basi per l'apertura di un dibattito sul museo come *tempio* o *forum*⁸, che avrebbe avuto significative ripercussioni sull'assetto espositivo e curatoriale di alcuni dei più importanti luoghi deputati al racconto della contemporaneità⁹.

Sebbene a demarcare più esplicitamente i termini della critica istituzionale saranno episodi che coinvolgeranno le esposizioni di Daniel Buren e Hans Haacke al Guggenheim Museum di New York nel 1971¹⁰, la cronologia dell'opera di Broodthaers può a buon diritto

⁵ *Ivi*, p. 6.

⁶ Nicholas Serota, *Esperienza o interpretazione. Il dilemma del museo d'arte moderna* (1996), Bologna, Kappa, 2002, pp. 60-61.

⁷ «A ogni nuova configurazione, il *Musée* si presentava con una diversa "sezione" rivolta allo studio di un determinato aspetto artistico-culturale. Di volta in volta, questo sistema permise all'artista di mettere in luce: il paradosso di qualsiasi tassonomia (*Section des Figures – Der Adler von Oligozän bis heute*); la possibilità di creare cataloghi ideali del mondo e della cultura, le cui evidenze tangibili apparivano sempre più soggette alle leggi di mercato (*Section Publicité*); la natura obsoleta e barocca dell'apparato burocratico (*Section Littéraire*); l'intercambiabilità di parole e immagini, montate in rudimentali proiezioni filmiche, nella trasmissione di informazione e conoscenze (*Section Cinéma e Projections*)», Cristina Baldacci, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Monza, Johan&Levi, 2016, p. 145.

⁸ Duncan F. Cameron, *Il museo: tempio o forum* (1971), in Cecilia Ribaldi (a cura di), *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, Milano, Il Saggiatore, 2005, pp. 45-63.

⁹ A una nuova concezione del museo come luogo in cui il pubblico è coinvolto nella costruzione della propria esperienza attraverso lo scardinamento di percorsi prefissati e l'accostamento di opere in base a criteri prima impensabili nella prospettiva della museologia tradizionale, possono farsi risalire, tra i musei d'arte, esempi come la Tate Modern di Londra o il MoMA di New York.

¹⁰ Cfr. Claudia Marfella, *Institutional Critique: Vademecum*, in Stefano Chiodi (a cura di), *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 205-213.

essere assunta come atto primo di quel filone d'indagine dell'arte contemporanea che affondava le sue radici nel pensiero post-strutturalista.

L'anno successivo alla prima presentazione del *Musée* di Broodthaers, in *L'archéologie du savoir* (1969), Michel Foucault attribuiva all'archivio la definizione di «*sistema generale della formazione e della trasformazione degli enunciati*», vale a dire

«ciò che fa sì che tante cose dette, da tanti uomini in tanti millenni, non siano sorte soltanto grazie alle leggi del pensiero, o grazie al solo complesso delle circostanze [...]; insomma che, se ci sono delle cose dette – e soltanto quelle – non se ne debba chiedere la ragione immediata alle cose che vi si trovano dette o agli uomini che le hanno dette, ma al sistema della discorsività, alle possibilità e alle impossibilità enunciatriche che esso predispone. L'archivio è anzitutto la legge di ciò che può essere detto, il sistema che governa l'apparizione degli enunciati come avvenimenti singoli»¹¹.

Foucault vi individuava dunque una funzione normativa, prospettandone al contempo, proprio in ragione della sua immanenza nell'agire umano, le possibilità di apertura, incompletezza, trasformazione:

«È evidente che non si può descrivere esaurientemente l'archivio di una società, di una cultura o di una civiltà; tanto meno l'archivio di tutta un'epoca. D'altra parte non ci è possibile descrivere il nostro archivio, perché parliamo proprio all'interno delle sue regole, perché è lui che conferisce a ciò che possiamo dire – e a se stesso, oggetto del nostro discorso – i suoi modi d'apparizione, le sue forme di esistenza e coesistenza, il suo sistema di cumulo, di storicità e di sparizione. Nella sua totalità, l'archivio non è descrivibile; ed è incircoscivibile nella sua attualità. Esso si dà per frammenti, regioni e livelli»¹².

Questo mutamento di prospettiva sull'archivio – il cui statuto originario di inaccessibile strumento di esercizio del potere sarà chiarito venticinque anni più tardi da Derrida¹³ – comportava, nel campo dell'arte, un atteggiamento profondamente sperimentale, si direbbe, in un gergo che si sarebbe diffuso alcuni anni più tardi, in buona parte decostruzionista, attraverso cui di esso venivano indagate le forme, le regole, le dinamiche di accumulo e costituzione, le possibilità di scomposizione in vista di nuove e inedite

¹¹ Michel Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura* (1969), Milano, Rizzoli, 1980, p. 173-174 (corsivo dell'autore).

¹² *Ibidem*.

¹³ Jacques Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana* (1995), Napoli, Filema, 1996.

ricostruzioni. Nonostante, come per ogni fenomeno, sia possibile individuare precedenti – in particolare in pratiche di riproduzione, assemblaggio, collage – già nelle avanguardie storiche, con sempre maggiore intensità, dagli anni Settanta ad oggi, le istanze dell'arte contemporanea si sono confrontate a più livelli con la questione degli archivi, tanto riprendendone e reinterpretandone i contenuti, quanto sperimentando le possibilità di costruzione *ex novo* di archivi personali, in cui a quella atemporale, imposta e totalizzante dell'archivio ufficiale, subentrasse una narrazione tutta giocata sulla centralità del sé, e di 'controarchivi', in grado di rovesciare la prospettiva dominante della storia per lasciare il passo alle voci di alterità, emarginazione, scarto.

Le ultime configurazioni del *Musée* di Marcel Broodthaers, si è accennato, ebbero luogo nel 1972: oltre che a Düsseldorf, l'artista espose il suo lavoro a Kassel¹⁴ in occasione di *Documenta 5*, curata da Harald Szeemann. Nella mostra, dal sintomatico titolo *Indagine sulla realtà*, l'archivio ritornava in forme diverse. Dall'*Album de photos de la famille D.* in cui Christian Boltanski ritrovava, attraverso immagini di sconosciuti, le sue stesse memorie familiari¹⁵, ai 266 fogli ordinatamente compilati da Hanne Darboven attraverso una scrittura automatica quanto sistematica sulle pagine rigorosamente ordinate di *Seven Panels and an Index*, all'installazione di *Art & Language Index 01*, composta da otto schedari dai quali i visitatori potevano consultare gli scritti del gruppo catalogati in ordine alfabetico e numerico, ed elencati in grandi tavole affisse alle pareti della sala, su cui i simboli "+", "-" e "T" indicavano le relazioni tra i testi. A fronte di un sistema di ordinamento e corrispondenza

Fig. 4

¹⁴ A Kassel, Broodthaers presenta la *Section publicité* e la *Section Moderne*, quest'ultima sostituita, nel corso dell'esposizione, dal *Musée d'Art Ancien, Département des Aigles, Galerie du XXème siècle*.

¹⁵ «En juillet 71, je demandais à un de mes amis, Michel D. [...], de me confier l'album de photographies que possédaient ses parents. Je voulais, moi qui ne savais rien d'eux, tenter de reconstituer leur vie en me servant de ces images qui, prises à tous les moments importants, resteraient après leur mort comme la pièce à conviction de leur existence. Je pus découvrir l'ordre dans lequel elles avaient été prises et les liens qui existaient entre les personnages qu'elles représentaient. Mais je m'aperçus que je ne pouvais aller plus loin, car ces documents semblaient appartenir aux souvenirs communs de n'importe quelle famille, que chacun pouvait se reconnaître dans ces photos de vacances ou d'anniversaire. Ces photographies ne m'apprenaient rien sur ce qu'avait été réellement la vie de la Famille D. [...], elles me renvoyaient à mes propres souvenirs», Christian Boltanski, cit. in Rebecca J. DeRoo, *Christian Boltanski's Memory Images: Remaking French Museums in the Aftermath of '68*, «Oxford Art Journal», Vol. 27, n. 2, 2004, p. 231.



4. Art & Language, *Index 01*, 1972. Installazione dell'opera a Documenta 5, Kassel. ©Art & Language



5. Catalogo di Documenta 5, Kassel, 1972. ©Documenta, Kassel

formalmente fissato, l'indice di Art & Language si poneva come operazione processuale esposta in una configurazione frammentaria e contingente¹⁶. Lo stesso catalogo dell'esposizione, disegnato da Ed Ruscha, si presentava come un insieme di documenti amministrativi riuniti all'interno di un raccoglitore ad anelli¹⁷, quasi fosse un fascicolo prelevato dall'archivio della mostra. Fig. 5

Alcuni anni dopo, un lavoro come *Leftovers* (1975) di Gianfranco Baruchello si proponeva invece come elogio del reietto, ribaltando le tradizionali regole di selezione e ordinamento dei documenti per restituire al materiale residuo della sua giornata di lavoro dignità di conservazione; in piccole teche trasparenti, i cumuli di oggetti e ritagli tralasciati suggerivano la possibilità di storie altre accanto a quelle proposte dal materiale impiegato nell'opera. Il piccolo archivio informale di Baruchello, raccolta casuale di cose effimere, appare come negazione dell'Archivio, nell'anno in cui Foucault metteva a nudo le dinamiche di classificazione, misurazione, registrazione finalizzate a quello che potremmo definire un processo di archiviazione dell'individuo per mezzo delle strutture di controllo dell'epoca moderna¹⁸. Fig. 6

¹⁶ «[...]the effective identity of an enlarged Art & Language was discovered in the indexing-project itself, not as a kind of bureaucracy, but as an open set of ways and means of learning - not as a kind of artistic style with which all contributors equally could identify their names, but as a possibility of going-on working which was unevenly distributed and always contingent», Charles Harrison, *Essays on Art and Language* (1991), Cambridge, Massachusetts, Londra, The MIT Press, 2001, p. 64.

¹⁷ Cfr. Hal Foster *et al.*, *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*, Londra, Thames & Hudson, 2004, p. 554.

¹⁸ Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), Torino, Einaudi, 1976.



6. Gianfranco Baruchello, *Leftovers* (part.), 1975. Foto Riccardo Chesti (2018)

Se solo in tempi più recenti la prospettiva postcoloniale contribuirà a un rinnovato slancio nell'indagine sulle dinamiche di costruzione e interpretazione di una documentazione decisiva per la narrazione e la decifrazione del passato come del presente, del qui e dell'altrove¹⁹, l'avvicinarsi della fine del millennio dava adito a nuove ipotesi sull'origine, le funzioni e il futuro delle raccolte documentali, in un arco temporale particolarmente denso di congiunture cronologiche che avranno un peso determinante nella riformulazione dell'idea stessa di archivio.

Nel 1994 Antoni Muntadas presentava per la prima volta al Chicago Cultural Center *The File Room*, risultato di un progetto di ricerca sulla censura che assumeva significativamente la forma di una stanza d'archivio buia e colma di schedari, nella quale era possibile accedere ad un computer da cui consultare o registrare, attraverso una banca dati dedicata, casi di censura culturale avvenuti nel corso della storia. Il lavoro, che nell'ambiente virtuale del database si proponeva come occasione di confronto pubblico sul tema indagandone definizioni e dinamiche²⁰, si rivelava, nello spazio reale dell'installazione, come luogo del segreto e del rimosso, in cui allo stesso visitatore/utente era riservato un margine di movimento assai ridotto, avvolto dall'oscurità e dalle pareti di cassette chiuse che delimitavano la stanza²¹.

Fig. 7

¹⁹ Si pensi, ad esempio, a opere come *I am not Piero Manzoni* di Adrian Paci (2003), in cui l'immagine dell'impronta digitale rimandava alla procedura per il rinnovo del suo permesso di soggiorno in Italia, o al ribaltamento di prospettiva nella lettura delle Crociate in *Cabaret Crusades* (2010-2014) di Wael Shawky, o, ancora, al video *The Remains of the Father – Fragments of a Trilogy (Transhumance)* (2012), in cui Bridget Baker riflette sull'eredità storica del colonialismo in Eritrea. Sul tema, cfr. Francesca Gallo, *L'arte italiana alle prese con il postcoloniale: appunti da una ricerca*, «From the European South», n. 1, 2016, pp. 201-210.

²⁰ L'archivio informatico, con la banca dati consultabile per anni, per aree geografiche, per soggetto e per medium dell'oggetto censurato e una raccolta di testi teorici sul progetto e sul concetto di censura, è tuttora consultabile al sito "The File Room": www.thefileroom.org, consultato il 2 dicembre 2020, ed è gestito dalla National Coalition Against Censorship, che ne ha trasferito i dati anche sulla propria banca dati, "Censorpedia": www.wiki.ncac.org/Category:Censorship_incident, consultato il 2 dicembre 2020.

²¹ Cfr. Anne-Marie Duguet, *Between archive and censorship. The File Room*, in Antoni Muntadas. *Entre/Between*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia/Actar, 2011, pp. 240-243.



7. Antoni Muntadas, *The file room*, 1994. ©Antoni Muntadas

Nel giugno dello stesso anno, Jacques Derrida teneva la sua conferenza dal titolo *Mal d'archive. Une impression freudienne*, pubblicata da Galilée l'anno successivo. La tesi di Derrida si apriva con l'etimologia del termine "archivio": il doppio significato di "origine" e "comando" dell'ἄρχή greca consentiva al filosofo di definire l'archivio come il luogo dove le cose hanno inizio e dove uomini e dèi esercitano la loro autorità:

«Come l'archivium o l'archium latino [...], il senso di "archivio", il suo unico senso, gli viene dall'archeion greco: in primo luogo una casa, un domicilio, un indirizzo, la residenza dei magistrati supremi, gli arconti, coloro che comandavano. Ai cittadini che detenevano e significavano quindi il potere politico, si riconosceva il diritto di fare o di rappresentare la legge. [Gli arconti] Non assicurano soltanto la sicurezza fisica del deposito e del supporto. Si accorda loro anche il diritto e la competenza ermeneutica. Hanno il potere di interpretare gli archivi. [...] La dimora [...] segna questo passaggio istituzionale dal privato al pubblico, il che non vuol sempre dire dal segreto al non-segreto»²².

Attraverso due linguaggi differenti, Muntadas e Derrida entravano nelle viscere dell'archivio per osservarlo dall'interno e metterne a nudo i meccanismi di funzionamento. Il ruolo di custodia e di interpretazione proprio degli arconti implicava infatti, nell'analisi preliminare di Derrida, lo stesso potere normativo dell'archivio, e allo stesso tempo si rafforzava in ragione della sua compattezza, assumendo un'autorità conferitagli dalla sua unitarietà, vale a dire l'indiscutibilità di quello che definiremmo l'*ipse dixit* dell'archivio. In altre parole, la sua natura di luogo di confluenza di segni diversi, ovvero di *consegna*:

«La *consegna* tende a coordinare in un solo corpus, in un sistema o una sincronia in cui tutti gli elementi articolano l'unità di una configurazione ideale. In un archivio non deve esserci dissociazione assoluta, eterogeneità o segreto che verrebbe a separare (seccernere), dividere, in modo assoluto. Il principio arcontico dell'archivio è anche un principio di consegna, cioè di riunione. [...] va da sé che ovunque [...] si tentasse di ripensare il luogo e la legge secondo cui si istituisce l'arcontica, ovunque si interrogasse o contestasse, direttamente o indirettamente, questo principio arcontico, la sua autorità, i suoi titoli e la sua genealogia, il diritto che esso comanda, la legalità o la legittimità che ne dipendono, ovunque segreto ed eterogeneo arrivassero a minacciare la possibilità stessa della consegna, questo non potrebbe non avere gravi conseguenze per una teoria dell'archivio come per la sua messa in opera istituzionale»²³.

²² Jacques Derrida, *op. cit.*, pp. 8-9.

²³ *Ivi*, p. 10.

Sullo scardinamento del principio di consegna torneremo poco più avanti. Ma vale la pena di soffermarsi ancora sul testo derridiano, poiché concluso il suo *incipit*, al tramonto di un secolo storicamente e socialmente determinato dalle guerre mondiali, nella sua coincidenza con il finire del millennio – immagine che inesorabilmente richiamava lo spettro delle angosce intorno al ‘primo’ anno Mille – e al principio dell’era di archiviazione universale conseguita alla rivoluzione dei computer e della rete, il filosofo iniziava la trattazione vera e propria riportando l’attenzione sulla corrispondenza tra la necessità di archiviazione (in quanto scrittura, stampa, riproduzione) dell’argomentazione e l’argomentazione stessa della pulsione di distruzione, innata nell’uomo, che veniva percorsa ne *Il disagio della civiltà* da Sigmund Freud. Riprendendo il discorso del padre della psicoanalisi, Derrida precisava:

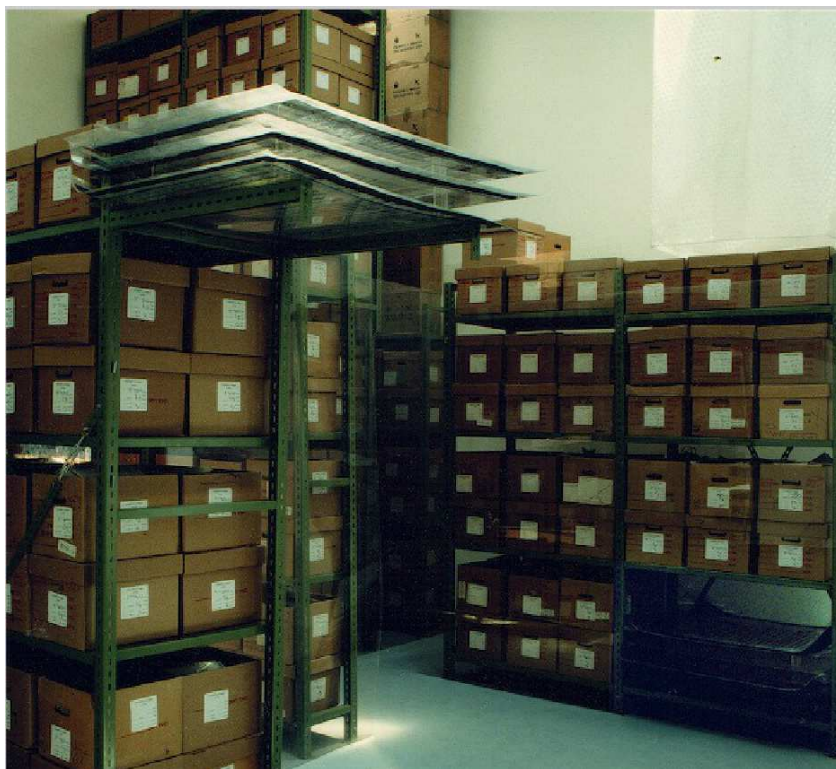
«se non c'è archivio senza consegna in un qualche *luogo esterno* che assicura la possibilità della memorizzazione, della ripetizione, della riproduzione o della ri-stampa (*re-impression*), allora ricordiamoci anche che la ripetizione stessa, la logica della ripetizione o addirittura la compulsione di ripetizione resta, secondo Freud, indissociabile dalla pulsione di morte». [...]Non ci sarebbe certo desiderio d'archivio senza la finitezza radicale, senza la possibilità di un oblio che non si limiti alla rimozione. [...] non ci sarebbe mal d'archivio senza la minaccia di questa pulsione di morte, di aggressione e di distruzione»²⁴.

Potere, conservazione, oblio: su questi nodi ruoterà lo scardinamento dell’entità archivio così come è giunta, dagli albori della storia, fino alla fine del Novecento e oltre. Con questo non si vuol dire solo o tanto che l’archivio sia diventato altro da sé, quanto piuttosto che l’atteggiamento verso di esso si è profondamente trasformato, avviando un parziale mutamento anche della figura dell’‘arconte’, e in questo processo di trasformazione l’arte e il museo si sono inseriti soprattutto attraverso un riesame del proprio ruolo.

²⁴ *Ivi*, pp. 19-29.



8. Joshua Neustein, *Virgil's Staircase, The Possessed Library*. Installazione per la mostra *Neustein. Tzaig e Grossman nei sotterranei della Biblioteca Nazionale*, a cura di Gideon Ofrat, Padiglione Israele, 46. Biennale Arte, 1995. © Joshua Neustein



9. Joshua Neustein, *Baron Scarpa Archive, The Possessed Library*. Installazione per la mostra *Neustein. Tzaig e Grossman nei sotterranei della Biblioteca Nazionale*, a cura di Gideon Ofrat, Padiglione Israele, 46. Biennale Arte, 1995. © Joshua Neustein

Nello stesso 1994, invitato a curare il padiglione israeliano alla XLVI Biennale di Venezia che si sarebbe tenuta l'anno successivo, Gideon Ofrat si addentrava nelle stanze più recondite della Biblioteca Nazionale di Gerusalemme per raggiungere quello che definiva il "subconscio" della cultura ebraica. Ad accompagnarlo in questo movimento esplorativo, fisico e psichico insieme, e a interagire con i manoscritti conservati nei sotterranei, avrebbe chiamato gli artisti Joshua Neustein e Uri Tzaig e lo scrittore David Grossman mentre, dai Giardini della Biennale dove era stata trasferita parte dei magazzini, i visitatori potevano consultare gli archivi da remoto²⁵. Gli archivi della Biblioteca di Gerusalemme rappresentavano, per il curatore, lo spazio «che racchiude in sé il potenziale cambiamento storico, oltre a serbare il cambiamento storico avvenuto», ma anche l'infrastruttura che fa sì che la struttura funzioni e, allo stesso tempo, «le catacombe [...] come la base sotterranea che fece crollare l'impero romano e portò all'imporsi dell'umile spirito cristiano sul mondo classico superiore»; perciò, la ricerca e la scoperta dei magazzini si ponevano come «un viaggio verso un coraggioso incontro con i traumi d'infanzia della cultura, col grembo della cultura e come un regolamento di conti con le figure materne e paterne della cultura»²⁶. L'attraversamento dell'archivio, dunque, si configurava per Ofrat come processo psicoanalitico, come indagine profonda sulle radici culturali della società.

Fig. 8,9

Con la diffusione dei personal computer, la sperimentazione artistica ha espanso i suoi strumenti anche attraverso il linguaggio informatico. In questo contesto, come sottolineava Lev Manovich nel suo *The Language of New Media* pubblicato nel 2001, gli artisti si sono confrontati con l'archivio soprattutto nella forma del database, sia come configurazione espressiva, sia in quanto struttura sottesa a possibilità diverse di visualizzazione dei dati²⁷.

Ma il ricorso ai modi, alle forme e ai contenuti dell'archivio, si diceva, si è declinata su piani anche assai differenti tra loro. In quella che è stata una prima ricognizione sul tema della pulsione d'archivio in alcune delle più recenti ricerche artistiche, pubblicata con il titolo *An Archival Impulse*, Hal Foster rilevava come una comune tendenza dell'arte

²⁵ Neustein, Tzaig and Grossman in the National Library Archives / Neustein, Tzaig e Grossman nei sotterranei della Biblioteca Nazionale, a cura di Gideon Ofrat, Padiglione Israele, 46. Biennale Arte, 11 giugno-15 ottobre 1995.

²⁶ Gideon Ofrat in *id.* (a cura di), *Neustein, Tzaig e Grossman nei sotterranei della Biblioteca Nazionale*, catalogo della mostra, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 1995, p. 11.

²⁷ Lev Manovich, *op. cit.*

contemporanea fosse individuabile nel ricorso alle informazioni come *readymade*, come dati cioè da processare attraverso azioni di inventariazione, di campionamento e di condivisione; e, nonostante le coincidenze con il linguaggio informatico, Foster insisteva sugli aspetti di materialità e frammentarietà degli archivi in questione, il cui rimaneggiamento si intendeva mirato a un'operazione di reinterpretazione piuttosto che a una manipolazione automatizzata. Più che di demolire l'archivio, si trattava insomma di esaminarlo in ogni sua parte, alla ricerca di altre storie possibili ma sopite, occultate, dimenticate: un'operazione di sgretolamento del potere della *consegna*, attraverso una nuova produzione di tipo archivistico. Di fatto, sottolineava lo studioso,

«the orientation of archival art is often more “institutive” than “destructive”, more “legislative” than “transgressive”. Finally, the work in question is archival since it not only draws on informal archives but produces them as well, and does so in a way that underscores the nature of all archival materials as found yet constructed, factual yet fictive, public yet private»²⁸.

La destrutturazione dell'archivio, la sua messa in discussione come complesso unitario di documenti regolati secondo un ordine inalterabile, la sua manipolazione come insieme di elementi ognuno dei quali indagabile in quanto singolo, sembrano confermare quella rinnovata consapevolezza che esso si costituisce per frammenti e livelli, come affermava Foucault, e che allo stesso tempo questo carattere di frammentarietà non ha una funzione rappresentativa dell'archivio, ma piuttosto si presenta come quella occasione di rielaborazione che dà luogo all'‘impulso archivistico’²⁹.

Se la ricerca artistica assumeva l'archivio come espediente estetico e concettuale, dal canto suo la critica d'arte vi rintracciava dunque una fertile chiave di lettura alla luce della quale l'ampio complesso di pratiche di accumulo, riuso, remix, collage, assemblage, scrittura, tracciatura e registrazione (anche attraverso il mezzo fotografico e audiovisivo³⁰), ripetizione e serializzazione (frequenti, ad esempio, nella composizione di atlanti intesi come

²⁸ Hal Foster, *An Archival Impulse*, «October», Vol. 110, The MIT Press, autunno 2004, pp. 3-22: 5.

²⁹ *Ivi*, p. 21.

³⁰ Cfr. Charles Merewether, *Archives of the Fallen* (1997), in *id.* (a cura di), *The Archive*, Londra, Whitechapel Gallery/Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2006 e Okwi Enwezor, *Photography and the Archive*, in *id.* (a cura di), *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, catalogo della mostra, New York, International Center of Photography/ Göttingen, Steidl, 2008.

enciclopedie figurative³¹), assumevano nuove stratificazioni di senso in quanto riconducibili alle urgenze di rimessa in circolo di memorie, risignificazione, revisione.

In questa cornice, la letteratura novecentesca prodotta intorno all'archivio diventava un imprescindibile strumento critico. Nel 2006, per la collana "Documents of Contemporary Art", la Whitechapel Gallery pubblicava *The Archive*, un'antologia di scritti di artisti, filosofi e storici dell'arte che restituiva un quadro articolato delle teorie e delle pratiche sull'archivio da Freud agli anni Duemila. Nel brano introduttivo, il curatore Charles Merewether scriveva:

«These writings provoke us to ask: In what way is the document sufficient in representing those histories where there is no evidence remaining – no longer a thread of continuity, a plenum of meaning or monumental history – but rather a fracture, a discontinuity, the mark of which is obliteration, erasure and amnesia? Furthermore, we may ask: What temporal zones does the document occupy, what is its relation to the past, to the present and even to the future? Is what is materially present, visible or legible adequate to an event that has passed out of present time?»³²

Messa da parte la narrazione ufficiale, quella 'storia monumentale' che negli ultimi decenni del Novecento aveva iniziato a perdere terreno, l'ispezione dell'archivio metteva in luce il non detto così come le dinamiche di una mediazione culturale passata attraverso scelte di inclusione, esclusione, discernimento, classificazione³³, restituendo centralità ai temi dell'oblio e della cancellazione che si configuravano ora come nuove aree da esplorare.

La molteplicità di forme e livelli in cui si è manifestato – e continua ancora oggi – l'interesse degli artisti per l'archivio è stata nel 2008 oggetto della mostra *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, curata da Okwui Enwezor all'International Center of Photography di New York³⁴. Più di recente, Hal Foster è ritornato sull'impulso archivistico con *Bad New Days* del 2015³⁵, aggiornando la sua riflessione su alcune pratiche di recupero e riassetto di frammenti della modernità alla luce delle trasformazioni

³¹ Basti pensare, tra le tante, ad opere come *Kulturgeschichte (1880-1893)* di Hanne Darboven, del 1980-1983 o *Atlas* di Gerhard Richter, realizzato tra il 1962 e il 2013.

³² Charles Merewether (a cura di), *The Archive*, cit., p. 12.

³³ Cfr. Nancy Ruth Bartlett, *Past Imperfect (l'imparfait). Mediating meaning in archives of art*, in Francis X. Blouin, Jr., William G. Rosenberg, *Archives, Documentation and Institutions of Social Memory. Essays from the Sawyer Seminar*, University of Michigan Press, 2006, pp. 121-133: 122-123.

³⁴ Cfr. Okwui Enwezor, *Archive Fever*, cit.

³⁵ Hal Foster, *Bad New Days. Arte, critica, emergenza* (2015), Milano, Postmedia, 2019.

socio-politiche dell'ultimo ventennio, mentre nel 2016 è stata pubblicata un'ampia trattazione in cui Cristina Baldacci, con un *excursus* sulle ricerche artistiche dagli anni Sessanta ad oggi³⁶, ha approfondito le tendenze di accumulo, classificazione, ricostruzione identitaria, rilettura e riformazione. D'altra parte, le ferite del secolo breve e le profonde trasformazioni delle dinamiche socio-politiche globali del nuovo millennio hanno messo in luce le falle di una narrazione unilaterale della storia, e in questo scenario proprio l'aporia, il frammento, il margine si sono offerti come nuove chiavi di lettura dei contesti della contemporaneità.

1.1.2 La ridefinizione degli archivi nel terzo millennio

A partire dalle riflessioni cui si è fin qui fatto riferimento, la nozione di archivio ha conosciuto, negli ultimi trent'anni, enorme diffusione nel linguaggio e nelle discipline umanistiche. Questo fenomeno è stato accompagnato da una moltiplicazione dei significati stessi attribuiti al termine archivio, linguisticamente e concettualmente analizzato arrivando a individuarne i risvolti più differenziati. Se da un lato dell'archivio si è colto il carattere di accumulo, registrazione, 'impressione', aprendo la strada a una chiave interpretativa che avrà molta fortuna nell'indagine sui linguaggi dell'arte nella contemporaneità, fino alla definizione del corpo stesso come archivio³⁷, d'altro canto l'espansione globale della rete e la diffusione capillare dei dispositivi elettronici – strumenti di archiviazione di per sé – hanno finito per trasformare la struttura e l'identità stessa dell'archivio.

La proliferazione di archivi personali e la messa in rete di documenti (siano essi foto, post, articoli di giornale, video etc.), sono diventati fenomeni caratteristici dell'età contemporanea, dando il via al dibattito sulle criticità dell'immagazzinamento di documenti digitali e della loro conservazione. Nel momento in cui non si tratta più di un'operazione meramente manuale, appannaggio di professionalità specializzate, ma ogni individuo dispone, più o meno consapevolmente, di una serie di archivi di dati – dalla memoria del

³⁶ Cristina Baldacci, *Archivi impossibili*, cit..

³⁷ Cfr. André Lepecki, *The Body as Archive. Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, «Dance Research Journal», vol. 42, 2, 2010, pp. 28-48. La corrispondenza tra dinamiche di archiviazione e fisiologia del dispositivo mnestico nell'uomo era stata peraltro già messa a fuoco dalla psicoanalisi freudiana: cfr. Sigmund Freud, *Nota sul «Notes magico»* (1924), in *id.*, *Opere complete*, vol. X, Torino, Boringhieri, 1978, pp. 63-68.

computer, alla casella di posta elettronica che conserva e-mail inviate, ricevute, eliminate etc., al proprio blog o sito internet, per citare solo esempi di raccolte digitali, oltre al web stesso che è di per sé un immenso archivio – gli usi e le modalità con le quali si fa riferimento alla pratica dell’archiviazione si sono ampliati esponenzialmente³⁸. Come per contraltare dell’era del più sfrenato uso di beni e operazioni immateriali (informazioni, transazioni, intrattenimento di rapporti interpersonali), la piega più evidente e al contempo inconsapevole, automatica, appare essere proprio il mantenimento della memoria di tutto ciò che viene fatto, visto, detto: un’infinità di tracce per un mondo irrimediabilmente liquido.

D’altra parte è proprio la registrazione, come afferma Maurizio Ferraris, il tratto costitutivo di una società, poiché da essa consegue ogni possibilità di manifestazione effettiva della realtà sociale. Se l’attualità viene diffusamente definita come l’era della comunicazione, secondo il filosofo «ciò che prevale, in tutta evidenza, non è la comunicazione, ma, diciamo, la sua condizione di possibilità, ossia precisamente la registrazione»³⁹. In questo contesto, la scrittura gioca un ruolo centrale, strumento di “codificazione della memoria” senza la quale nessun evento (o oggetto) sociale sarebbe possibile:

«Si diceva che la scrittura sarebbe scomparsa, a favore della radio, della televisione, del telefono, ed eccoci qui a scrivere e a leggere tutto il santo giorno, a picchiare sui tasti di computer e telefonini. [...] Ecco, nessuno aveva previsto quella che è, a tutti gli effetti, una esplosione della scrittura. [...] I due fenomeni paralleli della esplosione della scrittura senza carta e insieme della sopravvivenza della carta in una società che in teoria potrebbe farne a meno sono la più vistosa dimostrazione della regola *Oggetto = Atto Iscritto*. Gli oggetti sociali conseguono dalla registrazione di atti che coinvolgono almeno due persone e che sono caratterizzati dal fatto di essere iscritti su un supporto fisico qualunque, dal marmo ai neuroni, passando per la carta e andando oltre, nel mondo del web. La mia tesi è che con questa semplice regola si può render conto della intera realtà sociale»⁴⁰.

³⁸ Com’è stato osservato, «The popular understanding of ‘archive’, thus, has moved beyond the areas on which much theoretical discourse about the archive concentrates, and this change needs to be reflected in our professional realms. Archives no longer belong to the lawmakers and the powerful; archivists see themselves as serving society rather than the state. The archive theorist Eric Ketelaar has described this view of the archive as, ‘By the People, of the People, for the People’», Sue Breakell, *Perspectives: Negotiating the Archive*, «Tate Papers», n. 9, primavera 2008: www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/09/perspectives-negotiating-the-archive, consultato il 28 ottobre 2020.

³⁹ Maurizio Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Bari-Roma, Laterza, 2009, p. 206.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 203, 176.

Ricomponendo il quesito aporetico di Derrida, che all'avvio dell'epoca dell'informatizzazione si interrogava su cosa sarebbe stato della necessaria condizione dell'"aver luogo" dell'evento archiviato, quando fosse arrivato il momento di sottrarre il concetto di virtualità dalla coppia che la oppone all'attualità, all'effettività, alla realtà⁴¹, Ferraris propone una teoria della *documentalità* come *conditio sine qua non* della realtà sociale stessa, dunque l'imprescindibilità della scrittura e dell'archivio, che la virtualità non solo non ha intaccato ma piuttosto ha contribuito a riaffermare.

Non solo: è proprio per il tramite della scrittura che diviene possibile il ribaltamento dell'archivio arcontico, la sua possibilità di interrogazione e ri-creazione. L'esempio da cui parte Ferraris è chiarificatore in questo senso; raccontando di quell'archivio enciclopedico che è il Mundaneum di Paul Otlet, osserva:

«Otlet sognava il giorno in cui tutti avrebbero potuto accedere a questo immane archivio standosene a casa [...]: libri, cataloghi e documenti sarebbero stati accessibili alla televisione, che negli anni Trenta muoveva i primi passi. In questa visione, in effetti, il Mundaneum diventa un Panopticon [...]. Ma si tratta di un Panopticon capovolto: non una torre che spia tutti, bensì televisori da cui tutti possono vedere, appunto come internet, o *quasi*. [...] ciò che Otlet non prevede nella sua profezia [...] è che *l'accesso ai documenti sarebbe avvenuto attraverso la scrittura*. [...] quando usiamo internet non facciamo *zapping*, digitiamo su una tastiera, scriviamo»⁴².

Nella sua analisi del nostro imperituro ricorso alla scrittura, Ferraris conferma da un lato l'eternità dell'archivio, dall'altro la sua perenne attualità, la sua capacità di resistere agli stravolgimenti della storia e della tecnologia e di confermarsi sempre come il più immediato tramite tra noi e il presente, prima ancora che tra noi e il passato. In quella che è stata definita l'*era dell'accesso* –in riferimento all'espansione vertiginosa dei servizi digitali per i quali si sarebbe acquistato l'accesso, e non più il possesso, proprio attraverso processi di scrittura e iscrizione⁴³ – l'archivio è in grado di descrivere la realtà nel momento stesso in cui ha luogo:

⁴¹«[...] Si dovrà continuare a pensare che non c'è archivio pensabile per il virtuale? Per ciò che accade nello spazio e nel tempo virtuali? È poco probabile, questa mutazione è in corso, ma bisognerà, per tener conto in modo rigoroso di quest'altra virtualità, abbandonare o ristrutturare interamente il nostro concetto ereditato di archivio», Jacques Derrida, *op. cit.*, pp. 87-88.

⁴² Maurizio Ferraris, *op.cit.*, pp. 6-7 (corsivo dell'autore).

⁴³ Cfr. Jeremy Rifkin, *L'era dell'accesso. La rivoluzione della new economy*, Milano, Mondadori, 2000.

con internet, la scrittura dà accesso all'archivio e al contempo produce altro archivio, costituisce il tramite della ricerca e si accumula in una cronologia delle ricerche, che può essere a sua volta oggetto di altra ricerca⁴⁴. Le tecnologie informatiche, insomma, hanno rinnovato il concetto di archivio e ne hanno espanso i confini al punto da ribaltare i termini della questione (fino a rendere necessario un aggiornamento legislativo che introducesse, nei casi più estremi, il diritto all'oblio). Su questo aspetto, peraltro, si era ampiamente soffermato Manovich, evidenziando come la forma del database – che oggi definiamo correntemente come archivio di dati – pur nata nel dominio dell'informatica, si proponga quale possibile metafora per descrivere il mondo, fino a definirlo come «nuova forma simbolica dell'era dei computer»⁴⁵.

Una nota linguistica può aiutare a comprendere il doppio filo su cui, oggi, si giocano allo stesso tempo le possibilità di esistenza e quelle di autodistruzione dell'archivio. Se infatti la parola “archiviazione”, dal punto di vista della disciplina archivistica, indica l'azione della classificazione ordinata dei materiali documentali secondo criteri definiti e la loro collocazione in luoghi deputati, nel gergo giuridico l'accento è posto sull'estinzione della loro funzione, e cioè sull'inattualità o decadenza della pratica cui si riferiscono. In questa medesima accezione il termine è stato assunto dall'informatica e, come è stato osservato,

«in the world of information technology, “archive” is used as a noun to describe a machine-readable location for older data (“older” meaning anything from several months ago to an hour ago); “archive” is also used as a transitive verb for the action of transferring computer data to a place for infrequently used files [...]. While cultural theorists and information technologists both embrace the notion of an archive as a store of information, the former conceives of the archive as a source of knowledge and power essential for social and personal identity, the latter views the archive as a neutral, even mechanical, accumulation of information for safe keeping»⁴⁶.

Ancora una volta, nel *mare magnum* della memoria, l'ombra dell'oblio. Che ritorna insieme con la questione della conservazione dei dati digitali, la quale è andata chiarendosi

⁴⁴ Basta pensare a strumenti come Google Trends, che fornisce informazioni dettagliate sulla frequenza delle ricerche di parole o frasi sul motore di ricerca Google.

⁴⁵ Cfr. Lev Manovich, *op. cit.*, pp. 266-277: 274.

⁴⁶ Joan M. Scwhartz, Terry Cook, *Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory*, «Archival Science», n. 2, 2002, pp. 4-5.

man mano che ci si è resi conto che il tentativo di consegnare gli archivi all'eternità attraverso le massicce campagne di digitalizzazione avviate già agli inizi dell'era informatica risultava fallimentare con la rapida obsolescenza di supporti e formati e in mancanza di procedure standardizzate⁴⁷.

Eppure, come si vedrà nei prossimi paragrafi, nel momento in cui l'archivio rischiava di scomparire, relegato in dimore inaccessibili o in formati irrecuperabili, emergeva invece con forza, nel campo della storia dell'arte, la consapevolezza che esso è sempre anche un tramite, e che rispetto alle opere, i documenti rappresentano una possibilità di corretta conservazione e di eredità al futuro, quando pure tra i presupposti di esistenza dell'opera vi sia il suo essere caduca, effimera, deperibile⁴⁸.

1.1.3 Le campagne di digitalizzazione e i grandi fondi archivistici online

Con l'adozione di normative condivise, la corretta descrizione (metadattazione) dei documenti, le prospettive offerte dalle possibilità di migrazione (da un supporto a un altro e da formato a formato) e l'avvio di programmi comunitari di sviluppo di strumenti per la preservazione digitale degli archivi⁴⁹, il problema dell'obsolescenza digitale è oggi meno diffuso che nel passato⁵⁰. Di fatto, la pubblicazione online di interi fondi archivistici è un fenomeno che va via via incrementandosi, attraverso un cospicuo numero di progetti portati

⁴⁷ Cfr. paragrafo 4.2.2.

⁴⁸ Sul concetto di oblio dell'opera d'arte cfr. Massimo Carboni, *Tra memoria e oblio. Tutela e conservazione dell'arte contemporanea: l'orizzonte filosofico*, in Paolo Martore (a cura di), *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, Castelveccchi, 2014, pp. 8-26.

⁴⁹ Ne è esempio *eArchiving*, sviluppato con fondi dell'Unione Europea per la conservazione, migrazione e immagazzinamento di dati, adottato dall'Archivio Centrale dello Stato. Vd. *eArchiving used as Italy's reference model in permanent digital preservation*, "CEF Digital": ec.europa.eu/cefdigital/wiki/display/CEFDIGITAL/2020/11/27/eArchiving+lends+a+hand+in+the+digital+preservation+of+Italy%27s+historical+documents?fbclid=IwAR0VbInWJEOk6xuUw-6A9zfgY_Ygixgs1CgfThEEE86Y9jIPgCGOTKOZY8, consultato il 4 dicembre 2020.

⁵⁰ Un mutamento di prospettiva sulla questione della conservazione degli archivi digitali, dalla consapevolezza del rischio di una perdita massiva e irreversibile di dati alle maggiori possibilità di durata offerte da specifici formati e buone pratiche è stato di recente testimoniato dagli interventi in occasione della Giornata di Studi *Archives and Archiving: How Long Will Digital Papers and Emails Survive?*, a cura di Alessandra Giovenco, Roma, British School of Rome, 22 novembre 2019.

avanti da realtà diverse, da colossi istituzionali europei e statunitensi a musei e centri culturali.

La Smithsonian Institution ha inglobato nel 1970 gli Archives of American Art, fondati nel 1954 con lo scopo di custodire su microfilm documenti conservati in altre istituzioni. Con l'accorpamento alla Smithsonian, gli Archivi ne hanno assunto anche la missione di incremento e diffusione di conoscenza⁵¹. Accanto all'ampliamento annuale di raccolte materiali, si è iniziata, a partire dal 2005, la digitalizzazione delle collezioni con il supporto della Terra Foundation for American Art. Il Terra Foundation Center for Digital Collections è il deposito online dei file digitali: attualmente sono consultabili oltre 240 fondi corredati da testi informativi e storico-critici, per i quali è possibile effettuare una ricerca per fondo e per argomento, la raccolta di interviste in formato audio e circa 18.000 documenti singoli, reperibili attraverso un'interfaccia di ricerca e corredati da schede informative con i dati essenziali (tipo di oggetto e dimensioni, provenienza, fondo, descrizione, copyright, didascalia, numero di inventario)⁵².

L'olandese Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, con sede a L'Aia, mette a disposizione degli utenti della rete uno dei più consistenti database del continente relativi all'arte dal medioevo a oggi. Nato tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento e aperto per la prima volta al pubblico nel 1932, ha come principale campo di interesse l'arte olandese e fiamminga. Una folta banca dati consente la consultazione di una buona parte delle raccolte, digitalizzate e caricate sul web, corredate da articolate schede informative (con nome del fondo, periodo di riferimento, consistenza, lingua, luogo di conservazione, autori). Di recente, le possibilità di ricerca sono state ampliate attraverso una navigazione su mappa per luogo di nascita, morte o attività⁵³.

In Italia, sul piano istituzionale, la riflessione sull'informatizzazione degli archivi, con esplicito riferimento alle arti, si è articolata nel tempo attraverso una serie di iniziative a

⁵¹ Il patrimonio degli Archives of American Art consta di oltre venti milioni di documenti di varia natura (lettere, schizzi, diari, filmati e registrazioni audio di artisti, committenti, collezionisti) che testimoniano la storia delle arti visive nel continente negli ultimi due secoli, di cui è consentito il libero uso su richiesta grazie alla presenza dell'intero catalogo in internet.

⁵² Vd. "Archives of American Art Collections": www.aaa.si.edu/collections, consultato il 20 ottobre 2020.

⁵³ Vd. "RKD": rkd.nl/en/, consultato il 20 ottobre 2020.

sviluppo regionale e nazionale. In particolare, al livello centralizzato, ha dato vita al SAN – Sistema Archivistico Nazionale, nato alla fine del 2011 e gestito dall’ICAR – Istituto Centrale per gli Archivi. Il SAN, che incorpora i dati dei diciannove sistemi aderenti e si configura come strumento di connessione tra archivi e database di documenti originali, ha pubblicato in rete il catalogo di archivi italiani selezionati secondo portali tematici e segue alcuni progetti di digitalizzazione per la messa online di fondi archivistici. Il database rende fruibili, tra gli altri, fondi digitalizzati di architettura, moda e musica, attraverso i portali degli Archivi degli Architetti, Archivi della Moda del Novecento e Archivi della Musica. Riguardo gli Archivi degli Architetti, alla possibilità di consultare i progetti per tipologia, cronologia, autore e collocazione geografica è affiancata una sezione dedicata a specifici percorsi tematici introdotti da approfondimenti storico-critici, che in alcuni casi ripercorrono mostre realizzate, in altri si strutturano come piccole mostre virtuali⁵⁴.

Meno ricca di risorse digitali è la piattaforma dell’Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia. Costitutosi a partire dal 1928 per la raccolta organica dell’ingente documentazione relativa alla Biennale di Venezia, l’Archivio riunisce in sé le funzioni di fototeca, cineteca, biblioteca e collezione di periodici, oltre a custodire i fondi archivistici e artistici. La riorganizzazione di questo prezioso patrimonio ha reso necessaria la creazione di una piattaforma, denominata *ASACdati* e presentata nel 2006, che assolvesse simultaneamente alle funzioni di catalogazione, fruizione e conservazione. *ASACdati* ha una struttura assai articolata che consente una ricerca per più voci. Rispecchiando la conformazione dell’archivio materiale, l’interfaccia web dà la possibilità di effettuare ricerche in base ai fondi (cineteca, fototeca, manifesti, mediateca, fondo artistico) o alle manifestazioni, vale a dire le attività svolte durante le biennali a seconda del settore (architettura, arti visive, cinema, danza, musica, teatro). L’ulteriore differenziazione di campi di ricerca avanzata per ognuna delle categorie citate, rende *ASACdati* uno strumento di grande complessità, aderendo alle specifiche caratteristiche delle tipologie di materiali, al cui scopo si è scelto di seguire gli standard ICCD⁵⁵.

⁵⁴ Vd. “Sistema Archivistico Nazionale”: san.beniculturali.it/web/san/home, consultato il 24 novembre 2020.

⁵⁵ Vd. “ASAC - Archivio Storico delle Arti Contemporanee”: asac.labiennale.org/it/, consultato il 20 ottobre 2020.

Tra i grandi fondi d'archivio italiani dedicati alle arti visive è infine da menzionare il CSAC – Centro Studi e Archivio della Comunicazione fondato a Parma da Arturo Carlo Quintavalle, con la sua monumentale raccolta di circa 12 milioni tra opere d'arte, fotografie, disegni di architettura, design, moda e grafica⁵⁶. I materiali, in buona parte digitalizzati, sono consultabili per sezioni (Arte, Fotografia, Media, Progetto, Spettacolo) e per fondi e corredati ciascuno da una breve scheda di dati identificativi.

Sul fronte museale, la Tate Gallery solo in tempi recenti si è dotata di uno spazio apposito sul proprio sito mediante il quale rendere fruibile l'enorme patrimonio documentale di cui è in possesso. La pubblicazione della sezione risale all'ottobre 2014 e comprende il catalogo online dei documenti e 76 fondi digitalizzati attraverso il progetto Archives & Access, finanziato dall'Heritage Lottery Fund. Lo scopo principale è quello di ampliare l'offerta pubblica relativa alle proprie collezioni; così, la ricerca online per opere e artisti include, oltre alle immagini corredate da una scheda tecnica, anche i relativi documenti, rendendo immediato il collegamento tra opera e fonte d'archivio⁵⁷.

Infine, vale la pena di citare il più recente caso dell'International Center for the Arts of the Americas del Museum of Fine Arts di Houston, che dopo un lavoro di ricerca, raccolta e acquisizione di documenti avviato nel 2001, ha pubblicato online, nell'aprile 2020, oltre 8.000 documenti relativi all'arte latina e latinoamericana⁵⁸. Nel presentare il progetto, la direttrice Mari Carmen Ramírez affermava: «El archivo es la manera como las instituciones pueden regenerar su programa; el documento tiene la capacidad de alterar visiones establecidas de ciertas narrativas en la historia del arte. [...] a través del documento que se identifica puedes cambiar canones establecidos en la historia del arte; los cambian radicalmente o aportan nuevos temas y perspectivas; aparecen temas que eran invisibles. Esa

⁵⁶ Vd. “CSAC – Centro Studi e Archivio della Comunicazione”: www.csacparma.it, consultato il 7 dicembre 2020.

⁵⁷ Vd. “Tate Archive”: www.tate.org.uk/search?type=archive, consultato il 28 ottobre 2020.

⁵⁸ Vd. “Documents of Latin American and Latino Art”: icaa.mfah.org/s/en/page/the-icaa-mfah, consultato il 27 ottobre 2020.

es la importancia del documento, la capacidad de cambiar, transformar historias que están establecidas o abrir nuevos caminos, artistas, obras»⁵⁹.

Mentre sul carattere effimero delle esposizioni e degli allestimenti temporanei molto è stato scritto, anche nel tentativo di rintracciarne la persistenza sotto altre forme all'interno dei musei che ne sono stati sede – in questo senso è emblematica, nel 2016, la pubblicazione online della documentazione fotografica di tutte le mostre tenute al Museum of Modern Art di New York dalla sua fondazione nel 1929 all'attualità⁶⁰ –, diverso sembra essere il destino di incontri di approfondimento, conferenze di presentazione, seminari e workshop che, considerati momenti *a latere* dell'attività museale in senso stretto, sono spesso lasciati velocemente all'oblio. In questa cornice risulta allora particolarmente significativa l'esperienza di alcuni musei che hanno scelto di documentare in maniera sistematica il complesso delle loro attività, rendendole poi disponibili in appositi spazi dei propri siti web.

Tra questi, va menzionato il New Museum di New York che, non avendo collezione propria ma lavorando fin dalla sua nascita (1977) sulla programmazione curatoriale, ha concepito il proprio archivio come testimonianza primaria delle attività promosse. Dal 2010 ha lanciato sul web l'archivio digitale, una raccolta vasta e ricchissima in cui è possibile consultare la documentazione relativa a mostre, pubblicazioni, eventi, con immagini, documenti sfogliabili, file audio e video, voci correlate. Inoltre, ogni evento pubblico organizzato dal museo è disponibile in registrazione sul sito e i cataloghi delle mostre sono stati digitalizzati e sono consultabili online attraverso la pagina web dell'archivio. In tal modo l'archivio digitale del New Museum, attento alla raccolta di documentazione delle manifestazioni in atto, si configura contemporaneamente anche come biblioteca, fototeca e mediateca, fornendo materiale tanto su artisti e opere quanto sull'attività espositiva, di cui vengono forniti comunicati stampa, volantini e fotografie d'insieme che documentano, almeno in parte, gli allestimenti, per un totale di oltre 10.000 oggetti caricati nel database e

⁵⁹ Mari Carmen Ramírez, cit. in Sonia Sierra, *El futuro de los museos está en sus archivos*, «El Universal», 20 aprile 2020: www.eluniversal.com.mx/cultura/el-futuro-de-los-museos-esta-en-sus-archivos, consultato il 27 ottobre 2020.

⁶⁰ Vd. “MoMA Exhibitions History”: www.moma.org/calendar/exhibitions/history, consultato il 20 ottobre 2020.

oltre 5.500 nomi di artisti e curatori, di volta in volta implementati con un continuo lavoro sia di sistematizzazione che di digitalizzazione dei materiali⁶¹.

Sulla stessa scia si colloca l'azione del Museo d'Arte Moderna di Varsavia che, sotto la voce "Resources" del menu, offre all'utente la possibilità di consultare i propri fondi d'archivio, consistenti in documentazione video e fotografica di incontri, mostre e conferenze, pubblicazioni interamente digitalizzate e fruibili attraverso la piattaforma ISSUU, oltre a un'area dedicata agli archivi di artisti polacchi e di fenomeni artistici dal 1945, digitali o digitalizzati e agevolmente consultabili online⁶².

Si tratta, per le ultime due istituzioni menzionate, di casi ibridi, in cui la scelta della pubblicazione in rete coinvolge sia la documentazione raccolta, sia quella prodotta contestualmente all'attività del museo, prospettando un nuovo modo di intendere l'archivio del museo d'arte contemporanea come entità immediatamente fruibile – in una direzione coerente con la cultura della condivisione e degli open data – e interrogabile, senza il filtro di un processo di storicizzazione del documento. È, di fatto, quanto è stato pionieristicamente messo in pratica dal Centre Pompidou, che rende disponibili in rete, all'interno delle schede delle opere, informazioni, seminari, pubblicazioni e materiale didattico relativi all'opera stessa (ma, in questo caso, la documentazione si riferisce alle attività del museo, mentre i fondi d'archivio non sono consultabili online).

Nei casi sopra descritti, attestandosi su un terreno intermedio tra conservazione e fruizione, il digitale assume un duplice ruolo, in quanto tecnologia strumentale all'elaborazione di informazioni raccolte attraverso l'attività museale e scientifica tradizionale, da un lato, e possibilità di restituzione di quelle informazioni attraverso modalità efficaci dal punto di vista della comunicazione visiva, dall'altro. Allo stesso tempo, è emerso con evidenza come il rapporto tra archivio e strumento digitale si configuri come scambio teso a trasformare contestualmente le strutture concettuali dell'uno e dell'altro nell'approdo a inedite occasioni di ricostruzione⁶³.

⁶¹ Vd. "New Museum Digital Archive": archive.newmuseum.org/, consultato il 20 novembre 2019

⁶² Vd. "Archive - Museum of Modern Art in Warsaw": artmuseum.pl/en/archiwum, consultato il 20 novembre 2019.

⁶³ Cfr. Fulvio Irace, *L'Archivio Animato*, in Fulvio Irace, Graziella Leyla Ciagà (a cura di), *Archivio Animato, Design & Cultural Heritage*, vol. II, Milano, Electa, 2013.

Parallelamente all'apertura di nuove opportunità di fruizione degli archivi, le istituzioni museali hanno avviato, come si evidenzierà più avanti, una riflessione sul rapporto opere-documenti, proponendo forme di dialogo tra archivio e collezione. Questa "fuoriuscita" fisica e virtuale dell'archivio, se da un lato non può negare tutte quelle azioni di codifica, ordinamento, selezione proprie di un'operazione di raccolta documentale, dall'altro contribuisce a sottoporre l'archivio stesso a verifica; rendendolo accessibile in tutto o in parte, gli sottrae la tradizionale aura monadica e lo reinserisce nella rete degli eventi sociali di cui è testimonianza e prodotto; ne fa oggetto di una continua rivalutazione storica, una proposizione eternamente declinata all'imperfetto⁶⁴. In questo senso, «gli archivi e i musei del tempo presente (e quindi ogni archivio ed ogni museo) non sono un punto di arrivo, un approdo, magari sereno, un rifugio e una garanzia, ma sono lo spazio instabile e insicuro di una continua creazione»⁶⁵.

1.2 Il museo e l'archivio

1.2.2 Documenti tra conservazione ed esposizione

L'indagine sull'impianto museale tradizionale portata avanti dagli artisti della *Institutional Critique* si è affiancata, e ha contribuito ad aprire la strada, accanto a una prassi artistica tutt'oggi viva, a un ripensamento della struttura del museo e del suo rapporto con la comunità, in primo luogo attraverso un maggiore coinvolgimento del pubblico tanto nelle dinamiche curatoriali e allestitivo, quanto in funzione di un ampliamento delle possibilità di

⁶⁴ Cfr. Nancy Ruth Bartlett, *Past Imperfect* (l'imparfait), cit..

⁶⁵ Stefania Zuliani, «Là dove le cose cominciano». *Archivi e musei del tempo presente*, in *Per un museo del non realizzato. Pratiche digitali per la raccolta, valorizzazione e conservazione del progetto d'arte contemporanea*, atti della giornata di studi, «Ricerche di S/Confine», dossier 3, 2014, p. 88: www.ricerchedisconfine.info/dossier-3/ZULIANI.htm, consultato il 22 novembre 2020. Nelle pagine precedenti, l'autrice sottolinea: «Perché l'archivio non è certamente, ed è persino scontato ricordarlo, il catalogo generale dei dati e delle date, l'elencazione pedante (vanamente totalizzante) delle presenze e delle assenze, ciò che in apparenza salva dall'oblio il documento per cancellarlo poi nell'uniformità della tradizione, ma è la condizione (*l'a priori storico* ha detto ancora Foucault) che fa sì che i documenti possano ad un tempo sopravvivere e trasformarsi regolarmente secondo movimenti che non sono segreti ma che si possono, anzi, si devono interrogare e modificare, agire anche con gli strumenti dell'arte», *ivi*, p. 86.

fruizione delle collezioni⁶⁶. Al contempo, di pari passo con la revisione dell'archivio portata avanti dalle ricerche artistiche contemporanee, si è andata sviluppando una riflessione sul ruolo della documentazione all'interno dell'istituzione museale che ne ha ridefinito il peso e gli spazi.

Com'è stato rilevato, lo statuto ibrido di opere e documenti ha messo in luce quanto, e quanto spesso, una netta linea di confine sia impossibile da tracciare⁶⁷. Se si pensa a casi come il libro o la prova d'artista⁶⁸, la registrazione di una performance realizzata dall'artista stesso, una documentazione fotografica d'autore, o ancora all'insieme degli oggetti e delle carte che fanno parte dello studio d'artista anche dopo la sua eventuale musealizzazione⁶⁹, la questione assume un'evidenza palpabile e un carattere del tutto peculiare, che ha portato alla formulazione di nuove domande e nuove ipotesi sul rapporto museo-archivio. Tale consapevolezza è stata alla base di diversi incontri che si sono svolti nell'ultimo decennio anche in Italia intorno agli archivi del contemporaneo nei musei⁷⁰, a partire dalla scelta di aprire un confronto che si è tenuto in occasione di tre biennali veneziane (2012-2014), incentrato sul tema degli scambi tra opere e documenti nel contesto espositivo⁷¹. Non è un caso che lo stimolo sia venuto proprio dall'ingente ricorso alla documentazione in una

⁶⁶ Contributi teorici ed esperienze significative in questo senso sono stati raccolti in volumi come Ivan Karp, Steven D. Levine (a cura di), *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Bologna, Clueb, 1995; Cecilia Ribaldi (a cura di), *op. cit.*; Stefano Chiodi (a cura di), *op.cit.*.

⁶⁷ «À la question de savoir à quoi se reconnaît [...] la différence entre documentation de l'art et art de la documentation, archives de l'art et art de l'archive, il faut bien répondre qu'il arrive souvent qu'elle ne soit pas reconnaissable à des signes manifestes, ce qui est le propre d'une grande partie de l'art contemporain, dont l'identité artistique est rarement évidente», Anne Moëglin-Delcroix, *L'artiste en archiviste dans le livre d'artiste – Les termes d'un paradoxe*, in Anne Bénichou, (a cura di), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Digione, Les presses du réel, 2010, p. 31.

⁶⁸ Cfr. Anne Moëglin-Delcroix, *op. cit.*, pp. 25-46 e Anne Bénichou, *Ces documents qui sont aussi des œuvres*, in *id.* (a cura di), *op. cit.*, pp. 47-76.

⁶⁹ Cfr. Francesco Poli, Francesco Bernardelli, *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, Monza, Johan&Levi, 2016, pp. 93-101.

⁷⁰ Ne sono esempio la Giornata di Studi "L'archiviazione dell'arte contemporanea. Teorie e pratiche", Napoli, Museo Madre, 16 maggio 2014; il tavolo di discussione dedicato a "Gli archivi come strumento di ricerca e formazione" nell'ambito del *Forum dell'arte contemporanea*, Prato, 26 settembre 2015 e, più di recente, il convegno internazionale "La vertigine dell'archivio. Arte, collezionismo, poetiche", Università di Bologna, 5-7 giugno 2019.

⁷¹ Cfr. *Archivi e Mostre*, atti del primo convegno internazionale, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 2013; *Archivi e Mostre*, atti del secondo convegno internazionale, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 2014; *Archivi e Mostre*, atti del terzo convegno internazionale, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 2015. I convegni si sono tenuti, rispettivamente, in occasione della 13.Biennale Architettura, *Common ground*, a cura di David Chipperfield, 2012, della 55.Biennale Arte, *Il Palazzo Enciclopedico*, a cura di Massimiliano Gioni, 2013 e della 14.Biennale Architettura, *Fundamentals*, a cura di Rem Koolhaas, 2014.

mostra dedicata all'architettura, campo in cui «il rapporto tra archivio e museo è per molti versi centrale, perché l'architettura è assente in termini fisici dal museo ma [...] nelle mostre di architettura questa viene evocata, raccontata, descritta o variamente interpretata da disegni, modelli, fotografie e da ogni altra forma di rappresentazione, descrizione, concettualizzazione, spesso proprio a partire dai documenti d'archivio»⁷². Con il tema dell'assenza, d'altro canto, la storia dell'arte contemporanea deve spesso fare i conti: performance e happening, opere scomparse, opere deperibili sono solo alcune emergenze di un *modus operandi* che ha ormai superato ogni aspirazione monumentale per confrontarsi con la dimensione effimera del quotidiano e nei confronti del quale ogni possibilità di conservazione non può che risiedere nelle pieghe della loro documentazione⁷³.

Sebbene nel percorso museale permanga, in genere, una separazione fisica tra archivio e opere, è soprattutto attraverso le mostre temporanee, tradizionalmente laboratori e incubatori di nuove opportunità espositive, che si è andata via via affermando l'idea secondo cui, in quanto documento e monumento insieme al pari dell'opera d'arte, la testimonianza d'archivio sia anch'essa degna di una “vita pubblica”, tanto all'interno del percorso espositivo, quanto nei suoi spazi di conservazione, fisici e virtuali, sempre più aperti ai visitatori⁷⁴.

Alcune recenti esposizioni hanno fatto perno proprio sugli archivi nella ricostruzione di vicende e personalità cui si è scelto di rendere omaggio in retrospettiva. Ci riferiamo a mostre come quelle dedicate alle figure di Lucio Amelio – che si concludeva cronologicamente con l'avvio della collezione *Terrae Motus* – (2014-2015)⁷⁵ e di Marcello Rumma – con le pionieristiche esperienze al Centro Colautti di Salerno e agli Arsenali di

⁷² Margherita Guccione, *Archivi e mostre, archivio e museo*, in *Archivi e Mostre*, atti del primo convegno internazionale, cit., p. 191.

⁷³ Cfr. Francesca Valentini, *Prevenzione dell'arte contemporanea: l'archivio in atto* in Maria Ida Catalano e Patrizia Mania (a cura di), *Arte e memoria dell'arte*, Pistoia, Gli Ori, 2011, pp. 281-295.

⁷⁴ «mostrare l'archivio, pratica oggi sempre più diffusa, non significa soltanto esibire i segreti tesori di un'istituzione, riportare alla luce i nascosti e preziosi giacimenti documentari sedimentati nel tempo, quanto metterli opportunamente a rischio - esporli, davvero – secondo modalità più allusive che assertive», Stefania Zuliani, «Là dove le cose cominciano», cit., p. 87.

⁷⁵ *Lucio Amelio. Dalla Modern Art Agency alla genesi di Terrae Motus (1965-1982)*, a cura di Andrea Viliani, Napoli, Madre, 22 novembre 2014 — 06 aprile 2015. Cfr. Andrea Viliani (a cura di), *Lucio Amelio*, Milano, Electa, 2016.

Amalfi – (2019-2020)⁷⁶ al Museo Madre, alle raccolte del critico Roberto Daolio (2017-2018)⁷⁷ al Mambo e all'attività della galleria Arco d'Alibert di Mara Coccia e Daniela Ferrara alla Galleria Nazionale (2020)⁷⁸, in cui accanto ai fondi documentari, la presenza delle opere si è configurata come testimonianza di episodi particolari o di passaggi cruciali nella ricostruzione di biografie ed esperienze. In questo filone si inserisce il racconto storico della Biennale di Venezia tracciato con la mostra *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*⁷⁹, in cui la documentazione proveniente da numerosi archivi nazionali e internazionali, *ASAC in primis*, costituisce il percorso sul quale si intrecciano gli stravolgimenti politici e geopolitici, ideologici, sociali dagli anni del Fascismo alla fine del XX secolo. La stessa articolazione della mostra, con sezioni scandite da nodi di carattere storico, va nella direzione di un'ampia contestualizzazione delle celebrazioni e vicissitudini dell'arte testimoniate dalle edizioni della Biennale, mentre la scelta allestitiva curata da Formafantasma sembra alludere a una dischiusura di scrigni dai quali le carte d'archivio rivelano se stesse⁸⁰.

Fig. 10

Tuttavia, se di frequente il riconoscimento del valore estetico del documento ha contribuito alla sua messa in circolo nell'atto espositivo, una vera e propria trasformazione degli equilibri del rapporto tra opera e archivio va riferita a un mutato approccio all'opera come fulcro di un sistema di relazioni storiche, estetiche, sociali, sia che la si consideri in quanto prodotto compiuto, sia che se ne indaghino il processo di produzione e i contesti di

⁷⁶ *I sei anni di Marcello Rumma. 1965-1970*, a cura di Gabriele Guercio con Andrea Viliani, Napoli, Madre, 14 dicembre 2019 – 13 aprile 2020.

⁷⁷ *Roberto Daolio. Vita e incontri di un critico d'arte attraverso le opere di una collezione non intenzionale*, a cura di Uliana Zanetti, Bologna, Mambo, 8 dicembre 2017 – 6 maggio 2018. Cfr. Roberto Pinto *et al.* (a cura di), *Roberto Daolio. Aggregati per differenze (1978-2010)*, Milano, Postmedia, 2017.

⁷⁸ *Le opere e gli archivi. Mara Coccia e Daniela Ferrara*, a cura di Francesca Gallo e Ilaria Bernardi, Roma, La Galleria Nazionale, 18 giugno – 20 settembre 2020. Cfr. Francesca Gallo, Ilaria Coccia (a cura di), *Le opere e gli archivi. Mara Coccia / Daniela Ferrara*, Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2020.

⁷⁹ *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, realizzata da ASAC – Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venezia, Padiglione centrale, Giardini della Biennale, 29 agosto – 3 novembre 2020. La chiusura è avvenuta con oltre un mese di anticipo rispetto alla data prevista, a causa della nuova ondata pandemica da Covid19 che già in primavera aveva determinato lo slittamento di un anno della 17. Biennale Architettura e della successiva edizione Arte, previste, rispettivamente, per il 2020 e il 2021.

⁸⁰ Cfr. Patrizia Mania, *La Storia di fronte alla Biennale di Venezia. Un secolo di memoria archivistica in mostra*, «Unclosed.eu», n. 28, ottobre 2020: www.unclosed.eu/rubriche/osservatorio/recensioni-attualita/324-la-storia-di-fronte-alla-biennale-di-venezias.html, consultato il 23 novembre 2020.



10. *Le muse inquiete. La Biennale di fronte alla storia.* Veduta della mostra, Padiglione Centrale, Giardini della Biennale, 2020. Foto di Marco Cappelletti. Courtesy La Biennale di Venezia

fruizione⁸¹. Nell'analisi di alcune metodologie museologiche "radicali" proposta da Claire Bishop, l'esposizione di testimonianze documentali, da un lato, assolve al compito di inserire coerentemente l'opera entro un contesto che travalica i confini della disciplina storico-artistica⁸² – così come aveva auspicato Umberto Eco in un suo intervento pronunciato in Spagna nel 2001⁸³ – dall'altro, si configura come dispositivo di autoriflessione storica⁸⁴, nel momento in cui «l'archivio viene assunto come strumento di affermazione dell'identità dell'istituzione, e in cui la sua chiara delimitazione all'interno del museo è un momento di riflessione sulla natura e sulla specificità delle fonti dell'arte»⁸⁵.

A proposito della strategia curatoriale di *Guernica* al Museo Reina Sofia, in cui materiali di diversa natura come poster, riviste, plastici, documentari introducono visivamente e culturalmente il capolavoro di Picasso, Bishop chiarisce: «Il risultato è quello di radicare *Guernica* nella storia sociale e politica, piuttosto che in un discorso storico-artistico incentrato sull'innovazione formale e sul genio individuale. Questa attenzione nel contestualizzare l'arte all'interno della cultura visuale si riscontra anche altrove nel museo, dove movimenti che sarebbero altrimenti relegati all'archivio per via della loro scarsa produzione figurativa (come il Lettrismo e l'Internazionale situazionista) ottengono finalmente il dovuto spazio, rappresentati attraverso pubblicazioni, filmati, ritagli di giornale e registrazioni audio»⁸⁶.

⁸¹ Nell'ottica di una contestualizzazione dell'opera d'arte, un progetto come *La vita delle opere: dalle fonti al digitale* si poneva l'obiettivo di ricostruire la storia conservativa delle opere custodite nei musei, proiettando la ricerca scientifica condotta sulle fonti in un sistema di comunicazione digitale. Vd. "La vita delle opere": lavitadelleopere.com, consultato il 9 novembre 2020 e Maria Beatrice Failla, Antonella Gioli, Chiara Piva, *Il progetto La vita delle opere: dalle fonti al digitale per la comunicazione della storia conservativa nei musei*, in Lida Branchesi, Valter Curzi, Nicolette Mandarano (a cura di), *Comunicare il museo oggi. Dalle scelte museologiche al digitale*, atti del convegno, Milano, Skira, 2016, pp. 363-366.

⁸² Claire Bishop, *Museologia radicale. Ovvero, cos'è "contemporaneo" nei musei di arte contemporanea?* (2013), Monza, Johan&Levi, 2017, pp. 43-52.

⁸³ Vd. Umberto Eco, *Il museo nel terzo millennio*, conferenza tenuta al Museo Guggenheim, Bilbao, 25 giugno 2001: www.umbertoeco.it/CV/II%20museo%20nel%20terzo%20millennio.pdf, consultato il 9 novembre 2020.

⁸⁴ Claire Bishop, *op. cit.*, p. 60.

⁸⁵ Francesca Zanella, *Tra opera e documento. Percorsi dal museo all'archivio e dall'archivio al museo*, «Piano b», vol. 4, 1, 2019, pp. 124-149: 130, <https://doi.org/10.6092/issn.2531-9876/10253>. Nel testo, l'autrice si riferisce al caso del MoMA, esemplare nell'ambito del ruolo attribuito ai suoi archivi fin dalla loro istituzione.

⁸⁶ Claire Bishop, *op. cit.*, p. 47.

È lo sforzo che si è ritrovato – pur con le distinzioni dovute, fra l’altro, alle possibilità di un allestimento permanente rispetto a quelle ancor più sperimentali di un’esposizione temporanea – nella mostra *Post Zang tumb tuuum. Art Life Politics: Italia 1918-1943* (2018) Fig. 11-12 curata da Germano Celant alla Fondazione Prada di Milano⁸⁷, in cui veniva restituito, dell’arco di tempo trascorso dal primo dopoguerra alla caduta di Mussolini, uno spaccato dai confini ampi, che intrecciava alla storia dell’arte quelle di artisti, di mostre, di cronache politiche. Entrando nel vivo delle questioni cruciali che negli ultimi anni hanno portato agli archivi una sempre maggiore attenzione da parte di critici e musei, come quelle riguardanti la restituzione della memoria, la ricostruzione di nessi storici, o il valore iconico del documento, il percorso espositivo ideato da Celant metteva in scena l’identità di documentazione, contesto e allestimento. Punto di partenza era la documentazione fotografica in cui comparivano le opere in mostra, dagli studi d’artista alle gallerie private, alle maggiori esposizioni del periodo, ingrandita fino a raggiungere le dimensioni reali degli ambienti in cui erano state scattate e riprodotte nelle sale. Le fonti divenivano dunque, al tempo stesso, opera in mostra, strumento espositivo e dispositivo di fruizione, conferendo non più al testo scritto, ma all’immagine stessa un ruolo primario di comunicazione intorno a oggetti a carattere sostanzialmente visivo. È il curatore stesso, nel contributo in catalogo significativamente intitolato *Verso una storia reale e contestuale*, a chiarire l’intento che percorre la concezione della mostra e a sottolineare la necessità di ricollocare l’artefatto nel sistema d’uso, marcando una esplicita rottura rispetto alla diffusa prassi della “decontestualizzazione espositiva”⁸⁸.

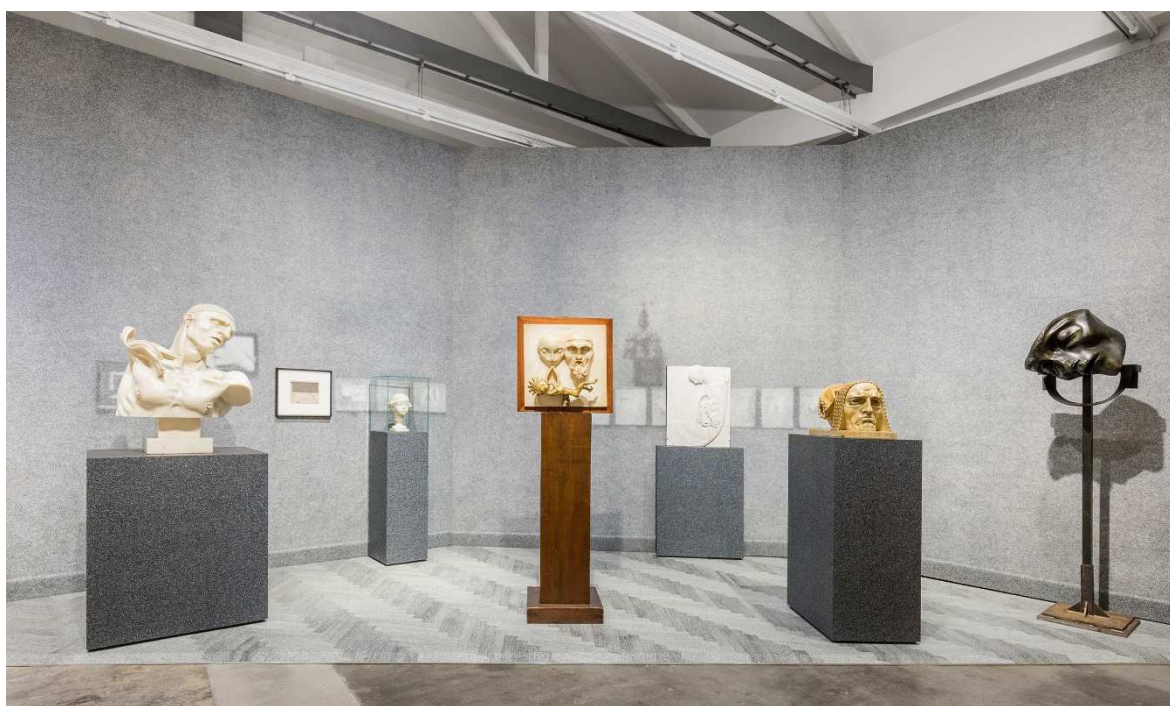
Accanto alla riflessione sulle possibilità di ‘riattivazione’ dell’archivio in quanto strumento di conoscenza di opere, collezioni e musei, si è avviato il dibattito sulle strategie di documentazione, in vista di una più corretta conservazione e valorizzazione delle opere e dei dati circa la loro circolazione e ricezione, oltre che nella prospettiva di sempre maggiori possibilità di condivisione delle informazioni. A un mutato sguardo sul documento storico si è insomma accompagnata una maggiore consapevolezza delle criticità e delle potenzialità della costruzione e implementazione di apparati documentali relativi a opere e collezioni.

⁸⁷ *Post Zang tumb tuuum. Art Life Politics: Italia 1918-1943*, a cura di Germano Celant, Milano, Fondazione Prada, 18 Febbraio – 25 Giugno 2018.

⁸⁸ Cfr. Germano Celant, *Verso una storia reale e contestuale*, in *Post zang tumb tuuum. Art Life Politics: Italia 1918-1943*, Milano, Fondazione Prada, 2018, pp. 553-557.



11. Veduta della mostra *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics Italia 1918-1943*, Fondazione Prada, Milano 2018. Foto Delfino Sisto Legnani e Marco Cappelletti. Courtesy Fondazione Prada



12. Veduta della mostra *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics Italia 1918-1943*, Fondazione Prada, Milano 2018. Foto Delfino Sisto Legnani e Marco Cappelletti. Courtesy Fondazione Prada

L'esigenza di costruire l'archivio intorno all'opera sia raccogliendo, sia producendo documentazione adeguata alla sua descrizione e contestualizzazione, è emersa sul duplice fronte della conservazione⁸⁹ e della corretta fruizione, tanto nella sua sede usuale quanto in occasione di esposizioni temporanee. Quest'ultimo aspetto è stato efficacemente affrontato da più parti, mettendo in luce l'esistenza e la necessità di metodi di documentazione diversi a seconda dell'oggetto a cui si riferiscono, delle finalità previste e dell'approccio adottato⁹⁰, e la loro imprescindibilità da un lavoro in digitale che faciliti la raccolta di materiali documentali anche molto eterogenei tra loro, consentendo di costituire fascicoli intorno alle opere che si configurino come veri e propri archivi aperti al continuo aggiornamento⁹¹.

L'archivio digitale, inteso «nel suo essere contemporaneamente laboratorio progettuale (di ordinamento, catalogazione e pubblicazione) e strumento divulgativo»⁹² che incrementa esponenzialmente l'uso dei documenti in chiave comunicativa, può dunque valorizzare, dei materiali che conserva, proprio l'aspetto di “connettori” di esperienze e di dati di natura diversa, facendo leva sull'ipertestualità attraverso l'uso di dispositivi interattivi. Allo stesso tempo, raccogliere, produrre, sfogliare documentazione assume un significato che è insieme antico e nuovo:

«Mentre tutto scorre, fermarsi per raccogliere momenti e frammenti di storia introduce un cambiamento di posizione.[...] documentare è uno dei tanti modi per compiere ciò che è realmente urgente, ovvero rallentare, seppure con occhio vigile verso ciò che impietosamente evolve, per osservare e riflettere su quel presente che è già passato anche nel suo scorrere e che presto sarà obsoleto»⁹³.

⁸⁹ Cfr. Oscar Chiantore, Antonio Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, 2005, in part. pp. 38-46 e 192-207.

⁹⁰ Cfr. Annet Dekker, *Enjoying the Gap: Comparing Contemporary Documentation Strategies*, in Julia Noordegraaf et al. (a cura di), *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013, pp. 149-169.

⁹¹ Cfr. Nathalie Leleu: *Le Musée 2.0: le dossier d'oeuvre électronique*, in Anne Bénichou (a cura di), *op. cit.*, pp. 373-389.

⁹² Simona Bernardello, Luca Bochicchio, Federica Natta, *Archivi digitali per la storia dell'arte e dello spettacolo*, «TD -Tecnologie Didattiche», n. 51, 2010, p. 53.

⁹³ Elena Giulia Rossi, *Urge una pausa, per documentare e riflettere*, in Antonello Tolve, Eugenio Viola (a cura di), *Malessere dell'arte e interventi d'urgenza*, «Quaderni d'altri tempi», anno VIII, n. 36, 2012: www.quadernaltritempi.eu/rivista/numero36/mappe/q36_m11.htm, consultato il 12 novembre 2020.

A partire dall'archivio delle proprie collezioni, il museo può allora cambiare il punto di vista dal quale sceglie di riflettere su se stesso e raccontare le proprie storie, potenziando la sua funzione di acceleratore culturale⁹⁴ in grado di aprire nuovi orizzonti di studio e di conoscenza.

1.2.2 L'archivio fuori di sé. Alcuni casi di musealizzazione digitale

La sempre maggiore diffusione del digitale nel campo della documentazione e, parallelamente, il ritorno in auge della documentazione d'archivio come materiale di riflessione storica ed estetica, hanno condotto, negli ultimi vent'anni, all'apertura di una serie di esperienze incentrate sul tema del digitale negli archivi del contemporaneo, anche in funzione di una implementazione della valorizzazione e della fruibilità del patrimonio ad essi connesso. Una riflessione sulle definizioni e sulle diverse pratiche d'archivio portate avanti, all'interno delle istituzioni museali, con scopi anche assai differenti tra loro può, da un lato, aiutare a comprendere la complessità del tema, dall'altro, dar conto di alcune delle esperienze più interessanti, rese possibili proprio dall'interazione tra archivi e digitale.

Se nel linguaggio corrente il termine archivio può declinarsi in significati molteplici, rivelando una natura ancor più sfaccettata se riferito al campo dell'informatica, una simile polivalenza si riflette anche nelle diverse accezioni che la parola assume nel contesto museale. Da protocollo informatico della documentazione corrente a raccolta ordinata di file digitali o digitalizzati conservati su un computer, una memoria esterna o in *cloud*, ai vari percorsi possibili che si aprono seguendo le tracce della sezione "archivio" sul sito web di un museo⁹⁵, l'archivio digitale si disperde in una miriade di sfumature che complicano decisamente una sua definizione. In questi casi, comunque, si tratta per lo più di versioni *informatizzate* dell'archivio, in cui il passaggio dal cartaceo al digitale avviene in funzione

⁹⁴ Cfr. Derrick de Kerckhove, s.t., in Marina Vergiani, Olga Scotto di Vettimo (a cura di), *Documentazione e linguaggi del contemporaneo*, atti del I forum internazionale tenuto al PAN – Palazzo delle Arti Napoli, 14-15 dicembre 2006, Napoli, Electa Napoli, 2008, p. 43.

⁹⁵ All'interno dei siti web di musei, la dicitura "archivio" (così come quella di "centro di documentazione") si riferirà alla pagina informativa in cui vengono fornite indicazioni circa la consultazione in sede dell'archivio fisico, agli elenchi degli eventi passati e, talvolta, ad archivi digitali consultabili in remoto.

di registrazione, classificazione e conservazione dei documenti e in vista di futuri possibili usi amministrativi o di studio.

A questa categoria possono ascrivere anche i fondi archivistici pubblicati e fruibili da remoto. Svincolati dai limiti fisici della loro conservazione materiale e consultazione in originale, sono costituiti di fatto da repliche digitali di documenti di varia natura. È senza dubbio questa la modalità più diffusa con cui l'archivio esce dai suoi spazi convenzionali, espandendo in misura significativa la sua fruibilità. Accanto alle campagne di digitalizzazione di musei e istituzioni come quelli sopra citati⁹⁶, risultano particolarmente interessanti alcuni progetti di musealizzazione digitale, volti contestualmente a documentare ed esporre opere a tutti gli effetti assenti. La Gallery of Lost Art, curata dalla Tate Gallery tra il 2012 e il 2013, era strutturata come esposizione online di opere scomparse, distrutte, deperite, rubate, respinte, cancellate, effimere, attraverso fotografie, ritagli di giornale, lettere e filmati⁹⁷.

Appunti, immagini e disegni di progetto sono invece i materiali raccolti dal MoRE – Museum of Refused and Unrealised Art Projects, nato anch'esso nel 2012 e tuttora attivo, che raccoglie progetti di opere e mostre rimaste irrealizzate⁹⁸. Il progetto, avviato nel 2012 in seno alle ricerche condotte dal CAPAS – Centro per le Attività e le Professioni delle Arti e dello Spettacolo dell'Università di Parma, si pone come strumento non solo di raccolta, esposizione e conservazione del non realizzato, ma anche di ricerca sulle metodologie progettuali contemporanee, con particolare riferimento alle espressioni artistiche del XX e XXI secolo. Ha come punto di partenza il materiale, necessariamente di natura archivistica, di progetti artistici che non hanno mai preso forma, donati dagli artisti stessi (con una cadenza di tre donazioni a trimestre) attraverso la cessione della loro documentazione grafica o scritta. Il suo punto di arrivo è un “museo” online che li rende apertamente fruibili al

⁹⁶ Vd. paragrafo 1.1.2.

⁹⁷ Vd. “Gallery of Lost Art”: www.galleryoflostart.com, consultato il 9 novembre 2020 e Jennifer Mundy, *Lost Art: Missing Artworks of the Twentieth Century*, Londra, Tate Publishing, 2013. Il sito web oggi disponibile in rete è una pagina di descrizione del progetto che riporta i risultati del lavoro. Sul sito originario della Gallery of Lost Art erano invece consultabili i documenti digitalizzati relativi alle opere individuate, consentendo una visualizzazione in digitale dei vari materiali disponibili.

⁹⁸ Vd. “MoRE. Museum of Refused and Unrealised Art Projects”: www.moremuseum.org, consultato il 9 novembre 2020 e *Per un museo del non realizzato*, cit.: www.ricerchedisconfine.info/dossier-3/index.htm, consultato il 9 novembre 2020.

pubblico attraverso la rete. L'home page presenta mostre temporanee ed eventi in atto, mentre i diversi oggetti della collezione sono consultabili attraverso una selezione per autore, tag, luogo su mappa o attraverso una ricerca libera. I materiali raccolti consistono in file elaborati direttamente in digitale, come nel caso di rendering, o digitalizzati, come nel caso di scansioni di taccuini di appunti, schizzi, disegni. Inoltre, in linea con i principi del museo, ogni contributo critico relativo a MoRE è stato digitalizzato ed è consultabile dal sito, facendo così confluire anche la funzione di piccola biblioteca online all'interno del museo stesso.

In entrambi i casi della Gallery of Lost Art e di MoRE, la centralità affidata al documento risulta dall'assenza dell'opera; allo stesso tempo, ciò che viene presentato è un insieme eterogeneo di documenti, ognuno dei quali fornisce differenti informazioni intorno all'opera consentendo una ricostruzione autonoma da parte del visitatore/utente.

Infine, di segno ancora diverso sono esperienze condotte in alcuni musei nati o rinnovati a partire dai primi anni Duemila⁹⁹, in cui centrale è la ricostruzione di una memoria storica e sociale e in cui l'archivio, presentato o evocato, gioca un ruolo cruciale nell'elaborazione del percorso espositivo. Ne sono esempi i percorsi *Entrare fuori, uscire dentro* realizzato per il Museo Laboratorio della Mente (2008) e *Kaleidos* per il Cartastorie, Museo dell'Archivio Storico del Banco di Napoli (2016)¹⁰⁰. Qui il ricorso alle tecnologie digitali è funzionale a proporre una fruizione mirata del documento attraverso l'individuazione di fulcri tematici e nessi tra le fonti. In entrambi, l'intento artistico e quello documentario si intrecciano, attraverso manipolazioni digitali, facendo dell'archivio il museo di se stesso in quanto versione *augmentata* dell'archivio materiale. A partire dai fondi

⁹⁹ Si vedano, a titolo di esempio, il Museo audiovisivo della Resistenza a Fosdinovo, progettato da Studio Azzurro e inaugurato nel 2000, vd. "Studio Azzurro – Museo della Resistenza": www.studioazzurro.com/opere/museo-della-resistenza e "Sistema Museale Provinciale di Massa Carrara – Museo audiovisivo della Resistenza": www.museimassacarrara.it/museo-della-resistenza, consultati il 9 novembre 2020; il Museo Diffuso della Resistenza, della Deportazione, della Guerra, dei Diritti e della Libertà di Torino, aperto nel 2003, vd. Museo Diffuso di Torino": www.museodiffusotorino.it, consultato il 9 novembre 2020; o il Museo Martinitt e Stelline a Milano, aperto nel 2009, vd. "Museo Martinitt e Stelline": www.museomartinittstelline.it, consultato il 9 novembre 2020.

¹⁰⁰ Vd. rispettivamente "Museo Laboratorio della Mente": www.museodellamente.it e "ilCartastorie": www.ilcartastorie.it/percorso-multimediale, consultati il 9 novembre 2020. Una riflessione sul rapporto tra museo e archivio digitale a partire da alcuni casi studio è stata condotta da chi scrive in *Arte-musei-carte: prove di dialogo. Quando l'archivio si fa museo*, «Unclosed.eu», n. 23, anno VI, luglio 2019: www.unclosed.eu/rubriche/documenti/documenti-archivi-dati-testimonianze-imprese/280-arte-musei-carte-prove-di-dialogo.html, consultato il 9 novembre 2020.

documentari, agli artisti è stato affidato il compito di costruire la propria narrazione, ribaltando così quel tradizionale rapporto tra opera e archivio che nei musei d'arte continua, anche se con modalità differenti, a vedere la preminente centralità della prima e l'ancillarità del secondo, in una sostanziale separazione fisica e concettuale tra le due entità¹⁰¹.

¹⁰¹ La questione della separatezza tra raccolta di opere e raccolta di documenti nelle istituzioni museali è richiamata più volte, in una prospettiva critica, in Francesca Zanella, *op. cit.*



13. Studio Azzurro, Entrare fuori, uscire dentro, Museo Laboratorio della Mente, Roma, ex Ospedale psichiatrico di Santa Maria della Pietà, 2008. Foto ASL Roma 1 - Museo Laboratorio della Mente



14. Kaos Produzioni, Kaleidos, ilCartastorie – Museo dell'Archivio Storico del Banco di Napoli, Napoli, Fondazione Banco di Napoli, 2016

FORME DELL'ATLANTE

Il capitolo ha lo scopo di contestualizzare il progetto di ricerca all'interno di una macro tendenza, rintracciabile nel ricorso alle figure della mappa e dell'atlante, che sta acquisendo negli ultimi anni una rilevante fortuna critica. Il modello di archivio, di cui si è avviato lo sviluppo così come illustrato nel capitolo 4, si configura infatti, in primo luogo, come mappatura dei luoghi deputati all'arte contemporanea dal secondo dopoguerra ad oggi nell'area metropolitana di Napoli, affondando la propria radice nell'uso di strumenti cartografici finalizzati ad una ricognizione storico-critica e, al contempo, alla consultazione di materiali documentali correlati ai luoghi stessi.

Si è pertanto sentita l'esigenza di approfondire la cognizione di una scelta che è metodologica oltre che tecnica. L'argomento viene introdotto attraverso alcune riflessioni mosse dal ricorso alla mappa da parte degli "opposti" fronti della letteratura e delle arti visive, tese a sottolineare la capacità dell'immagine cartografica di inserirsi proficuamente tanto nel terreno dell'espressione verbale quanto in quello del linguaggio figurativo. In particolare, lo sguardo alla letteratura, che si concretizza in una sorta di "caso studio" su alcuni passi de *Il cavaliere inesistente* di Italo Calvino, è utile a mettere a fuoco nodi di carattere più estesamente verbale che sono stati poi ripresi nei paragrafi successivi. La carrellata che segue sull'adozione della mappa nell'arte contemporanea – seppure non esaustiva di un argomento più diffusamente affrontato in studi cui si fa riferimento in nota – intende invece fornire un sintetico excursus, sviluppato su un arco temporale che va dal secondo dopoguerra ad oggi, su alcuni episodi tra i più significativi in relazione al discorso affrontato nel capitolo, toccando percorsi che nella loro eterogenea pluralità restituiscono il complesso e articolato rapporto tra artisti e cartografia.

Nella consapevolezza che le tematiche riguardanti il rapporto tra parola e immagine nella comunicazione visiva richiederebbero una trattazione autonoma e ben più ampia di quanto si possa dar conto in questa tesi, si è tuttavia cercato di mettere in luce alcuni degli

aspetti che più da vicino interessano la ricerca qui esposta, e che possono porsi come momenti originari e spunti di riflessione che accompagnano l'uso della cartografia nello studio della storia dell'arte, a partire dal lavoro di Aby Warburg. Com'è noto, l'opera dello studioso tedesco - e *Mnemosyne* in particolare - è oggetto di numerosi studi e continue revisioni e, in questa sede, si è scelto di trattare quegli aspetti precipui che ne fanno un riferimento per un metodo d'indagine storico-artistica basato su una particolare attenzione alle geografie dell'arte. Nell'ambito di uno sguardo che da più parti viene rivolto all'atlante, appare significativo che il *Bilderatlas* warburghiano abbia costituito un precedente, più che per le successive ricerche critiche e storiografiche, per numerosi artisti che dalla seconda metà del XX secolo, più o meno consapevolmente, hanno adottato la forma dell'atlante figurativo come dispositivo attraverso il quale scandagliare una memoria individuale e sociale.

D'altro canto, l'espansione di un interesse assai diversificato verso le forme della mappa e dell'atlante da parte di artisti e studiosi appare emergere sulla scia del doppio binario interpretativo offerto dai campi della *spatial turn* e dei *visual studies*, sviluppatasi in anni vicini, che hanno dato impulsi significativi alla traiettoria delle discipline umanistiche e sociali. Alla delineazione del ruolo della mappa come dispositivo visuale di conoscenza fa seguito, in chiusura al capitolo, l'interpretazione dell'atlante come possibile riconfigurazione dell'archivio attraverso il meccanismo della dislocazione, che ne esplicita la correlazione con gli spazi culturali e sociali entro cui le esperienze documentate si avvicendano nel tempo.

2.1 Narrare per mappe. Ibridazioni, sconfinamenti, prestiti tra verbalità e figurazione

2.1.1. Il dilemma di Calvino

Ora devo rappresentare le terre attraversate da Agilulfo e dal suo scudiero nel loro viaggio: tutto qui su questa pagina bisogna farci stare, la strada maestra polverosa, il fiume, il ponte [...]. Traccio sulla carta una linea diritta, ogni tanto spezzata da angoli,

ed è il percorso di Agilulfo. Quest'altra linea tutta ghirigori e andirivieni è il cammino di Gurdulù.¹⁰²

Per raccontare come vorrei, bisognerebbe che questa pagina bianca diventasse irta di rupi rossicce, si sfaldasse in una sabbietta spessa, ciottolosa, e vi crescesse un'ispida vegetazione di ginepri. [...] Ma oltre che contrada rupestre questa pagina dovrebb'essere nello stesso tempo cupola del cielo appiattita qua sopra, tanto bassa che in mezzo ci sia posto soltanto per un volo gracchiante di corvi. Con la penna dovrei riuscire a incidere il foglio, ma con leggerezza, perché il prato dovrebbe figurare percorso dallo strisciare d'una biscia [...].¹⁰³

Ma come posso andare avanti nella storia, se mi metto a maciullare così le pagine bianche, a scavarci dentro valli e anfratti, a farvi scorrere grinze e scalfitture, leggendo in esse le cavalcate dei paladini? Meglio sarebbe, per aiutarmi a narrare, se mi disegnassi una carta dei luoghi [...]. Poi, con frecce e con crocette e con numeri potrei segnare il cammino di questo o quell'eroe. Ecco che già con una linea rapida nonostante alcune giravolte, far approdare in Inghilterra Agilulfo e farlo dirigere verso il monastero [...].¹⁰⁴

Tutto questo che ora contrassegno con righine ondulate è il mare, anzi l'Oceano. Ora disegno la nave su cui Agilulfo compie il suo viaggio, e più in qua disegno un'enorme balena, con il cartiglio e la scritta «Mare Oceano». Questa freccia indica il percorso della nave. Posso fare pure un'altra freccia che indichi il percorso della balena; to': s'incontrano. In questo punto dell'Oceano dunque avverrà lo scontro della balena con la nave, e siccome la balena l'ho disegnata più grossa, la nave avrà la peggio. Disegno ora tante frecce incrociate in tutte le direzioni per significare che in questo punto tra la balena e la nave si svolge un'accanita battaglia.¹⁰⁵

In queste righe, tratte dalle pagine de *Il cavaliere inesistente*, Italo Calvino sceglie di confessare al lettore un dilemma dal quale non riesce a uscire se non esprimendolo, appunto, al suo interlocutore nel linguaggio che gli è più congeniale, quello della letteratura. L'intricata questione in cui appare impelagato l'autore ha a che fare con una serie di aporie che si condensano tutte nell'obbligo – assunto – di adeguarsi alle regole della narrazione e, per contro, nell'esigenza di una fuoriuscita dal campo dell'espressione verbale.

Nei quattro brani riportati si possono distinguere, rispettivamente, almeno altrettante occasioni critiche: anzitutto, il paradosso della traduzione nella forma testuale ed entro l'impianto grafico della pagina a stampa di un'azione che ha luogo in un ipotetico spazio

¹⁰² Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente* (1959), Milano, Arnoldo Mondadori, 2002, pp. 78-79.

¹⁰³ *Ivi*, p. 95.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 96.

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 97-98.

fisico, com'è lo spostamento di uno o più personaggi (nel secondo caso la questione si complica, dovendo moltiplicare lo sguardo di tante volte quanti sono i personaggi coinvolti); in secondo luogo, la necessità di codificare l'immagine, nel nostro caso quella che rispecchia il paesaggio del racconto, in una serie di vocaboli; si passa poi alla presa di coscienza dell'irriducibile divergenza tra la durata delle vicende e quella della loro narrazione; infine, traspare la complessità di una rapida e contestuale restituzione di scenari differenti e delle reciproche relazioni che tra essi si innestano.

Si tratta evidentemente solo di alcune delle istanze cui la letteratura ha tradizionalmente fatto fronte fin dall'antichità. Eppure, l'esempio ci sembra particolarmente eloquente, tanto per l'*escamotage* narrativo adottato da Calvino, quanto per l'esito immaginifico a cui approda. Se da un lato ci troviamo dinanzi alla millenaria dialettica tra parola e immagine, dall'altro, in questa diatriba, storicamente portata avanti a colpi di dettagliate descrizioni, passaggi evocativi e figure retoriche, entra prepotentemente in gioco l'elemento grafico – sebbene citato e mai riprodotto – in quanto segno convenzionale cui l'autore ricorre come attingendo a una legenda del tutto trasversale alla natura dei linguaggi specifici.

Non è certo questa la sede, né l'ambito disciplinare, per indagare l'alfabeto degli espedienti narrativi di Calvino né il suo interesse per le mappe e per la rappresentazione degli spazi – che ricorre nella sua produzione in diverse forme e modalità –, e tuttavia riteniamo di trovarci in un terreno ancora sospeso tra il vocabolario letterario e quello figurativo, entro il quale è lecito fare alcune congetture che possano inserirsi coerentemente nella riflessione che ci accingiamo a esporre circa l'uso e la diffusione dello strumento cartografico nel campo umanistico.

Il rapporto di fiducia che si instaura tra autore e lettore (il primo confessa i limiti della scrittura al secondo, che ne accoglie gli stratagemmi) consente dunque di esplicitare il metodo stesso con cui sta procedendo: ormai stabilito con certezza («Traccio sulla carta una linea diritta»); «Tutto questo che ora contrassegno con righine ondulate è il mare»; «Questa freccia indica il percorso della nave»), ma non privo di ambizioni o di ipotesi («dovrei riuscire a incidere il foglio»; «potrei segnare il cammino di questo o quell'eroe») e di sorprese («to': s'incontrano»). Quella che emerge dal racconto è una figura stratificata e mutevole, in cui permane il formato della pagina, mentre su di essa si accumulano non tanto

immagini – che definirebbero un insieme ancora astratto e bidimensionale – ma piuttosto le qualità delle immagini stesse, trasferite ad un foglio proteiforme nelle sembianze di linee rette e linee curve, di orografie, confini, mari e terre emerse.

L'enfasi ecfrastica di Calvino conduce, fuori da ogni ambiguità, a una soluzione in cui confluiscono il dominio del visivo e quello del verbale, condensandosi in definitiva in una mappa di cui riconosciamo forme e simbologie. L'elemento cartografico, insomma, si configura come possibile via d'uscita dall'inevitabile tensione tra parola e figurazione, letteratura e pittura, immagine mentale e immagine reale. È interessante notare che questa soluzione viene prospettata non attraverso una commistione di lettere e simboli, ma per il solo tramite della scrittura. E in ogni caso, ciò non ci impedirebbe di essere certi della natura cartografica di quel che viene descritto dall'autore, seppure questi non facesse esplicito riferimento al desiderio di avere a propria disposizione una «carta dei luoghi». D'altro canto, nei passaggi riportati, l'utilità della mappa emerge con chiarezza sotto profili diversi: il disegno degli itinerari risolverebbe la discrepanza tra le diverse temporalità e spazialità della narrazione, mentre la riduzione di alcuni passaggi del racconto a simboli risulterebbe particolarmente efficace nell'agevolare l'associazione tra un brano – figurativo o narrativo – e l'oggetto della sua rappresentazione, l'individuazione di cause ed effetti, la sintesi di fortune alterne di cui interessa la menzione e l'esito finale più che il minuzioso reportage, nell'urgenza di giungere velocemente al cuore della narrazione¹⁰⁶.

Si è scelto di introdurre il tema degli atlanti e della diffusione delle azioni di mappatura in campi diversi del sapere attraverso questo lungo preambolo letterario, che ci ha in più punti sospinti ben oltre i margini della disciplina storico-artistica, perché in certo senso ad essa speculari e, in quanto tale, particolarmente adeguato a mettere in luce la natura composita e multidirezionale della mappa, oggetto in grado di configurarsi nella sua componente iconica attraverso la parola e, al contempo, di dar luogo a una o più narrazioni a partire da un'unica immagine. Il riferimento calviniano, inoltre, può ragionevolmente proporsi come metafora della narrazione in genere, mutandone i contenuti dal piano immaginario a quello scientifico. Nella fattispecie, una ricognizione storico-artistica incorre

¹⁰⁶ A trenta pagine dalla fine del racconto, si legge: «Io che scrivo questo libro [...], mi rendo conto solo adesso che ho riempito pagine e pagine e sono ancora al principio della mia storia; ora comincia il vero svolgimento della vicenda», *ivi*, p. 94. Da qui, si fanno più fitti i riferimenti alla mappa dei percorsi e delle avventure dei protagonisti.

non di rado in criticità per certi versi assimilabili a quelle citate in merito ai brani proposti: la trattazione in forma testuale di oggetti – le opere d’arte – in cui prevale la componente visiva, la necessità di inserire una singola traiettoria artistica entro un contesto diramato e stratificato e confrontarla con ulteriori traiettorie, la valutazione di esperienze che hanno implicazioni nel tempo e nello spazio, e così via. L’introduzione di una prassi critica che faccia ricorso, anche con modalità assai differenti, all’elemento visuale, si può dunque contestualizzare alla luce di queste riflessioni.

2.1.2. Cartografie d’artista. Confini e tracciati nella rinegoziazione dello spazio vissuto

Se sul piano letterario la mappa costituisce l’opportunità di condensare la narrazione facendo leva sull’immediatezza propria del linguaggio iconico, nel campo della ricerca artistica la sua adozione appare, al contrario, occasione per moltiplicare le possibilità di trattazione di vicende storiche e sociali. La mappa capta allora l’attenzione degli artisti tanto nella sua componente formale, quanto come strumento di ri-esplorazione degli spazi urbani, sociali, politici, economici. L’elemento geografico diviene, con sempre maggiore consapevolezza, strumento di riflessione socio-politica, manipolato, sovvertito, trasfigurato in funzione critica da artisti di provenienza e sensibilità diverse. Al punto che la crescente attenzione verso la cartografia, a partire dal secondo dopoguerra, è stata alla base di una serie di esposizioni, tenutesi dagli anni ’80 in poi, e volte a mettere in luce le modalità con le quali mappa e processi di mappatura sono stati adottati dagli artisti¹⁰⁷, alimentando in alcuni casi un approccio postcoloniale allo studio dell’arte e dei fenomeni sociali.

Mentre già alcune avanguardie avevano guardato alla mappa in un’ottica contestatoria¹⁰⁸, la proposta situazionista di una *psicogeografia* in grado di studiare gli effetti dei contesti geografici sul comportamento umano, elaborata da Guy Debord nel 1955¹⁰⁹ e

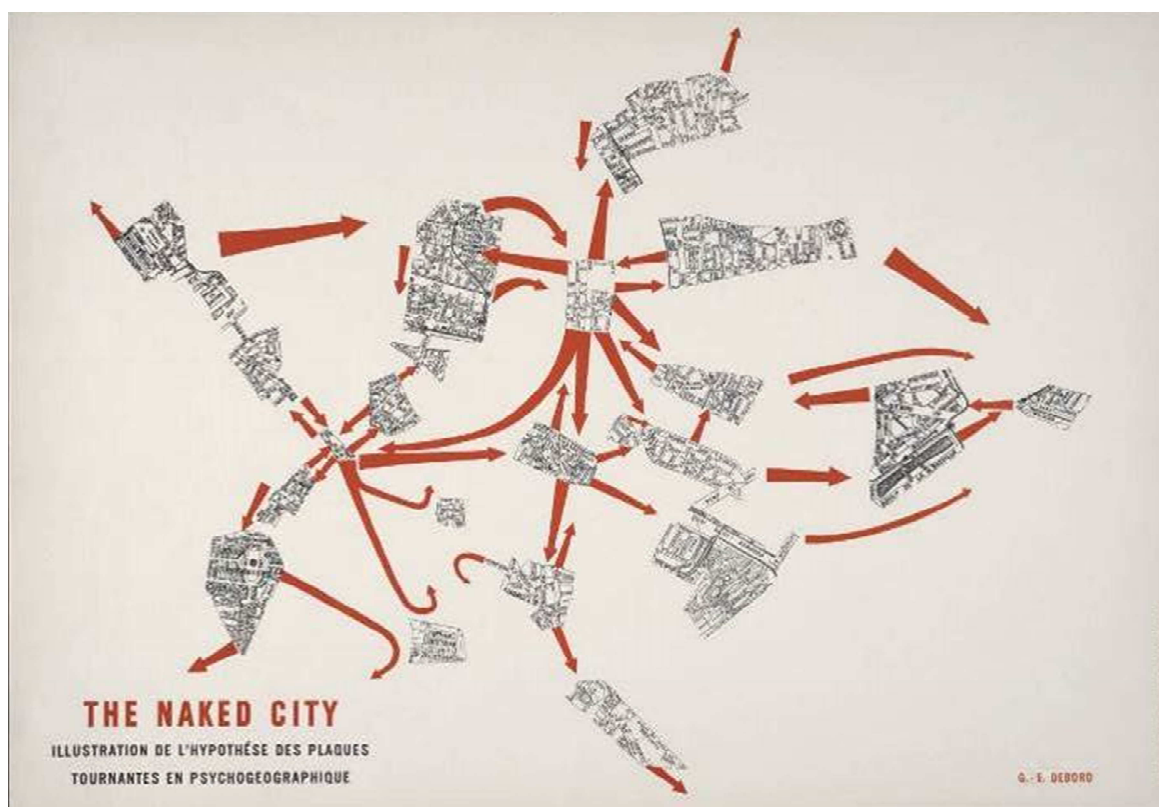
¹⁰⁷ Cfr. Ruth Watson, *Mapping and Contemporary Art*, «The Cartographic Journal», Vol. 46, n. 4, novembre 2009, pp. 293-307.

¹⁰⁸ Cfr. Denis Wood, *Map Art: Stripping the Mask from the Map*, in *id.*, *Rethinking the Power of Maps*, New York, Guilford Press, 2010, pp. 189-230.

¹⁰⁹ «La psychogéographie se proposerait l’étude des lois exactes, et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus», Guy Debord, *Introduction à une critique de la géographie urbaine* (1955), «La Revue des Ressources», 14

sfociata nella mappa intitolata *The Naked City* due anni più tardi, costituisce un tentativo di slegare la descrizione dello spazio urbano da una rappresentazione utopisticamente totalizzante, in favore di una centralità del movimento soggettivo entro quello stesso spazio¹¹⁰. La città diviene allora una concatenazione di luoghi esperiti attraverso l'incedere secondo una *deriva* – in opposizione alla linearità del viaggio e della passeggiata –¹¹¹ che acquista il proprio senso nell'ambito di una coscienza individuale e non più in ragione di un'astratta oggettività. Ed è in un tentativo di sintesi della discrepante coesistenza tra il rendiconto impersonale della mappa e il portato di soggettività di cui inevitabilmente si fa latrice, che si possono in parte spiegare alcune esperienze che hanno scandagliato il dialogo tra mappatura e vissuto individuale.

Fig. 15

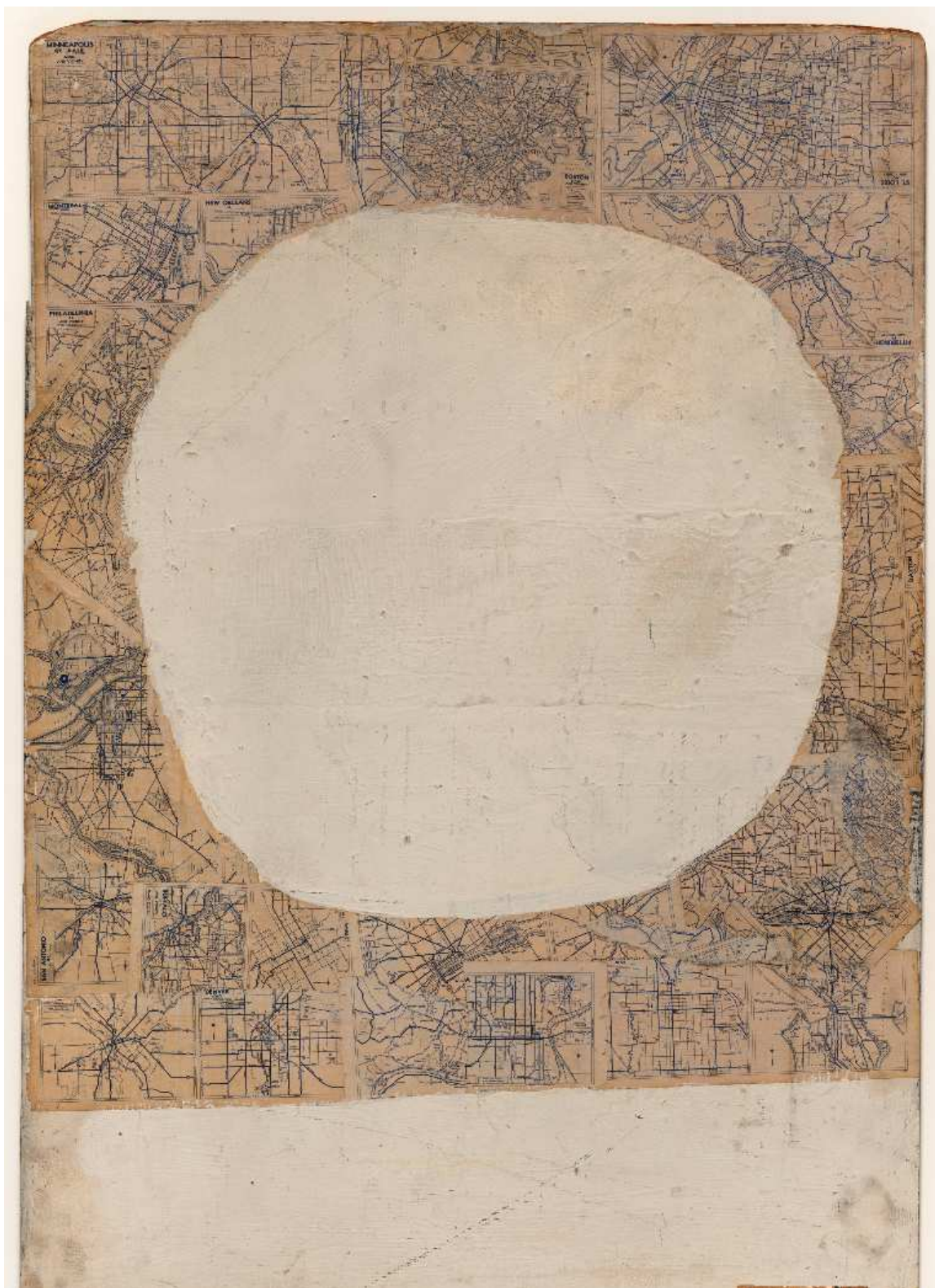


15. Guy Debord, *The Naked City*, 1957

dicembre 2011: www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine,033.html, consultato il 5 marzo 2020.

¹¹⁰ Cfr. Thomas F. McDonough, *Situationist Space*, «October», Vol. 67, The MIT Press, 1994, pp. 58-77.

¹¹¹ Cfr. Guy Debord, *Théorie de la deriva* (1956), «La Revue des Ressources», 20 febbraio 2017: www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html, consultato il 5 marzo 2020.



16. Robert Rauschenberg, *Mother of God*, 1950 ca., olio, smalto, mappe a stampa, giornali e vernice metallica su masonite, cm 121,9x81,6. New York, Museum of Modern Art, Credit Fractional purchase through a gift of Phyllis C. Wattis and promised gift of an anonymous donor. © Robert Rauschenberg Foundation © The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze



17. Sol LeWitt, *The Area of Manhattan between the Places Where I Have Lived Is Removed*, 1980, stampa ai sali d'argento. The Addison Gallery of American Art, Gift of Suzanne Hellmuth and Jock Reynolds (PA 1965). © 2018 The LeWitt Estate/Artists Rights Society (ARS), New York. Photo: Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, MA/Art Resource



18. Sol LeWitt, *Photo of Florence, The Area Between Piazza San Marco, Via Covour, Via Guelfa, Via de Ginori, Borgo S. Lorenzo, Via Roma, Via de Posinghi, Via Calgarioli, Via Por. S. Maria, Piazza de Pese, Lunguarno Archibuse*, 1976, litografia, cm 22.2x11.9, Washington, National Gallery of Art The Dorothy and Herbert Vogel Collection, Ailsa Mellon Bruce Fund, Patrons' Permanent Fund and Gift of Dorothy an Herbert Vogel. ©National Gallery of Art, Washington

Qualche anno prima, Robert Rauschenberg, agli esordi della sua carriera di artista, mette insieme un coacervo di mappe di città diverse con rimandi ad una spiritualità legata alle proprie vicende personali, come in *Mother of God*, 1950 ca.¹¹²; Jasper Johns, un



19. Jasper Johns, *Map*, 1961, olio su tela, cm 198,2x314,7. New York, MoMA, donazione Scull (1963). © The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze

delle città in cui viaggiava per poi riproporli, decontestualizzati e dotati di un'estetica autonoma, quasi come luoghi dell'anima¹¹³.

D'altra parte, la geografia può essere sempre e a buon titolo considerata un punto di partenza, piuttosto che di arrivo; così, almeno, veniva concepita nelle *Tavole d'accertamento*



20. Marcel Broodthaers, *La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires*, 1975, cm 32 x 24.6. Barcellona, MACBA Foundation. © Estate of Marcel Broodthaers, VEGAP, Barcellona, 2019

decennio più tardi, sfoca il piano dell'esatta conoscenza geografica in quello della percezione d'insieme mediante rapide stesure di colore che rispondono a una memoria fugacemente impressa nella coscienza, come in *Map* del 1961. E ancora in questo senso possono intendersi i ritagli geometrici che, con la serie dei *100\$ Drawings* (1967-1980 ca.), Sol LeWitt prelevava da immagini zenitali

delle città in cui viaggiava per poi riproporli, decontestualizzati e dotati di un'estetica autonoma, quasi come luoghi dell'anima¹¹³.

D'altra parte, la geografia può essere sempre e a buon titolo considerata un punto di partenza, piuttosto che di arrivo; così, almeno, veniva concepita nelle *Tavole d'accertamento*

che Piero Manzoni realizzava nel 1958 e pubblicava nel 1962, nell'intento di rifondare il linguaggio di un'arte intesa come processo scientifico¹¹⁴. Allo stesso modo, nella serie delle *Mappe* che Alighiero Boetti realizza a partire dal 1971, diviene segno convenzionale messo in gioco dall'imprevedibile mutevolezza del ricamo artigianale, mentre ne

La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires, sarcastico libello del

1975 in cui Marcel Broodthaers dispone le

¹¹² Cfr. Susan Davidson, *Mother of God*, «Rauschenberg Research Project», July 2013, San Francisco Museum of Modern Art: www.sfmoma.org/artwork/98.299/essay/mother-of-god, consultato il 9 marzo 2020.

¹¹³ Cfr. Jason Rulnick, Veronica Roberts, *Sol LeWitt: Not to Be Sold for More Than \$100*, Santa Fe, Radius Books, 2020.

¹¹⁴ Cfr. Anna Detheridge, *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 31-33.

sagome degli stati pagina dopo pagina in ordine alfabetico facendo del suo inservibile atlante una sorta di album delle figurine, la messa alla berlina si rivolge alle frontiere geopolitiche.

Tuttavia, non si tratta solo di affermare l'urgenza, nell'atto creativo, di un'immaginazione capace di proporsi come complementare o alternativa alla realtà conosciuta, o di recuperare il dato empatico di una geografia emozionale e irrazionale¹¹⁵, né, al contrario, di riportare la descrizione geografica ad uno *status* di gesto originario. Si tratta anche – e soprattutto – di rinegoziare la storia ribaltandone il tradizionale punto di vista e di mettere a nudo gli effetti di dinamiche socio-politiche a lungo taciuti: «Through the atlas, artists weave stories that, as fragmentary as they might be (both in quantity and variety of elements and in the infinite connections the eye of the “reader” is able to establish), offer a broad, composite view of the world and allow us to constantly reconsider stories and knowledge»¹¹⁶. La componente individuale e il vissuto sociale entrano allora a gamba tesa nei tracciati urbani e si insinuano nei confini politici tra uno stato e l'altro, trasformando la mappa in uno spazio flessibile – e non più fissato – di discussione, ripensamento, rivendicazione.

¹¹⁵ Nel suo corposo volume *Atlante delle emozioni*, la studiosa americana Giuliana Bruno prende le mosse, ritornandovi costantemente nel corso della trattazione, dalla *Carte du Pays de Tendre*, raffigurazione apparsa all'interno del romanzo *Clélie* di Madame de Scudéry, autrice francese del XVII secolo (citata peraltro proprio da Debord nello scritto *L'urbanisme unitaire à la fin des années '50*, apparso su «Internationale Situationniste» nel 1959). L'itinerario emotivo dell'incisione, che rispecchia quello della narrazione, è assunto come guida spirituale del volume e chiave di lettura di episodi della storia dell'arte che vanno dall'antichità all'età contemporanea. Vd. Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* (2002), Torino, Bruno Mondadori, 2012.

¹¹⁶ Cristina Baldacci, “Visible World”: *The Atlas as a Visual Form of Knowledge and Narrative Paradigm in Contemporary Art*, in Marta Boni (a cura di), *World Building: Transmedia, Fans, Industries*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2017, p. 80.



21. Piero Manzoni, *8 Tavole di accertamento*, 1958. Pubblicate da Vanni Scheiwiller, Milano, 1962, cm 49,5x34,9 ciascun foglio. New York, MoMA, Riva Castleman Endowment Fund. © 2013 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome. © The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze



22. Alighiero Boetti, *Mappa*, 1971-1973, ricamo su tela cm 163 X 217. MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Roma. Foto Google Art Project.

In questa direzione si sono sviluppate numerose ricerche che hanno ripreso la mappa facendone oggetto di revisione, rielaborazione e manipolazione e contribuendo a proporla come strumento critico attraverso il quale innestare discorsi non necessariamente univoci e lineari. La loro lettura in termini di *contro-mappatura*¹¹⁷, ne mette in luce appunto il carattere di pratiche in grado di spingere l'operazione scientifica oltre i margini di tradizioni consolidate, sovvertendo così lo statuto stesso della carta come disegno convenzionalmente condiviso in ragione di una presunta neutralità.

Tra i maggiori interpreti della rielaborazione della recente storia tedesca, Gerhard Richter trasfigura i profili dell'immagine portandoli all'estrema astrazione, senza risparmiare le vedute urbane: dipinti in bianco e nero come recuperati da una ricognizione aerea risalente al secondo conflitto mondiale, strade ed edifici si disgregano sotto il peso di un colore che diventa ordigno sulla tela, come in alcune serie delle sue numerose *Vedute di città*¹¹⁸, realizzate tra il 1968 e il 1970. Fig. 23

Ma la cartografia viene scandagliata in tutte le sue dimensioni, dalla scala del planisfero a quella del singolo quartiere, condensando di volta in volta riflessioni che, negli ultimi decenni del secolo, assumono nuovo slancio con i mutamenti economici e tecnologici. Nel 1980, l'artista statunitense Peter Fend avvia il progetto *Ocean Earth*, che coinvolge Fig. 24 numerosi artisti in operazioni di visualizzazione dei dati partendo dall'osservazione di immagini satellitari per individuare fonti di energia alternative. Attraverso i suoi lavori, Fend rende visibili soluzioni praticabili che affrontano problemi infrastrutturali legati alla tutela dell'ambiente e al surriscaldamento globale, configurandosi come crocevia tra arte e attivismo.

La psicotica frenesia della vita quotidiana si riflette invece nelle sovraffollate e quasi claustrofobiche planimetrie dell'artista argentino León Ferrari, che indaga il rapporto tra l'individuo e lo spazio urbano nella serie *Heliografias*, in cui la città viene raffigurata

¹¹⁷ Cfr. Denis Wood, *Map Art*, cit. e "Countermap Collection", www.countermapcollection.org, consultato il 14 febbraio 2020.

¹¹⁸ «Per la mancanza di dettagli, le *Vedute di città* di grande formato fanno pensare alle fotografie aeree delle città bombardate nel dopoguerra- un parallelo che lo stesso Richter ha ammesso in un secondo momento», in "Gerhard Richter – Veduta di città": www.gerhard-richter.com/it/art/paintings/photo-paintings/townscapes-24/townscape-pl-5706?&categoryid=24&referer=search-art&title=veduta+di+citt%C3%A0&p=2&sp=32&tab=notes-tabs, consultato il 14 febbraio 2020.

attraverso piante che sembrano confondere ambiente domestico, struttura labirintica e impianto industriale, incasellando entro ordinate pareti ortogonali assembramenti caotici di oggetti e persone, come in *Cidade*, del 1980.

Fig. 25

A cavallo tra gli anni '80 e '90, l'artista argentino Guillermo Kuitca elabora un linguaggio che fa della rappresentazione dei luoghi una costante espressiva: planimetrie di appartamenti, piante urbane, mappe stradali divengono lo spazio di intersezione tra il mondo e il corpo e di innesto tra tematiche individuali e sociali. In *Odessa*, del 1987, il tema dell'immigrazione argentina è messo in relazione sia con il territorio di origine della famiglia dell'artista, sia con il massacro di Odessa del 1905, attraverso la sovrapposizione alla mappa di un fotogramma de *La corazzata Potëmkin* di Sergej Èjzenštejn che riprende la celebre scena ambientata sulla scalinata. Lo spazio urbano come luogo di vissuti controversi si riflette ancora, tra il 1991 e il 1992, in mappe le cui cortine murarie sono definite da spine, ossa, siringhe e, nello stesso periodo, Kuitca approda alla più nota serie *Untitled* in cui carte stradali sono riprodotte su materassi, comprimendo la scala territoriale sul più intimo degli oggetti domestici¹¹⁹.

Fig. 26

Fig. 27

Alla fine del decennio, in occasione della mostra *Do All Oceans Have Walls?* tenuta nel 1998 alla Gesellschaft für Aktuelle Kunst di Brema, Alfredo Jaar presenta *Weltanschauung*, un planisfero secondo la proiezione di Peters, ponendo l'accento sulle distorsioni della rappresentazione nella più diffusa proiezione di Mercatore, orientata a facilitare il tracciato delle rotte alterando le proporzioni tra i continenti; la maggiore fedeltà a questo aspetto nella carta di Peters produce però ulteriori distorsioni, mostrando come ogni convenzione sia frutto di compromessi determinati da diverse *visioni del mondo*¹²⁰.

Fig. 28

Con il nuovo millennio, il tema della globalizzazione e dei suoi effetti sugli equilibri geopolitici e sul tessuto sociale delle popolazioni diventa un nuovo terreno di riflessione per numerosi artisti provenienti da percorsi assai differenti tra loro. Proprio le dinamiche globali sono al centro di *Routes II* del 2002, mappe solcate da rotte commerciali con il cui disegno Mona Hatoum abolisce i familiari profili dei continenti. Per l'artista libanese, il terreno di

Fig. 29

¹¹⁹ Cfr. Lynn Zelevansky, *Kuitca* (1991), in *Guillermo Kuitca*, catalogo della mostra organizzata dal Museum of Modern Art, Newport Harbor, Newport Harbor Art Museum, 1992.

¹²⁰ Cfr. Terry Smith, *What is Contemporary Art?*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, pp. 169-171.

intervento è spesso legato al suo vissuto di esule: al planisfero aveva già fatto ricorso in opere come *Map* del 1999, in cui il pianeta, composto da piccole biglie di vetro poggiate sul pavimento, era presentato come territorio instabile e perennemente sul filo di una potenziale disgregazione, e lo riprenderà anche in seguito, nella forma di superficie consunta dalle contraddizioni della contemporaneità nei tappeti di *Bukhara* del 2007¹²¹.

Nel 2003, Michelangelo Pistoletto presenta alla Biennale di Venezia il progetto *Love Difference-Movimento Artistico per una Politica InterMediterranea*, simboleggiato in quell'occasione da un tavolo specchiante a forma di bacino del Mediterraneo, attorno al quale sedie provenienti da paesi diversi invitano i visitatori a fermarsi e dialogare; questi

Fig. 30

aspetti diventeranno costanti nella più recente produzione dell'artista, orientata a promuovere i valori del pacifismo, della cooperazione e dell'ecologia. Più tardi, nel 2007, sarà una *Weltanschauung* anche quella di Emilio Isgrò che, cancellando i toponimi da un

Fig. 31

assemblaggio di carte di epoca prussiana, sembra proporre una pangea in cui è eliminato ogni segno di antropizzazione. Nei lavori di Mark Bradford, i tracciati della città, ricavati per raschiamento da una stratigrafia che culmina nella realtà delle comunità afroamericane, si distorcono man mano che l'incisione procede sul nero della superficie, deformando la convenzionale e riconoscibile griglia urbana in un intricato sistema di percorsi che sembrano seguire piuttosto un flusso di coscienza, come in *Across 110th Street* del 2008.

Fig. 32

Per arrivare ad anni più recenti, nell'universo segnico del duo Bianco-Valente, la cartografia è elemento ricorrente eppure continuamente rivisto, rinegoziato, mai assunto come categoria assoluta nel senso etimologico di *ab-soluta*, slegata da altre entità come il tempo, la percezione, l'emotività, ma piuttosto spazio di un perpetuo riposizionamento di sé rispetto al mondo. Adottata in lavori anche lontani per cronologia, nel video *Illimite* del

Fig. 33

2014, la mappa è testimonianza di lacerazioni da rimarginare convertendo i confini geopolitici in suture che si configurano come ponti interterritoriali. Infine, dal progetto *Made*

Fig. 34

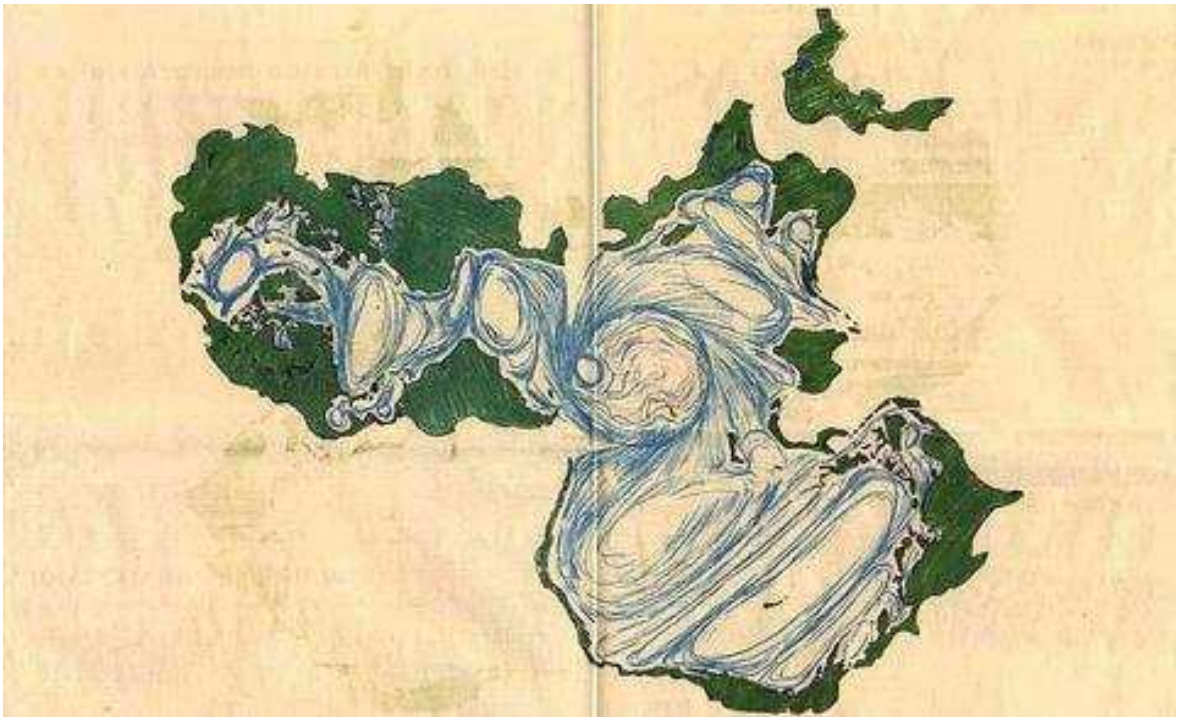
in Italy di Marzia Migliora, sviluppato tra il 2016 e il 2020, la fotografia scattata in una ex fabbrica tessile che riprende un planisfero sovrapposto alla cartina dell'Italia mette in luce i

¹²¹ «Il tappeto, oggetto d'intimità domestica, diviene un oggetto cartografico universale testimone delle consunzioni della sua superficie della sofferenza degli esuli di tutto il mondo e del trauma vero vissuto dal popolo palestinese nello specifico», Patrizia Mania, *Racconti mediterranei. Immagini, memorie, azioni nell'arte contemporanea*, Roma, Round Robin, 2017, pp. 55-56.

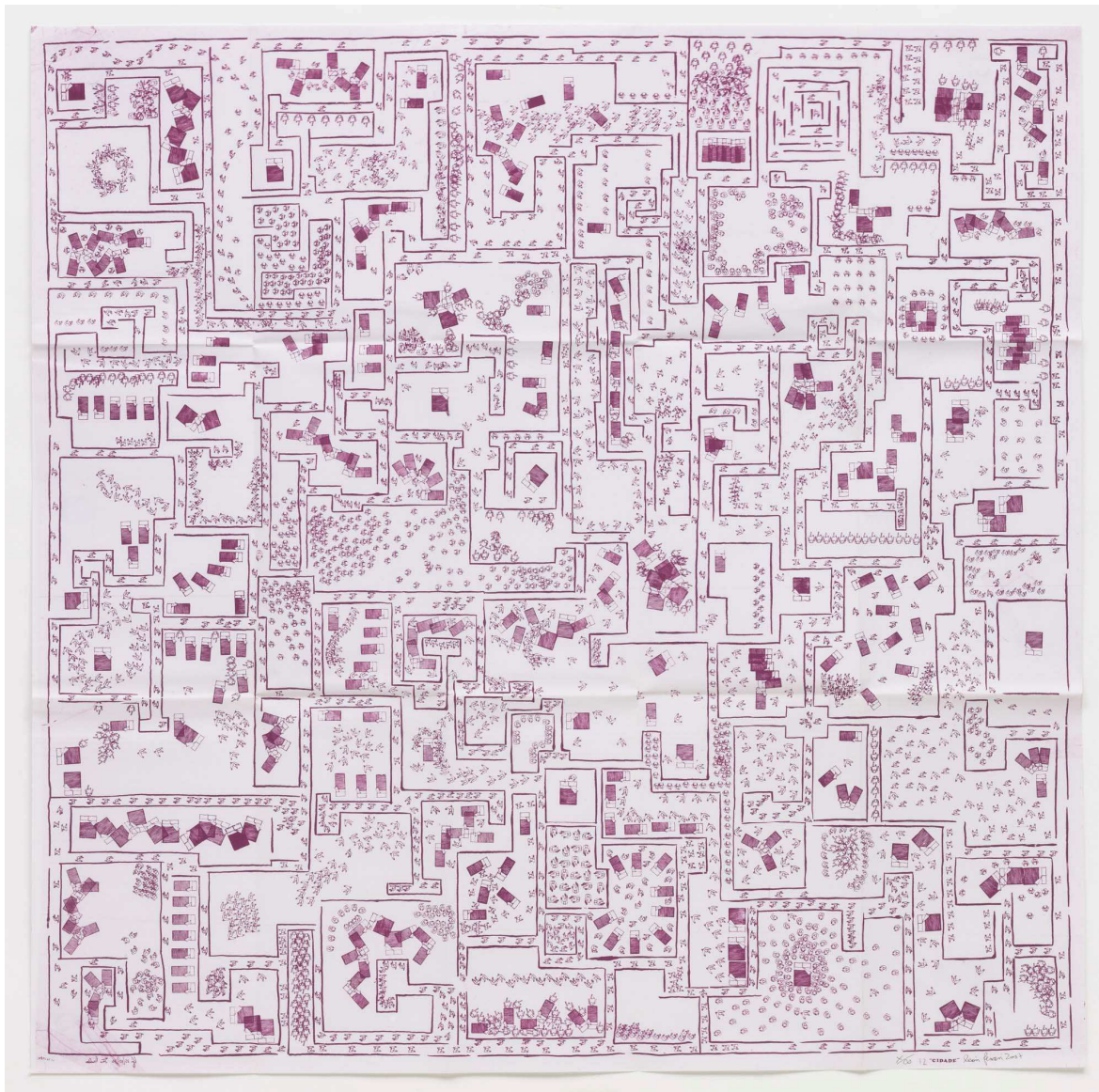
controversi legami tra produzione e territorio e gli squilibri determinati dal trasferimento delle attività produttive in nuovi centri industriali.



23. Gerhard Richter, *Stadtbild PL*, 1970 olio su tela, cm 170x170 cm, cat.rag. 250. Nuremberg, Neues Museum (Böckmann Collection), Staatliches Museum für Kunst und Design, Germania



24. Peter Fend, *Ocean Earth Construction and Development Corporation*, 1980 © Peter Fend



25. León Ferrari, *Cidade*, dalla serie *Heliografias*, 1980 (firmato nel 2007), whiteprint, cm 95x95,5. New York, MoMA. © 2020 León Ferrari © The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze



26. Guillermo Kuitca, *Odessa*, 1987, acrílico su tela, cm 125x86. Amsterdam, Stedelijk Museum © Guillermo Kuitca



27. Guillermo Kuitca, *Idea de una pasión*, 1991, acrílico su tela, cm 199,7x190,5 © Guillermo Kuitca



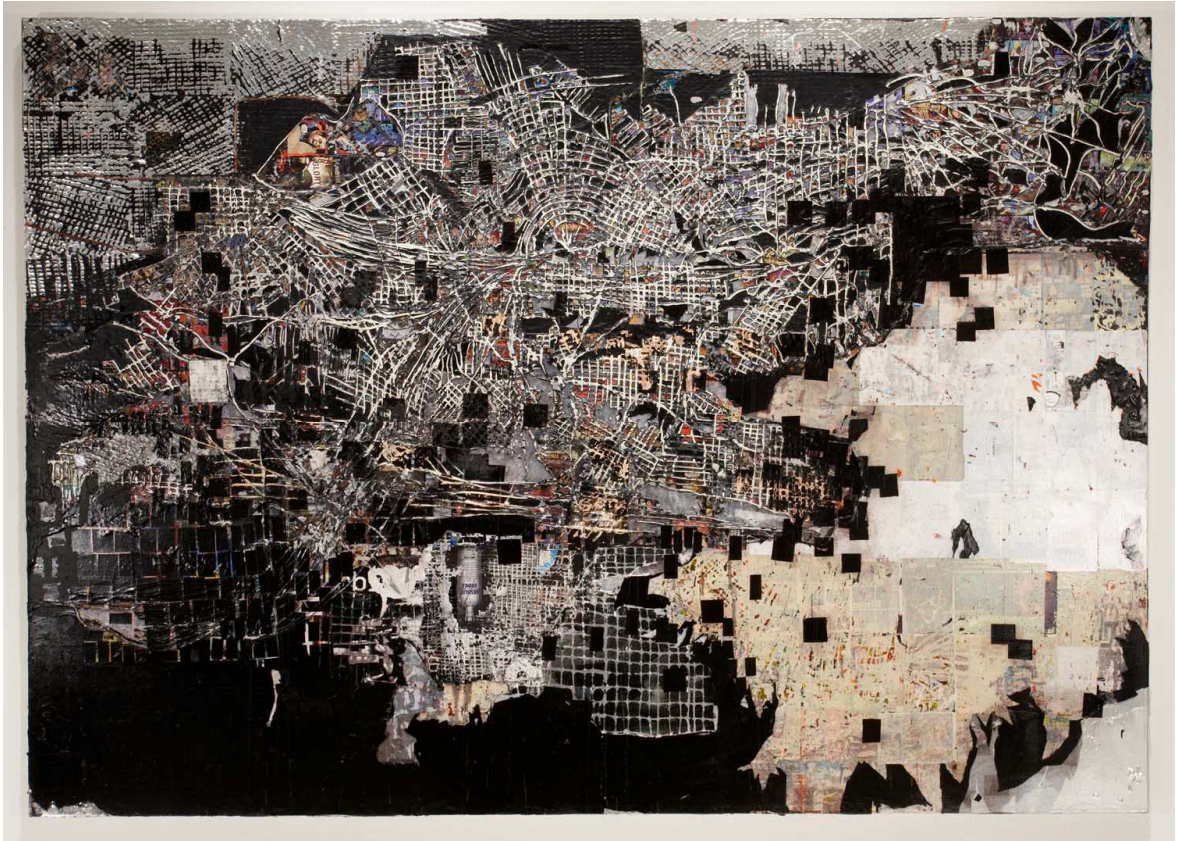
28. Alfredo Jaar, *Weltanschauung*, 1998, World map, offset serigraphy, cm 70x100, (piegato cm 17,5x25), pubblicato da GAK Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen, 1998. Edizione di 6200 firmata da Alfredo Jaar



29. Mona Hatoum, *Routes II*, 2002, penna gel e inchiostro colorato su 5 mappe, installazione, cm 90,2x106,7x2,5. New York, MoMA, The Judith Rothschild Foundation Contemporary Drawings Collection Gift. © 2020 Mona Hatoum © The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze



30. Michelangelo Pistoletto, *Tavolo Love Difference*, 2003, 50. Biennale di Venezia. Courtesy Cittadellarte/Fondazione Pistoletto



32. Mark Bradford, *Across 110th Street*, 2008, mixed media collage su tela, cm 259,08x365,76, Los Angeles, The Broad Museum, inv. F-BRAD-1P08.18. ©Mark Bradford



33. Bianco-Valente, *Illimite*, 2014, video, durata 2'49''. Courtesy Bianco-Valente



34. Marzia Migliora, *Made in Italy*, 2016. Premio Gallarate 2016. © Marzia Migliora

Questa pur stringata galleria di esperienze, lungi dall'essere esaustiva delle modalità con cui l'arte contemporanea si è appropriata della mappa per capovolgerne lo scopo originario trasformandola in materia fertile e instabile, ci aiuta a ravvisare il comune intento di usare la mappa stessa come viatico di conoscenze non sempre riconducibili ad una storia tramandata, e che tuttavia non nega il dato di realtà, rappresentato da elementi riconoscibili quando non espressamente figurativi.

D'altro canto, come ogni *traduzione*, la mappatura comporta distorsioni, ambiguità, forzature, scelte e scarti. Com'è stato affermato, assumendo le sembianze di trascrizioni neutrali, le mappe *mentono*, dichiarano ciò che riportano e omettono ciò che non riportano, giocando su una presunta verosimiglianza: «Maps can be handled as a kind of objective evidence that is in fact in no way objective: who selected the data? What was forgotten, what was erased? Why those colours, and not these, and what do they underline, or hide? Why this basemap? Everything is significant, hence potentially manipulated, or biased»¹²². O, in una prospettiva diversa, le mappe *costruiscono il mondo, non lo riproducono*¹²³: «[the map is] caught in the net of the living. Better simply... to admit it that knowledge of the map is knowledge of the world from which it emerges [...]. This, of course, would be to site the source of the map in a realm more diffuse than cartography; it would be to insist on a *sociology* of the map. It would force us to admit that the knowledge it embodies was socially *constructed*, not tripped over and no more than... *reproduced*. But then no aspect of the map is more carefully constructed than the alibi intended to absolve it of this guilt»¹²⁴. Dunque, non il mondo naturale, ma i costrutti sociali sono alla base dell'operazione cartografica, orientata ad enfatizzare, di volta in volta, aspetti che si pongono come prospettive in grado di conformare l'aspetto stesso dell'immagine che ne risulta: militare, politico, commerciale, identitario, e così via.

Appurato il carattere parziale e non neutrale della mappa, la prassi cartografica, in particolare se condotta nel dominio della ricerca artistica, si identifica allora come ulteriore processo conoscitivo, come opportunità di scandagliare tra gli interstizi del noto lasciando emergere l'ignoto, il rimosso, l'occulto, tracciando nuove 'descrizioni del mondo'. In questo

¹²² Béatrice Joyeux-Prunel, *Do Maps Lie?*, «Artl@s Bulletin», Vol. 2, n. 2, 2013, p. 4. Cfr. anche Denis Wood, *The Power of Maps*, Londra, Routledge, 1992.

¹²³ Cfr. Denis Wood, *The Power of Maps*, cit., pp. 17-22.

¹²⁴ *Ivi*, p. 18 (corsivo dell'autore).

senso, tornano alla memoria le parole di chi alla cartografia e alla pittura rivolgeva uno sguardo trasversale e intersettoriale: «Se i cartografi hanno trascurato il lato decorativo e pittorico delle carte geografiche, gli storici dell'arte ne hanno ignorato, da parte loro, l'aspetto documentario, liquidandolo come “mera topografia” (gli altri parlerebbero di “mera decorazione”). [...] Cartografi e storici dell'arte hanno dunque contribuito in egual misura a mantenere una rigida linea di demarcazione tra arte e cartografia, tra conoscenza e decorazione. Questa linea divisoria avrebbe stupito molto gli olandesi: in un'epoca in cui le carte geografiche erano considerate una forma di pittura, e la pittura rivaleggiava coi testi scritti come principale via d'accesso alla conoscenza del mondo fisico, la distinzione non poteva essere così netta. Ciò che dovrebbe interessare gli storici della cartografia come gli storici dell'arte non è dunque l'esatta posizione di quella linea di confine, quanto piuttosto la natura della convergenza tra i due campi e le ragioni profonde della loro affinità»¹²⁵.

Oggi, oltre un trentennio più tardi rispetto a quel contributo, i confini disciplinari sono certamente più sfrangiati e contaminati, ma è solo negli ultimi anni, con l'espansione globale del digitale, che il linguaggio visivo ha iniziato a scardinare, seppure spesso maldestramente, il primato del testo, quasi a recuperare quell'intuizione che aveva fatto della figurazione un dispositivo di comprensione del mondo. Di fatto, dagli atlanti figurativi alle rielaborazioni di mappe e planisferi, ciò che appare centrale nelle esperienze artistiche cui si è accennato è appunto la preminenza dell'elemento visivo nella produzione di nuovi schemi ideologici e nuovi paradigmi di conoscenza, che viene riportata prepotentemente all'attenzione delle scienze umanistiche e, nel caso specifico, della storia dell'arte e delle teorie estetiche.

2.2 Atlanti e mappe: origini e metodi nella critica contemporanea

2.2.1. Atlante: una parola, oggetti diversi

Nell'ambito di una riflessione sulla diffusione dell'atlante nel campo delle scienze umane, può risultare utile a chiarire i termini del discorso parlare di una diramazione della

¹²⁵ Svetlana Alpers, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese* (1983), Torino, Bollati Boringhieri, 1984, p. 201.

nozione in una duplice traiettoria. Dall'originaria accezione di "raccolta di carte geografiche" risalente all'età moderna¹²⁶, si è infatti sviluppata per estensione quella di "raccolta di tavole figurate", che ne ha allargato l'uso a discipline non geografiche¹²⁷, con esiti del tutto autonomi dalla tipologia iniziale. Tipologia che ha tuttavia proseguito il suo cammino, conoscendo particolare espansione con l'instaurarsi dell'approccio spaziale alle scienze sociali negli anni Sessanta e ulteriori evoluzioni con la sua applicazione mediante sistemi informativi¹²⁸. Su questa ci soffermeremo più estesamente individuando, nelle sue diverse declinazioni anche in contesti differenti, alcuni momenti salienti nella più recente storia dell'arte, che si propongono come segnali significativi di un interesse sfaccettato e radicato nella cultura contemporanea. In questa chiave si chiarisce la presenza di numerose pubblicazioni in campo scientifico in generale e delle scienze umanistiche in particolare che, pur richiamandosi esplicitamente all'atlante, lasciano in realtà ben poco spazio all'immagine quanto alla mappa, discostandosi nella sostanza sia dagli atlanti figurativi, sia dagli atlanti cartografici¹²⁹.

¹²⁶ Sebbene simili raccolte esistano già dall'antichità, l'attribuzione del nome della figura mitologica allo strumento cartografico è fatta risalire, nel *Vocabolario Treccani*, al frontespizio della raccolta di carte geografiche di Mercatore (1595), ornato da un'immagine del titano intento ad osservare e misurare il globo – iconografia, questa, che si discosta dalla più diffusa raffigurazione di Atlante che sorregge il globo sulle proprie spalle. Cfr. "Atlante²" in *Vocabolario Treccani*, www.treccani.it/vocabolario/atlante2, consultato il 22 gennaio 2020. Nelle pagine che seguono, l'iconografia di Atlante viene proposta nella sua versione antica, con l'*Atlante Farnese*, e nella più recente rivisitazione dell'*Atlas* dell'artista brasiliano Cildo Meireles che, riprendendo l'opera *Socle du monde* di Piero Manzoni, un cubo metallico con l'iscrizione del titolo capovolto sul terreno a sostenere il mondo, reinserisce l'uomo nella composizione riportando la funzione dell'oggetto a una dimensione di sforzo individuale.

Fig. 35

Fig. 36, 37

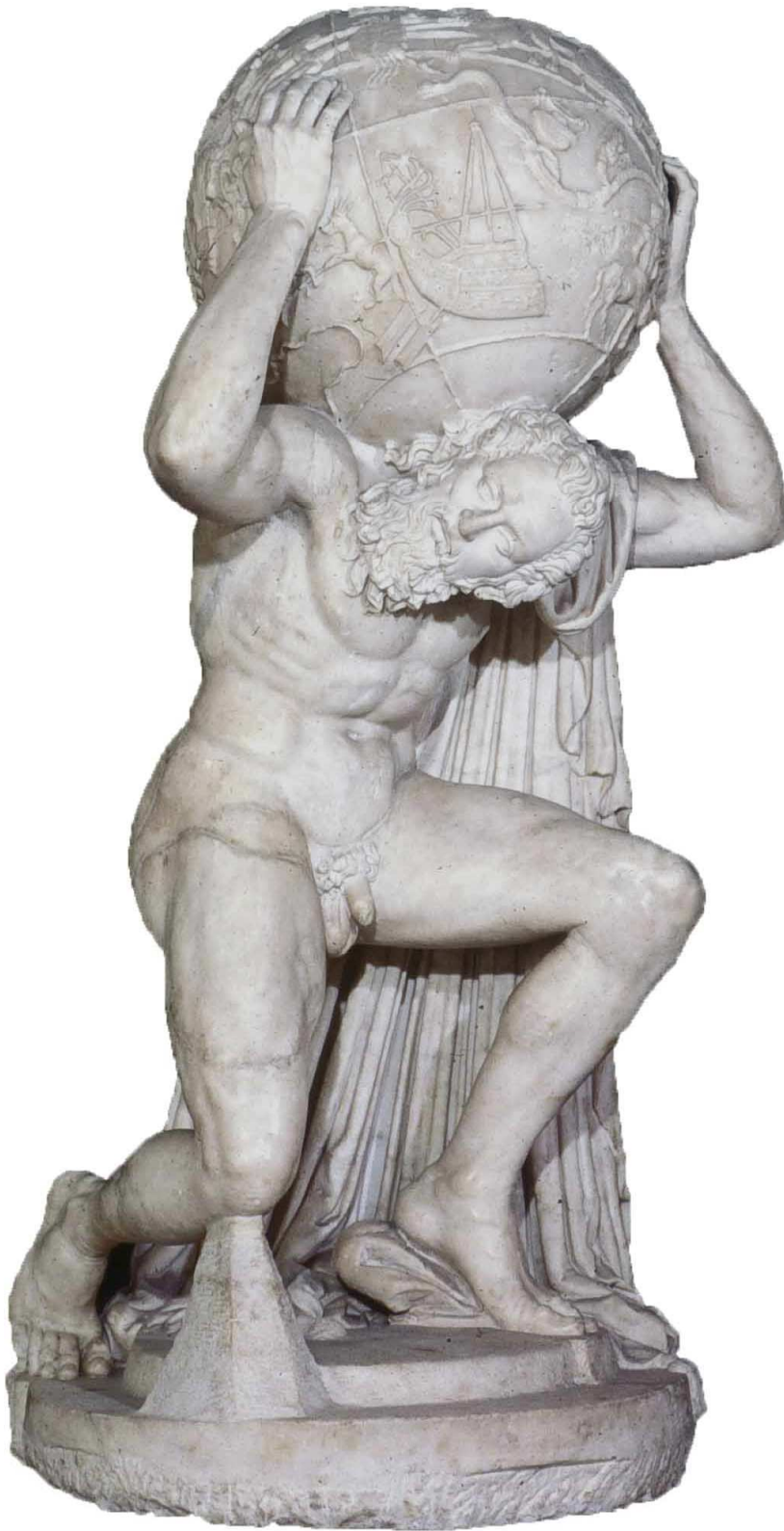
¹²⁷ "Atlante" indica, per estensione di contenuto rispetto al volume di Mercatore, ogni raccolta di carte geografiche, nelle quali si possano inoltre evidenziare determinati sviluppi culturali in relazione a specifici territori. Nell'*Enciclopedia Treccani* la preminenza è data agli atlanti cartografici, mentre nel *Vocabolario*, anche in accordo con il Battaglia, la medesima estensione si applica al carattere prettamente formale dell'atlante in quanto «raccolta (e sempre con valore scientifico) di figure, disegni, grafici, rappresentazioni», volta a illustrare specifici aspetti di una data disciplina. Cfr. "Atlante²" in *Vocabolario Treccani*; "Atlante" in *Enciclopedia online Treccani*, www.treccani.it/enciclopedia/atlante/, consultato il 22 gennaio 2020; "Atlante" in *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, Utet, 2002, www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.asp?file=/PDF/GDLI01/GDLI_01_ocr_807.pdf&parola=atlante, consultato il 22 gennaio 2020.

¹²⁸ Sull'argomento si rimanda al paragrafo 4.1.3.

¹²⁹ Si fa qui riferimento, accanto ai casi di atlanti geografici e atlanti figurativi, ad alcuni volumi che, pur intitolandosi Atlanti, non offrono particolare spazio all'elemento visivo, configurandosi piuttosto come volumi scientifici riferibili a specifiche aree geografiche; ne è un esempio, vicino al campo di studi di questa tesi, l'*Atlante dell'Arte contemporanea a Napoli e in Campania 1966-2016* curato da Vincenzo Trione e pubblicato da Electa nel 2017, in cui la componente iconografica è a corredo di più ampi apparati biografici e descrittivi delle vicende artistiche nella regione. Diversamente, nell'*Atlante delle emozioni* di Giuliana Bruno (vd. *supra*, nota 115) la mappa ha un ruolo di spunto evocativo, suggestione per un percorso emotivo all'interno delle tematiche affrontate dall'autrice.



35. Gerardo Mercatore, *Atlas sive Cosmographicae Meditationes de Fabrica Mundi et Fabricati Figura*, 1595. Frontespizio



36. *Atlante Farnese*, II sec. d.C., cm 191, marmo, Napoli, MANN Museo Archeologico Nazionale, inv. 6374



37. Cildo Meireles, *Atlas*, 2007. Photo Kjell Ove Storvik, Courtesy Cildo Meireles e Lofoten International Festival

Tuttavia, nell'origine stessa della parola atlante – intesa nell'accezione originaria di insieme strutturato di mappe – sembra rintracciarsi, per così dire, un'aspirazione metaforica dell'oggetto che è venuto a indicare, in cui l'elemento grafico o iconografico rimanda a sua volta a quello figurativo richiamato nel nome del personaggio mitologico. La moltitudine di riferimenti simbolici che compaiono sulla superficie del globo¹³⁰, costante attributo del titano Atlante che con fatica lo sostiene sulle sue spalle, trova in effetti il suo corrispettivo nell'insieme di codici, simboli, convenzioni contenuti nelle mappe raccolte appunto negli atlanti, richiamando così a un universo di conoscenze che escono dai confini della cartografia stessa per abbracciare, accanto ai luoghi, tempi e concetti.

2.2.2. Geografie e cronologie nel lavoro di Aby Warburg

L'impresa di *Mnemosyne*, raccolta di immagini a cui Aby Warburg lavorò negli anni Venti del secolo scorso con l'intento di rintracciare l'eredità formale dell'arte antica nella cultura occidentale, rappresenta un primo tentativo di risposta all'irriducibile discrepanza tra raffronto visivo e discorso verbale nel lavoro di ricostruzione di vicende tutte dipanatesi nel campo della figurazione. O, in altre parole, si propone come possibilità di (co)esistenza di discorsi in forma visuale. La struttura dell'opera in tavole tematiche, contenenti a loro volta serie di immagini in relazione tra loro, consentiva un'esposizione sinottica dei rimandi formali tra epoche, oggetti, scale assai diversi tra loro, funzionale a restituire la complessa *sintomatologia* della persistenza delle forme, secondo la lettura proposta da Georges Didi-Huberman¹³¹. Al contempo, rispondeva all'urgenza di muovere l'argomentazione in uno

¹³⁰ Vd. Vladimiro Valerio, *L'Atlante Farnese e la rappresentazione delle costellazioni*, in Eugenio Lo Sardo (a cura di), *Eureka! Il genio degli antichi*, catalogo della mostra, Electa Napoli, 2005, pp. 233-239.

¹³¹ Cfr. Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006. «[...] contro tutta la storia dell'arte positivista, schematica o idealistica, Warburg ha semplicemente voluto rispettare l'essenziale complessità dei suoi oggetti. Il che imponeva di affrontare intrichi, stratificazioni, sovradeterminazioni: ogni oggetto della storia dell'arte venne probabilmente guardato da Warburg come un complesso – affascinante e terribile – groviglio di serpenti in movimento». Qualche riga più avanti, ravvisando alcune tangenze con il percorso psicanalitico di Warburg, lo studioso introduce il termine “sintomo” per spiegare quel movimento che soggiaceva alle forme e che Warburg stesso cercava di rintracciare: «Prenderebbe il nome di sintomo quel complesso movimento serpentino, quell'intricazione non risolutiva che [...] abbiamo affrontato nella prospettiva del *fantasma*, poi del *pathos*. Si chiamerebbe sintomo il cuore dei processi tensivi che cerchiamo, dopo Warburg, di capire nelle immagini: cuore del corpo e del tempo», pp. 253-254. Se nelle mobili modalità di *sopravvivenza* (*Nachleben*) Didi-Huberman riconosce la sintomatologia delle forme, allora è «il modo in cui le immagini

spazio di riscontro simultaneo piuttosto che di progressione ordinata: «mentre una conferenza obbliga spesso il relatore a scegliere, a riassumere, a ridurre, a linearizzare, *Mnemosyne* permetteva di "esporre l'intero archivio": di dispiegare, in un certo senso, la profondità stratificata degli schedari»¹³².

Nel suo complesso, seppure incompiuto¹³³, il lavoro di Warburg sembra proporsi come impulso iniziale per studi più o meno implicitamente suggeriti, nonché come catalizzatore di impreviste suggestioni derivanti dall'osservazione stessa delle tavole. Lo spazio lasciato alla parola, infatti, è essenziale¹³⁴: brevissimi appunti relativi all'intero pannello, didascalie identificative per ciascuna immagine. Ogni argomentazione si risolve dunque nella scelta del singolo elemento figurativo e nelle relazioni che questo instaura con gli altri¹³⁵. D'altro canto, «La comunicazione verbale e quella visiva hanno codici e potenzialità diverse: non è possibile riversarle una sull'altra senza perdere o aggiungere qualcosa, e il loro uso indica una precisa scelta di linguaggio»¹³⁶. Allo stesso tempo, relazioni palesi e latenti aprono la strada a universi interpretativi in grado di rinnovarsi e riattualizzarsi ad ogni ulteriore lettura, costituendosi come momenti di raccordo tra esperienza e immaginazione costruttiva; «I nessi tra le immagini, infatti, non sono univoci e rispecchiano la complessità dei processi associativi della mente»¹³⁷. La trasposizione dei discorsi che in questa cornice si sviluppano attraverso schemi in cui, come è stato notato, sono ricorrenti il montaggio, l'intertestualità,

sopravvengono e ritornano in uno stesso movimento, il movimento – il tempo dialettico – del sintomo. È quindi sotto diversi rapporti che dovremo considerare *Mnemosyne* come un *atlante del sintomo*», *ivi*, p. 425.

¹³² *Ivi*, p. 421. Con un'immagine particolarmente efficace, Didi-Huberman prosegue: «Warburg ha dedicato tutti gli ultimi anni della sua vita a *esporre i quadri [...] del suo pensiero*». In questo senso si giustifica sua definizione di *Mnemosyne* come *Bilderatlas*, "atlante figurativo", richiamando l'assetto formale dell'atlante inteso come raccolta scientifica di immagini di diversa natura tesa a restituire rimandi immediati.

¹³³ L'elaborazione di *Mnemosyne* si interrompe con la morte di Aby Warburg nel 1929.

¹³⁴ Il lavoro condotto a partire dal 2000 in seno alla rivista «Engramma» sulle tavole riprodotte dai materiali conservati presso il Warburg Institute di Londra ha reso disponibile una versione informatizzata di *Mnemosyne*, pubblicando, accanto alla riproduzione digitale delle tavole, le note redatte da Warburg e dai suoi collaboratori. Vd. *Letture e percorsi attraverso l'Atlante Mnemosyne*, "Engramma – Mnemosyne Atlas": www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_articolo=865, consultato il 4 febbraio 2020.

¹³⁵ Cfr. Monica Centanni, Katia Mazzucco *et al.*, *Orientamento: cosmologia, geografia, genealogia. Lettura di Mnemosyne Atlas, Tavola A*, «Engramma», n. 32, aprile 2004, www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2676, consultato il 3 febbraio 2020.

¹³⁶ Monica Centanni, Katia Mazzucco, *Introduzione alle tavole di Mnemosyne*, «Engramma», n. 1, settembre 2000, www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2072, consultato il 3 febbraio 2020.

¹³⁷ *Ibidem*.

il formato della griglia¹³⁸ con l'alternanza di pieni e vuoti nelle immagini e negli interstizi che le separano¹³⁹ e la scelta di uno sfondo omogeneo che mantiene insieme tutte le eterogeneità contenute in ogni tavola¹⁴⁰, riporta ancora una volta alla scelta di un metodo che, così come la scrittura per Calvino, è assunto ma contemporaneamente rinegoziabile attraverso un uso critico del metodo stesso, suscettibile a sua volta di affondi esegetici.

Ora, se la diffusione di atlanti tematici negli ambiti più diversi ha consentito di slegarne i contenuti da finalità dipendenti dal dato geografico, appare qui particolarmente interessante la scelta dell'autore di aprire un atlante iconografico, nella sua ultima versione (1929), con una tavola che raccoglie immagini grafiche e cartografiche con lo scopo di collocare l'uomo all'interno di quello che si può definire il suo spazio relazionale (Tavola A). Fornendo dunque, in apertura, le «coordinate storico-culturali-geografiche dell'*Atlante*»¹⁴¹, nella

Fig. 38

consapevolezza che queste si danno attraverso intrecci e interrelazioni: «Il luogo primo di irradiazione dei significati e di partenza dei percorsi di trasmissione è il bacino del Mediterraneo, inteso in senso geograficamente ampio: la mappatura degli intrecci avviene mediante la rappresentazione per immagini (la carta del cielo, in alto), luoghi (la mappa del bacino del Mediterraneo, al centro), 'veicoli biologici' (l'albero genealogico, in basso) della trasmissione della tradizione classica. Per raggiungere questo obiettivo Warburg propone, già con le prime tre figure dell'*Atlante* messe in sequenza in tavola A, un metodo di ricerca che si affida a linguaggi schematici: l'ipotesi implicita è che proprio l'estrema complessità del materiale di indagine richieda e pretenda una rigorosa lettura schematizzante. Lo schema, qualsiasi schema, funziona se è adottato nella piena consapevolezza della sua arbitrarietà e insufficienza: lo schema è funzionale a evidenziare, mediante la rappresentazione semplificata, le dinamiche di intreccio, gli spostamenti di orizzonte, a visualizzare il

¹³⁸ Cfr. Cristina Baldacci, *Archivi impossibili.*, cit., pp. 98-99.

¹³⁹ Cfr. Monica Centanni, *Passagenwerke per Mnemosyne: montaggio di immagini e spaziature del pensiero*, «Aisthesis», n. 2, 2010, in part. pp. 20-22.

¹⁴⁰ Cfr. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 419: «L'unità cromatica serve, paradossalmente, a mettere in scena tutte le eterogeneità possibili: contrasti dell'insieme (statua) e del suo particolare (motivo dello zoccolo); *mise en abyme* delle fotografie (oggetti d'arte) e delle fotografie di fotografie (libri d'arte mostrati nei loro stessi effetti di montaggio); violenze imposte alla scala (l'Arco di Costantino accanto a una *Gemma augustea* presentata come della stessa dimensione); rovesciamenti dell'ordine spaziale (una veduta aerea immediatamente accanto a una veduta sotterranea). Anacronismi, infine (Giorgione accanto a Manet, una medaglia antica accostata a un francobollo), addirittura montaggi volontari di livelli contraddittori della realtà (la *Messa di Bolsena* di Raffaello accanto a un'istantanea di Pio XI)».

¹⁴¹ Cfr. Monica Centanni, Katia Mazzucco *et al.*, *op. cit.* (nota 135).

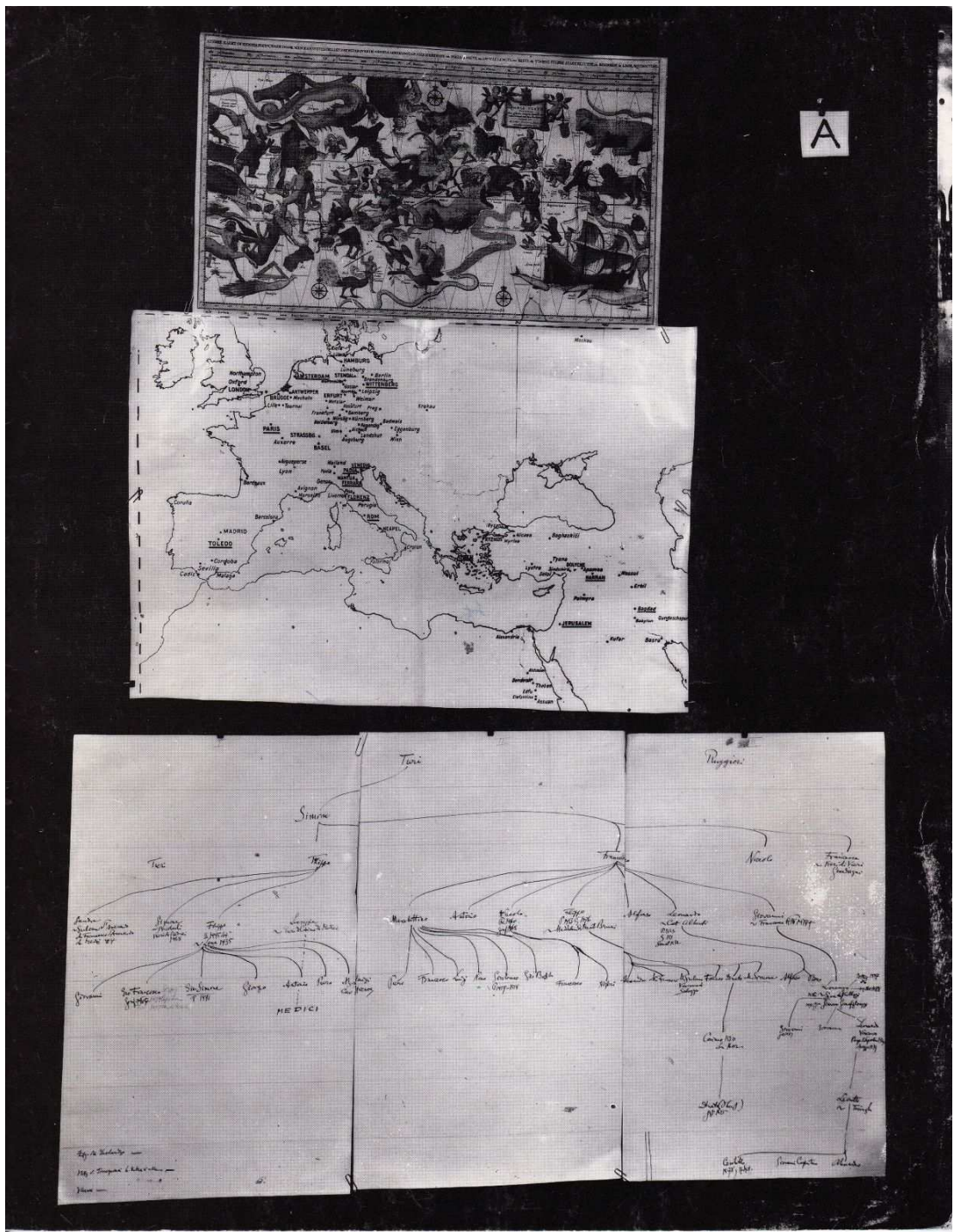
movimento delle correnti di trasmissione materiale e di tradizione del significato. Questo meccanismo viene messo in atto attraverso la proposta – evidente nella figura geografica (la mappa del Mediterraneo) e in quella genealogica (l'albero Tornabuoni) – di dire il mondo (un mondo) mediante una concatenazione di nomi»¹⁴².

Due aspetti si pongono come cruciali a questo punto. Il primo, che permea tutta la struttura di *Mnemosyne* e coincide con la natura profondamente innovatrice dell'impresa, consiste nel compito, almeno duplice, attribuito all'immagine, vale a dire quello di testimoniare l'oggetto che essa rappresenta e allo stesso tempo di inserirsi a commento di altre immagini. Il secondo aspetto riguarda, come si accennava, il ruolo attribuito alla mappa in quanto sistema di orientamento valido all'interno di un itinerario concettuale e investigativo: «A B C, poste in apertura dell'*Atlante*, insegnano che orientarsi è necessario anche per conoscere il senso del viaggio che è, sempre, moto di migrazioni e di ritorni»¹⁴³. Nell'analisi diacronica sulle persistenze di formule espressive nelle arti figurative, Warburg sente dunque l'esigenza di partire da un assunto che collochi le sue ricerche (e se stesso) all'interno di un sistema geografico di riferimento che va dall'ordine cosmico a quello genealogico o sociale, in un passaggio dal macroscopico al microscopico e viceversa. D'altro canto, l'introduzione di una carta geografica nella tavola iniziale è funzionale a sottolineare il carattere migratorio delle forme, rintracciando le tappe della loro circolazione attraverso lo spazio: «La carta mostra l'itinerario Cizico – Alessandria – Oxene – Baghdad – Toledo – Roma – Ferrara – Padova – Augusta – Erfurt – Wittemberg – Goslar – Lüneburg – Amburgo, per dimostrare in modo ancor più incontestabile che la cultura europea è il risultato di linee di forza e di tendenze conflittuali. La carta geografica è al centro di un dispositivo costruito sul tema-guida della peregrinazione di immagini e soggetti»¹⁴⁴.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Giulia Bordignon, Monica Centanni *et al.*, *Iter per labyrinthum: le tavole A B C. L'apertura tematica dell'Atlante Mnemosyne di Aby Warburg*, «Engramma», n. 125, marzo 2015, www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2332, consultato il 3 febbraio 2020.

¹⁴⁴ Monica Centanni, Katia Mazzucco *et al.*, *op. cit.* (nota 135).



38. Aby Warburg, *Mnemosyne*, 1929. Tavola A. ©engramma ©The Warburg Institute Archive

Didascalie delle immagini:

- I. *Raffigurazione del cielo con costellazioni*, acquaforte acquerellata su rame, Olanda 1684, Hamburg, Planetarium
- II. *La carta degli itinerari delle trasmissioni, tra Nord e Sud e tra Est e Ovest, studiate da Aby Warburg*, London, The Warburg Institute^{[1][2]}
- III. *Albero genealogico della famiglia Medici-Tornabuoni*, disegno di Aby Warburg, London, The Warburg Institute



39. Aby Warburg, *Wanderkarte*, in linee continue (rosse nell'originale): le principali rotte commerciali dal XII al XV secolo, 1928 (WIA, IV.25.2.2.3). ©engramma ©The Warburg Institute Archive

Non si tratta dell'unica mappa illustrata da Warburg nella sua indagine; più versioni e dettagli sono conservati nell'archivio del Warburg Institute, mentre di una prima *Wanderkarte* eseguita nel 1911 racconta la sua collaboratrice, Gertrud Bing: «Una carta delle strade percorse dalla tradizione, la quale indicava i luoghi, dall'India alla Germania settentrionale, in cui si erano trovate tracce del passaggio di immagini o descrizioni delle figure celesti, e che di ognuna di queste tracce forniva le date, dalla fine dell'antichità all'inizio del '500»¹⁴⁵. La presenza del dato cronologico menzionato da Bing proietta il lavoro di Warburg in un ulteriore campo di riflessione che, dal punto di vista metodologico, verrà ripreso negli studi umanistici solo in anni ben più recenti, quando alla complessità di una ricerca sviluppata contestualmente nelle dimensioni di spazio e tempo farà fronte la tecnologia digitale. Fig. 39

Sulla scia del *Bilderatlas* di Aby Warburg si sono sviluppate, a partire dagli anni Sessanta, alcune ricerche artistiche che hanno posto particolare enfasi sull'attitudine all'accumulo e alla classificazione di immagini, configurandosi al contempo come atlanti figurativi e come pratiche affini all'archiviazione¹⁴⁶. In più occasioni queste esperienze di raccolta massiva di materiale visivo nell'arte della seconda metà del Novecento sono state messe in relazione con l'*Atlante* warburghiano¹⁴⁷ sia dal punto di vista formale, sia in riferimento al loro ruolo di dispositivi di rielaborazione di una memoria storica o individuale. Com'è stato affermato, «non è un caso che l'arte contemporanea abbia sfruttato il principio esplorativo di questa 'tecnologia intellettuale' [quella dell'atlante, n.d.a.] per dar forma ad un lavoro di messa in relazione non lineare, di messa in costellazione di immagini, documenti,

¹⁴⁵ Gertrud Bing, *Fritz Saxl (1890-1948): A Memoir*, 1957, riportato in Giulia Bordinon, Monica Centanni et al., *Orientamento: cosmologia, geografia, genealogia. Lettura di Tavola A del Bilderatlas Mnemosyne*, «Engramma», n. 125, marzo 2015, www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2282, consultato il 13 febbraio 2020.

¹⁴⁶ Cfr. Cristina Baldacci, *Ripensare il mondo: Atlanti e mappe*, in *id.*, *Archivi impossibili*, cit., pp. 97-107; *id.*, *Visible World*, cit., pp. 77-89.

¹⁴⁷ Cfr. Benjamin H. D. Buchloh, *Warburg's paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe*, in *Deep Archive Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art*, catalogo della mostra, New York, P.S.1 Contemporary Art Center e Seattle, Henry Art Gallery, 1998-1999, pp. 50-60; *id.*, *Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive*, «October», Vol. 88, 1999, pp. 117-145; Claudio Franzoni, *Aby Warburg e l'arte contemporanea: alcune note*, «Engramma», n. 100, settembre/ottobre 2012, www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1141, consultato il 13 febbraio 2020; Cristina Baldacci, *Tra cosmologia privata e atlante culturale: Hanne Darboven e Gerhard Richter*, «Engramma», n. 100, settembre/ottobre 2012, www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1115#nota%20b, consultato il 13 febbraio 2020.

frammenti testuali di natura eterogenea, affinché un senso nuovo possa sorgere tra di essi»¹⁴⁸. Tra i numerosi episodi ascrivibili a questa tendenza, l'*Atlas* di Gerhard Richter¹⁴⁹ sembra porsi come il discendente più diretto e consapevole – sebbene non dichiaratamente – del suo pionieristico precedente, pur collocandosi nel contesto di una prassi creativa le cui radici sono da ricercare nell'inclinazione dell'artista a un'autoriflessione che coinvolge il proprio percorso di ricerca attraverso forme e linguaggi diversi. Se sul piano storico-critico la mostra *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, curata da Didi-Huberman¹⁵⁰, ha raccolto idealmente l'eredità concettuale di *Mnemosyne*, presentando una selezione di lavori che tra XX e XXI secolo hanno fatto ricorso al montaggio di immagini, resta la prassi artistica ad aver colto, anche per la natura precipua delle proprie forme espressive, il lascito più profondo dell'insegnamento di Warburg.

2.2.3. Storia 'spaziale' dell'arte tra *visual studies* e *spatial turn*

L'approccio visivo nella restituzione dei risultati della ricerca scientifica in ambito storico-artistico, se da un lato, come si è accennato, trova un suo precedente analogico nel *bilderatlas* warburghiano, dall'altro va assumendo tratti via via più definiti con l'uso degli strumenti digitali. Nello specifico, si potrebbe parlare di due tendenze: quella assimilabile alla pratica archivistica, che si concretizza nella digitalizzazione massiva di opere e documenti resi fruibili attraverso piattaforme informatiche; e un'altra che nasce nell'ambito della cosiddetta *spatial turn* e ricorre a metodologie tipiche delle discipline geografiche, tesa a restituire i dati in forma di mappatura, recuperando lo strumento cartografico in senso stretto. Volendo arrischiarci in una indiretta ma non inverosimile associazione, questa tendenza trova un suo precedente proprio nella *Wanderkarte* redatta da Warburg nel 1911 e ricordata da Gertrud Bing¹⁵¹, di cui si è parlato in precedenza.

¹⁴⁸ Angela Mengoni, *Dalla giustapposizione alla correlazione: su fotografia e memoria in Atlas di Gerhard Richter*, «Engramma», n. 100, settembre/ottobre 2012, www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1125, consultato il 13 febbraio 2020.

¹⁴⁹ Vd. "Gerhard Richter – Atlas": www.gerhard-richter.com/it/art/atlas, consultato il 13 febbraio 2020.

¹⁵⁰ *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, a cura di Georges Didi-Huberman, mostra tenuta al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 26 novembre 2010-28 marzo 2011.

¹⁵¹ Vd. *supra*, nota 145.

Dunque, se le suggestioni artistiche e letterarie, ad alcune delle quali abbiamo fatto riferimento nel corso del presente capitolo, si configurano spesso come premonitrici o testimoni di atteggiamenti a venire, l'adozione dell'atlante inteso come sistema di studio su base cartografica da parte delle discipline umanistiche affonda le sue radici in un duplice terreno: da un lato, si è detto, nel crescente rilievo attribuito alla dimensione dello spazio nella lettura delle dinamiche socio-culturali; dall'altro, il progressivo emergere della nozione di *cultura visuale*, sfociata negli anni Novanta nei *visual studies* di area angloamericana e nella *Bildwissenschaft* tedesca che, adottando l'immagine nel suo significato più ampio di 'prodotto visivo' e annoverando in questo contenitore anche gli esiti dell'attività artistica, ha di fatto posto l'accento sulla centralità dell'immagine stessa come veicolo di una cultura stratificata in cui arte e non arte, immaginario popolare e comunicazione d'*élite* si mescolano dando luogo a nuove dinamiche conoscitive e comunicative¹⁵².

Nell'ampliare il contesto di riferimento della produzione artistica ad un sistema culturale complesso, le cui implicazioni sono alla base della più generale produzione visiva nella società contemporanea, si diceva, *visual studies* e scienza delle immagini, da un lato, riaffermano la propria ragion d'essere in un'epoca in cui l'immagine è al centro di ogni azione comunicativa a qualunque livello, dall'altro, le restituiscono una dignità che sembrava essere stata negata da una cultura della testualità sempre più evoluta ma anche pervasiva¹⁵³. E, invece, il *potere delle immagini*¹⁵⁴ sembra essersi consolidato in maniera esponenziale, con una evidente impennata negli ultimi decenni. Se, negli anni Novanta del

¹⁵² Si pensi, a titolo di esempio, alla diffusione attraverso i social network di nuove forme di comunicazione verbo-visiva come i *meme*, vignette che riprendono immagini tratte da un repertorio misto, che attinge ai settori di produzione più disparati (opere d'arte, frame cinematografici, spot pubblicitari, fotografie, illustrazioni e così via), associandole a brevi locuzioni riferite all'attualità. La ricontestualizzazione dell'immagine, che conserva parte del senso originario, viene associata a dialoghi, citazioni, didascalie legate a fatti di cronaca o costume che ne attualizzano il senso spesso in forma ironica o satirica per proporre commenti e punti di vista. Senza alcuna pretesa di analisi scientifica rispetto a modelli e dinamiche proprie dei social media che si riferiscono a campi meglio indagati da altre discipline, l'esempio riportato appare tuttavia indice di una centralità dell'immagine nel veicolare informazioni che, se agli albori di internet aveva già rivelato la sua pervasività, oggi è ulteriormente rilanciata dalla possibilità, da parte di qualsiasi individuo, di produrre, riusare, modificare oggetti digitali per diffondere contenuti via web.

¹⁵³ Cfr. W. J. T. Mitchell, *Pictorial Turn*, in *id.*, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa e Valeria Cammarata, Milano, Cortina, 2017, p. 79 e ss.

¹⁵⁴ Il riferimento è, naturalmente, a David Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* (1989), Torino, Einaudi, 2009. Nella sua disamina del potere che le immagini hanno esercitato e continuano ad esercitare su chi le osserva, lo studioso americano attraversa opere d'arte e immagini popolari unite, appunto, sul piano della potenza della figurazione.

secolo scorso, l'interesse della comunità scientifica verso l'immagine come produzione culturale in senso lato trovava terreno fertile con l'espansione delle tecnologie informatiche¹⁵⁵, in anni più recenti la rapida evoluzione di quelle tecnologie in sistemi basati sulla multimedialità, l'interattività, i modelli partecipativi e l'ipercondivisione agevolata da strumenti come i *cloud*, ha senza dubbio riconfermato il ruolo cruciale dell'immagine nell'interazione interindividuale e tra individuo e realtà esterna, fino agli esiti della realtà virtuale. D'altra parte, è innegabile che il web, e in particolare i *social network* – che hanno conosciuto una nuova dimensione mediale e una diffusione mondiale con il nuovo millennio – rappresentino il più ampio spazio di autorappresentazione e autodescrizione della società globalizzata; la constatazione della massiccia presenza dell'immagine all'interno dei sistemi di comunicazione in rete – e non solo – non fa che confermare quanto si propone.

A proposito dell'autorappresentazione per immagini, appare ancora illuminante l'analisi della Alpers, per la lucidità con cui mette a fuoco il ruolo dell'attività iconico-figurativa in una società (quella del Seicento olandese, ma potremmo dire la *nostra*) che poneva al proprio centro il dato visivo: «la cultura visiva occupava una posizione centrale nella vita della società. Si potrebbe dire che l'occhio era il mezzo fondamentale dell'autorappresentazione e l'esperienza visiva la forma fondamentale dell'autocoscienza»¹⁵⁶. Nel mondo contemporaneo, l'occhio è senza dubbio stato integrato, se non soppiantato, da quelle che sono state definite *protesi tecnologiche della sensibilità*¹⁵⁷,

¹⁵⁵ A proposito della nascita di discipline come i *visual studies* e la *Bildwissenschaft*, «bisogna sottolineare come, con l'avvento di internet, la progressiva diffusione delle tecnologie digitali e il sempre più facile accesso a software e dispositivi per la produzione, riproduzione, manipolazione, archiviazione, trasmissione e condivisione di immagini, il semplice numero delle immagini in circolazione è aumentato vertiginosamente, producendo un flusso iconico incessante [...]; il lancio di programmi come *Photoshop* (la cui versione 1.0 compare nel 1990), di formati per la compressione di immagini fisse come il Jpeg (creato nel 1991-92) e di browser per la navigazione su internet come *Netscape Navigator* (1994) e *Microsoft Internet Explorer* (1995); la graduale convergenza di media precedentemente distinti dal punto di vista sia formale sia tecnologico [...] verso dispositivi multiuso caratterizzati da interfaccia semplice e intuitive: tutti questi fattori hanno fatto sì che un pubblico sempre più vasto fosse in grado di accedere a tecnologie in grado di produrre, elaborare e condividere immagini in modo rapido e immediato», Andrea Pinotti, Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016, p. 18.

¹⁵⁶ Svetlana Alpers, *op. cit.*, p. 14. Il volume della Alpers è considerato tra i testi fondativi dei *visual studies* e, nel corso della sua trattazione, l'autrice fa esplicito riferimento alla nozione di *visual culture* che dichiara di aver mutuato da Michael Baxandall e dal suo approccio allo studio dell'arte del Quattrocento italiano.

¹⁵⁷ Cfr. Pietro Montani, *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Milano, Cortina, 2014.

mentre l'autocoscienza sembra passare piuttosto per l'esperienza interattiva in quanto reciproca relazione tra soggetto e oggetto in grado di condurre a costrutti di senso¹⁵⁸.

Più recentemente, la questione del ruolo dell'immagine nell'autocostruzione/autodeterminazione sociale è stata affrontata da Nicholas Mirzoeff, che ha insistito sulla relazione tra l'attivismo politico e un'autorappresentazione per immagini che è imprescindibilmente legata alle nuove piattaforme di comunicazione digitali basate sul linguaggio visivo: «È stato proprio in Argentina che il doppio problema della rappresentazione si è spostato per la prima volta dalle aree rurali alle città globali. [...] La nuova maggioranza aveva individuato un modo inedito per chiedere il cambiamento. [...] che se ne vadano tutti, poiché non ci rappresentano. Il che significa che siamo “noi” a doverci rappresentare. Il movimento per l'autorappresentazione nato in America Latina si è diffuso in tutto il mondo, grazie ai social media e ad altre piattaforme online. Ha conquistato l'attenzione planetaria con la Primavera araba e nel 2011 con il movimento Occupy. Queste proteste cercavano di individuare nuovi mezzi per rappresentare le persone, che partecipavano sia individualmente che come “popolo”. Usando i social media e l'azione politica, i manifestanti [...] hanno reclamato il diritto a guardare e a essere visti, nello spazio virtuale della rete e in quello reale delle città. Questa nuova autorappresentazione si serviva di smartphone, graffiti, siti web, social media, dimostrazioni e occupazioni»¹⁵⁹; e prosegue:

¹⁵⁸ In quest'ottica, risulta utile richiamare le riflessioni sulla natura dell'immagine che Gottfried Boehm portava avanti alla metà degli anni Novanta; nell'intento di delineare una nuova modalità di concepire l'immagine – proponendo quella che definisce *iconic turn* – e a partire dalla disamina del modo in cui alcuni filosofi hanno affrontato la questione dell'immagine all'interno del discorso verbale, il critico tedesco riprende il pensiero di Arthur Danto, che «ha discusso della metafora in quanto figura retorica di un sillogismo incompleto, cui manca la premessa oppure la conclusione. Questa figura retorica, denominata entimema, produce una lacerazione spirituale nella forma conclusiva regolare del sillogismo. Ciò non pregiudica la sua plausibilità. Al contrario, sono proprio l'incompletezza, l'apertura e la polivocità della sua forma a coinvolgere l'uditore. Tale figura dà spazio alle risonanze affettive, evoca senso lasciando tracce, generando allusioni, mettendo in modo circolarità paradossali ecc.», Gottfried Boehm, *Il ritorno delle immagini* (1995), in Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina, 2009, pp. 56-57. Nella ricostruzione di contrasti e aporie che soggiacciono alle immagini reali quanto mentali, Boehm rintraccia dunque la capacità dell'elemento iconico di aprirsi, appunto, all'interazione con il soggetto nella simultanea attività di produzione di senso.

¹⁵⁹ Nicholas Mirzoeff, *Come vedere il mondo. Un'introduzione alle immagini: dall'autoritratto al selvie, dalle mappe ai film (e altro ancora)* (2015), Monza, Johan&Levi, 2017, pp. 166-167. Con il “problema della doppia rappresentazione”, l'autore si riferisce al doppio significato di “rappresentare”, nel senso formale di “raffigurare” e in quello politico derivante dalla delega del potere decisionale attraverso le elezioni. A proposito dei manifestanti argentini, che nel 2001 avevano fatto cadere ben cinque governi al grido di “No nos representan”, Mirzoeff sottolinea: «Il loro grido sollevava la questione se la nuova maggioranza globale potesse rappresentare se stessa politicamente e visivamente o sarebbero continuate a esistere le oligarchie visibili generate dalla globalizzazione».

«Questi movimenti sono stati i primi a usare i social media globali per creare un pensiero visuale sulla rappresentazione e sul cambiamento sociale: quale sarà il prossimo passo?»¹⁶⁰.

Riavvicinandoci all'oggetto di questa tesi, si può in parte spiegare la scelta di una forma visiva di restituzione della ricerca scientifica e, allo stesso tempo, di una metodologia di indagine condotta proprio per mezzo dell'elemento visivo, alla luce del quadro teorico fin qui esposto. Assunto che «l'atlante è una forma decisiva di sapere storico per immagini»¹⁶¹, e che l'immagine, come si è più volte sottolineato, gioca oggi un ruolo cruciale nella comunicazione, bisogna dunque indagare le ragioni che sono alla base della forma atlante e del ricorso allo strumento cartografico negli studi umanistici.

Se nella dialettica tra verbalità e visione, nell'ambito della quale oggi la seconda sembra avere la meglio sulla prima, si è innestato uno dei più fertili dibattiti culturali della seconda metà del secolo scorso, una simile dinamica ha coinvolto, ancora una volta verso la fine del secolo, l'imporsi della cosiddetta *spatial turn*¹⁶², vale a dire una lettura su base spaziale e territoriale dei fenomeni sociali, sulla visione di tipo "progressivo" che attribuiva al dato cronologico l'assoluta centralità nell'interpretazione della storia¹⁶³. Come l'avvento di internet per le teorie dell'immagine, la caduta del muro di Berlino e l'avvio della globalizzazione hanno costituito il terreno sul quale si è sviluppata un'attenzione degli studi sociali verso il concetto di spazio che ha via via prevalso su quello di tempo¹⁶⁴. D'altra parte, la relazione tra l'emergere di un approccio spaziale allo studio delle discipline storico-sociali e la centralità della visione – che hanno peraltro entrambi precedenti negli anni Settanta e più ampi risvolti negli anni Novanta – è stata sottolineata dall'artista e studiosa neozelandese Ruth Watson, che afferma: «This 'spatial turn' in the presentation of thinking may be aligned with the rise of the ocular, as visualisation is largely predicated on (at least the illusion of)

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ Svetlana Alpers, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶² Testo fondativo, in cui per la prima volta compare la nozione di *spatial turn*, è Edward W. Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London/New York, Verso, 1989.

¹⁶³ Pur assai semplicistica e poco verosimile, la retorica del cambiamento come svolta ha consentito di inquadrare facilmente alcune tendenze del dibattito accademico all'interno di contenitori concettuali entro cui sono confluite traiettorie di discipline diverse.

¹⁶⁴ Cfr. paragrafo 4.1.3.

dimensionality, a characteristic less important in the oral/aural transmission of information»¹⁶⁵.

È in questa cornice che, assodata la mancanza di vere e proprie mappe a supporto degli studi sulle geografie artistiche¹⁶⁶, alcune ricerche si sono orientate allo sviluppo di atlanti digitali in grado di elaborare notevoli quantità di informazioni desunte dall'indagine storico-artistica. Sulla scorta di un più ampio uso dello strumento cartografico da parte degli storici – in particolare con lo scopo di definire e analizzare l'emergenza e lo sviluppo di fenomeni sociali attraverso la mappatura di dati estratti da censimenti, inventari, etc. – e degli archeologi – che da sempre hanno fatto ricorso alla mappa per l'individuazione e delimitazione delle aree di scavo – nel campo della storia dell'arte inizia timidamente a farsi strada l'idea di nuovi possibili esiti, ai quali può dar luogo la mappatura dei fenomeni artistici, dall'individuazione di luoghi e spazi deputati all'arte, alla presenza o spostamento di artisti, agenti o committenti in una data area geografica, alla realizzazione di esposizioni che determinano la fortuna di un certo autore o di una certa corrente in zone specifiche.

È evidente che non si tratta tanto di domande nuove per la storia dell'arte. Ciò che invece qui interessa sottolineare riguarda la riflessione che ha condotto all'adozione dello strumento cartografico con una duplice funzione: lo sviluppo della ricerca sulla base di un'osservazione diretta dei dati sotto forma di oggetto visivo; la presentazione dei risultati della ricerca in forma di immagini, e in particolare di *immagini interattive*¹⁶⁷, in cui la visualizzazione dei contenuti scaturisce dall'intervento del soggetto che sceglie come

¹⁶⁵ Ruth Watson, *op. cit.*, p. 295.

¹⁶⁶ Béatrice Joyeux-Prunel, *ARTL@S: A Spatial and Trans-national Art History Origins and Positions of a Research Program*, «Artl@s Bulletin», Vol. 1, n. 1, 2012, pp. 13-14. L'articolo è il testo di presentazione del progetto *Artl@s* (vd. paragrafo 4.1.3), di particolare interesse tanto per la scelta dell'atlante come sistema di restituzione delle ricerche sui flussi dell'arte attraverso il mercato e le mostre, quanto per l'impostazione metodologica, esposta in una serie di articoli pubblicati sul bollettino che accompagna le fasi di sviluppo del progetto e che costituisce uno spazio di confronto su tematiche affini a quella della ricerca. Sebbene non recentissima, la ricognizione di Joyeux-Prunel è sostanzialmente ancora valida. I progetti di mappatura in campo storico-artistico sono tuttora assai esigui, nonostante la disciplina si confronti da sempre con le circostanze geografiche della produzione artistica; alla disamina, fatta dall'autrice, delle pubblicazioni che pur dichiarando un interesse metodologico verso il dato territoriale, lasciano poco o alcuno spazio alla mappa, può aggiungersi l'*Atlante dell'Arte contemporanea a Napoli e in Campania 1966-2016* (vd. *supra*, nota 129).

¹⁶⁷ Usiamo qui l'espressione "immagine interattiva" in senso metonimico: le immagini a cui ci riferiamo viaggiano su dispositivi digitali e sono, com'è evidente, questi ultimi a consentire l'interazione con l'immagine stessa attraverso strumenti e funzioni.

navigare all'interno dell'immagine/interfaccia. Com'è stato sottolineato, infatti, la mappatura non è assunta come “cartografia necessaria”, ma piuttosto come “traduzione visiva di idee complesse”¹⁶⁸.

Ritroviamo allora qui, con maggiore chiarezza, quanto si è detto quando, spinti dalle suggestioni proposte dai brani di Calvino riportati in apertura del capitolo, si è sostenuto che quel riferimento potesse configurarsi come metafora di una narrazione in grado di abbracciare anche l'ambito scientifico: «art historians face several challenges that are specific to the discipline: how to render the succession of events that comprise the history of art onto a single document without sacrificing readability? How to visualize the flux of traveling exhibitions, collecting practices, artists' networks, exchanges and influences that are the very objects of art history?»¹⁶⁹. In quest'ottica, la mappa si configura come possibilità di comunicare in maniera immediata, attraverso figure e simbologie che rimandano a specifici oggetti, processi, percorsi, contenuti che sono propri del discorso storico-artistico, tradizionalmente condotto in forma verbale: «Maps, as well as charts, allow us to observe relationships that the reading of texts or numerical tables do not illustrate»¹⁷⁰.

E, tuttavia, non si può non sottolineare un aspetto che è primario per chi studia le arti visive, vale a dire la centralità assoluta che la visione diretta (dell'opera, o della collezione) assume in una qualsivoglia trattazione scientifica. In altri termini, lo storico dell'arte lavora anzitutto con lo sguardo; rispetto a questo, i riferimenti verbali sono contesto, accompagnamento, speculazione, a seconda che si tratti di fonti d'archivio, testi informativi, commenti critici. La possibilità di *osservare* la ricerca, piuttosto che *leggerla*, appare allora corollario naturale della sua attività, a maggior ragione da quando le immagini non artistiche sono entrate a tutti gli effetti a far parte di quel più ampio campo della cultura visiva che ha regole e declinazioni strettamente connesse al tessuto socio-culturale che la esprime, e nell'ambito della quale hanno origine anche le immagini artistiche¹⁷¹.

¹⁶⁸ Béatrice Joyeux-Prunel, *ARTL@S*, cit., p. 14 (traduzione di chi scrive).

¹⁶⁹ Catherine Dossin, *Towards a Spatial (Digital) Art History*, «Artl@s Bulletin», Vol. 4, n. 1, 2015, p. 4.

¹⁷⁰ Béatrice Joyeux-Prunel, *ARTL@S*, cit., p. 13.

¹⁷¹ Ci riagganciamo qui, in particolare, alla strada proposta dalla *Bildwissenschaft*. Cfr. Horst Bredekamp, *Una tradizione trascurata? La storia dell'arte come Bildwissenschaft*, in Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine*, cit., pp. 137-154 e James Elkins, *La storia dell'arte e le immagini che arte non sono, ivi*, pp. 155-207.

Accanto a questi aspetti, un approccio alla storia dell'arte dal punto di vista dei suoi spazi, così come si rende possibile grazie agli strumenti digitali, ha l'ambizione di ricostruire una narrazione di tipo orizzontale e non gerarchico, all'interno della quale trovino posto – e ruolo – quelle esperienze che, nel susseguirsi delle vicende, non hanno costituito un canone al quale la storiografia ha potuto guardare per giustificare il proprio incedere in una direzione piuttosto che in un'altra¹⁷². Un simile modo di procedere si accompagna dunque – e a seconda dei casi può considerarsene premessa o conseguenza – a una lettura possibile nella prospettiva offerta dagli studi postcoloniali e di genere¹⁷³, in tale ottica da considerarsi pionieristici. Allo stesso tempo, per giungere a considerazioni di tipo qualitativo, fa i conti con informazioni che sono prevalentemente di tipo quantitativo, di cui la mappa è una configurazione risultante: «the map is an indispensable corollary of this quantitative approach. [...] it displays graphical information – dots, lines, and areas – as well as visual signs – arrows, disks, etc. – associated with information presented relating to spatial coordinates. [...] In contrast to a spreadsheet where figures appear and are rarely likely to be considered “real”, a map presents orders of magnitude and already interpreted data»¹⁷⁴.

Luoghi, spazi, zone, dunque, ma anche tempi: come una *wanderkarte* del terzo millennio, l'atlante dispiegato nel digitale consente di addentrarsi in geografie quanto in cronologie, trasponendo in un'unica interfaccia aspetti visivi che racchiudono contenuti

¹⁷² «Seul le canon dispose auhourd'hui d'un récit clair – et ce récit est dramatiquement simple et convaincant: c'est une histoire d'innovations successives, qui renie un passé toujours remise dans le passéisme; c'est une histoire d'autonomisation héroïque vers plus d'indépendance, une histoire de subversion et de résistances aux logiques matérielles, politiques, économiques, sociales... Une belle histoire, donc, un conte de fées où les marginaux finissent toujours par être récompensés», Béatrice Joyeux-Prunel, *L'histoire mondiale de l'art, au défi d'un grand récit*, «Artl@s Bulletin», Vol. 6, n. 1, 2017, pp. 4-5.

¹⁷³ Nel presentare il progetto Artl@s, Joyeux-Prunel afferma: «We refuse to begin by studying points of view. We begin with the reconstitution of distributions first, by highlighting movements and circulations, and by tracking the spatial embodiment of social hierarchies, and artistic competition. Only then do we study discourses and points of view», Béatrice Joyeux-Prunel, *ARTL@S*, cit., p. 15. La dichiarazione d'intenti, qui formulata in termini astratti, viene chiarita dall'autrice in un articolo successivo: «As spatial art historians, we see value in a kind of “flattening” of the discipline, especially when encouraging quantitative and serial approaches to historicizing the arts. [...] “flattening” has a double meaning: 1. A general evaluation of things, putting every artist, every work, and every question on the same level. [...] No hierarchy – just a large horizontal landscape to study. 2. The “mise à la plat” leads to a flat reading, without taste. Making maps for art history, and for global art history, pushes out (or at least seems to) questions of reception, taste and creation. [...] The work of the art historian, traditionally passionate and spiritually engaged, one could say, is now dispassionate», Béatrice Joyeux-Prunel, *Do Maps Lie?*, cit., pp. 5-6. I contributi rivelano lo sforzo di ridisegnare un quadro della storia dell'arte in una forma reticolare piuttosto che progressivo-lineare, di cui la mappa sia allo stesso tempo substrato funzionale e prodotto della ricerca.

¹⁷⁴ Béatrice Joyeux-Prunel, *ARTL@S*, cit., p. 13.

quantitativi e qualitativi insieme, emergenze diacroniche e sincroniche; superando, insomma, il rigido dualismo spazio (*versus*) tempo per esplorare regioni in cui le due dimensioni restituiscono più complessi quadri culturali entro cui dipanare le ricerche.

Il carattere composito dell'atlante è stato peraltro associato alla sua capacità di estendersi a campi diversi del sapere, in quanto «non è un mero dispositivo scientifico che ci permette di definire e conoscere il mondo attraverso una serie di informazioni ambientali e di misurazioni territoriali; tanto più da quando, con la cartografia digitale e le tecnologie satellitari, i rilevamenti sono diventati sempre più precisi, accessibili e condivisibili. Esso è una sintesi di analisi scientifica e umanesimo, di conoscenza razionale e invenzione creativa. Questa unione fa sì che l'atlante sia al contempo una descrizione-rappresentazione e un'interpretazione-riconfigurazione del mondo, basata su fenomeni naturali e anche sociali, politici e culturali»¹⁷⁵. Nella cornice fin qui delineata, le più recenti tecnologie giocano un duplice ruolo. Si tratta, per un verso, di strumenti funzionali all'elaborazione e restituzione di dati messi in campo attraverso la ricerca scientifica tradizionale, per l'altro, di una *conditio sine qua non*, nella prospettiva di rendere in maniera integrata e in una rappresentazione simultanea la complessità delle informazioni, rispondendo al contempo alla nostra acquisita consuetudine alla contestualità tra osservazione e interazione.

2.2.4. Atlante come archivio dislocato

Per introdurre il tema della *dislocazione* in riferimento all'atlante come strumento di consultazione di testimonianze d'archivio, appare utile riprendere ancora una volta quanto Didi-Huberman affermava nel motivare il metodo warburghiano: «mentre una conferenza obbliga spesso il relatore a scegliere, a riassumere, a ridurre, a linearizzare, *Mnemosyne* permetteva di "esporre l'intero archivio": di dispiegare, in un certo senso, la profondità stratificata degli schedari»¹⁷⁶.

L'inciso ci consente di soffermarci su due questioni. La prima riguarda il parallelismo, seppure implicito, tra la “linearizzazione” del discorso e la “profondità stratificata degli

¹⁷⁵ Cristina Baldacci, *Archivi impossibili*, cit., p. 97.

¹⁷⁶ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 421.

schedari”): aiutandoci con una metafora gestuale, possiamo affermare che l’azione di sfogliare le carte contenute in un faldone d’archivio, ordinate secondo metodi classificatori prestabiliti, equivale, dal punto di vista dell’acquisizione delle informazioni, a un processo che ha un ritmo sequenziale e che è modulato da ciò che ho letto/visto prima e ciò che ho letto/visto dopo. Ma il prima e il dopo sono imposti dall’ordinamento del fondo e non da una immediata relazione empatica che si è stabilita tra il mio sguardo e un documento scelto (probabilmente, in principio, ad un livello inconscio) tra molti che mi sono stati offerti in simultanea – come invece, presumibilmente, poteva accadere allo studente che si trovava al cospetto delle tavole di Warburg¹⁷⁷. Ci troviamo, insomma, di fronte a una forma *temporale* dell’esperienza, che si svolge secondo un andamento cronologico.

La seconda questione prende avvio dal riferimento all’archivio per focalizzarsi su una distinzione etimologica tra *collocazione* e *dislocazione*. Negli archivi, la segnatura che identifica ogni documento o serie di documenti indica infatti la sua posizione esatta all’interno di un insieme più grande, custodito in un determinato luogo: la *collocazione* è di norma unica e incontrovertibile, e lega in una relazione biunivoca il documento con il suo posto specifico. Stabilita la corrispondenza *archivio-collocazione*, si può allora più agevolmente evocare quella di *atlante-dislocazione*. Questo secondo nesso si lega, ad un livello immediato, alla contestuale presenza di più luoghi all’interno dell’atlante, tale da ammettere, ove necessario, la possibilità dell’ubiquità di un dato elemento nello spazio rappresentato. In alcuni casi, l’ubiquità può avverarsi su un piano temporale astratto, che contempra periodizzazioni diverse; o, viceversa, dispiegarsi in un arco cronologico definito, esplicitando, tra luoghi diversi, relazioni che prendono corpo in testimonianze condivise. Vale a dire, in quei documenti che, per collocazione fisica (o luogo di conservazione), per origine (o luogo di produzione), per soggetto (o luogo raffigurato/citato) si legano a posizioni diverse nello spazio geografico dell’atlante.

In questo senso, dunque, l’archivio può emanciparsi dalla sua collocazione per dislocarsi nella forma dell’atlante o, altrimenti, l’atlante può configurarsi come archivio

¹⁷⁷ «Nel 1926, Warburg pronunciò una conferenza su Rembrandt in cui le immagini non erano proiettate una a una secondo il filo dell’argomentazione, ma venivano presentate insieme, da subito, sui famosi schermi di tessuto nero: l’oratore parlava quindi passando dall’uno all’altro, come se si spostasse all’interno del suo spazio argomentativo. Una delle attività più intense dell’Institut, sino al 1929, fu così l’allestimento di esposizione che restituissero la sua forza teorica all’archivio stesso», Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 421.

dislocato. L'esperienza che ne deriva, allora, si svolge in una dimensione che è *spaziale* e *temporale* insieme.

Definita la relazione tra archivio e atlante così come si esplicita nel progetto illustrato in questa tesi, occorre tuttavia fare un riferimento a una ulteriore associazione tra i due termini che avviene sul piano semantico. Affermando che «La moda che negli ultimi anni si è venuta a creare attorno all'archivio e alla sua declinazione visiva più usata, il dispositivo dell'atlante, molto spesso induce a riconoscere come tali montaggi di immagini che in realtà non lo sono affatto, soprattutto perché alla base manca un disegno compiuto, una progettualità a lungo termine»¹⁷⁸, Cristina Baldacci – accanto alla già citata tendenza a definire atlanti oggetti che spesso poco o nulla condividono con il significato stesso dell'atlante – descrive l'atlante come la “declinazione visiva più usata dell'archivio”. Ma come avviene questo slittamento? Se da un lato la componente organizzativa e progettuale è insita nella forma dell'atlante quanto in quella dell'archivio, d'altro canto la loro connessione, nonostante sia oggi frequente fino al punto da identificare in tutto o in parte, in determinati contesti, i due vocaboli, non risulta in verità affatto scontata, avendo tra loro origini, finalità, morfologie differenti. Una simile sovrapposizione può spiegarsi allora ritornando alla forma dell'atlante figurativo, in cui la disposizione affiancata delle immagini che possono essere lette simultaneamente, trasforma di fatto quello che in principio nasce appunto come archivio iconografico o fotografico.

Il binomio atlante-archivio si dispiega infine su un ulteriore piano. Il diffuso ricorso al digitale nel campo della documentazione e, parallelamente, il crescente interesse verso le forme dell'atlante inteso come dispositivo di fruizione prettamente visiva di ingenti quantità di contenuti, hanno condotto in anni recenti all'avvio di una serie di esperienze in grado di far confluire in nuovi strumenti digitali le operazioni di mappatura e quelle di ricerche d'archivio con il recupero di documentazione grafica, fotografica, multimediale, resa fruibile attraverso singole piattaforme tematiche.

La trasposizione in digitale si avvale, in questi casi, della cartografia attraverso la georeferenziazione delle informazioni, rivelando la diffusione di questo strumento e il successo della sua ricezione da parte dell'utente. Tratto comune ai più diffusi progetti di

¹⁷⁸ Cristina Baldacci, *Archivi impossibili*, cit., pp. 105-106.

mappatura, è il ricorso a strumenti come Google Maps o Open Street Map, servizi topografici costantemente aggiornati che consentono la localizzazione su un piano temporale generalmente corrispondente all'attualità¹⁷⁹. Tali iniziative, che prendono spesso il nome di atlanti, sono sempre più frequenti e hanno lo scopo prevalente di implementare la promozione di circuiti culturali su base tematica e territoriale o di supportare portali informativi. Diversa finalità hanno invece gli studi condotti attraverso Geographic Information System di cui si parlerà più estesamente nel paragrafo 4.1.3, che sfociano in genere in piattaforme di più ampia consultazione e hanno origine in seno a progetti promossi in ambito accademico o da istituti di ricerca.

In entrambi i casi, gli atlanti si configurano come archivi georeferenziati (la dislocazione assume qui una dimensione tecnico-applicativa), secondo un'associazione che avviene su un doppio livello: il primo ha a che fare con l'aspetto più strettamente tecnico dell'atlante digitale e, in generale, di ogni piattaforma informatica, vale a dire quello di configurarsi come più articolato archivio dati (in quest'ultimo, il materiale tradizionalmente considerato d'archivio e trasformato in dato elettronico, si aggiunge agli altri tipi di dati in grado, ad esempio di descriverlo – metadati –, georeferenziarlo, collegarlo ad altri dati, etc.); il secondo riguarda la confluenza di informazioni spesso desunte da fonti archivistiche e bibliografiche¹⁸⁰ all'interno di sistemi cartografici, sottoforma di informazioni stringate, ma anche *file* di testo, immagine o audiovisivo. Così inteso, l'atlante diviene lo spazio su cui si distribuiscono e si accumulano testimonianze, a loro volta stratificate nel tempo, e la cui imprescindibile correlazione ai luoghi che ne costituiscono i contesti concorrono al configurarsi di storie.

¹⁷⁹ Tra i più recenti esempi in ambito italiano, sono le due iniziative realizzate dalla Direzione Generale Arte e Architettura contemporanee e Periferie urbane (attuale Direzione Generale Creatività contemporanea) del Ministero per i Beni e le Attività culturali e del Turismo, l'*Atlante dell'architettura contemporanea*, vd. "Atlante dell'architettura contemporanea": www.atlantearchitettura.beniculturali.it, consultato il 20 febbraio 2020 e *I luoghi del contemporaneo*, "Luoghi del contemporaneo": www.luoghidelcontemporaneo.beniculturali.it, consultato il 20 febbraio 2020.

¹⁸⁰ Cfr. Béatrice Joyeux-Prunel e Olivier Marcel, *Exhibition Catalogues in the Globalization of Art. A Source for Social and Spatial Art History*, «Artl@s Bulletin», Vol. 4, n. 2, 2016, pp. 81-104.

IL MUSEO NOVECENTO A NAPOLI TRA RICOSTRUZIONE STORICO-CRITICA E RIAPPROPRIAZIONE CULTURALE

Le ragioni della scelta del Museo Novecento a Napoli, assunto come ‘laboratorio’ della ricerca e realtà di partenza per l’indagine sulle possibilità di restituzione di fonti e circostanze di produzione ed esposizione delle opere, risiedono nella sua precipua inclinazione all’indagine ricognitiva in simultanea e in retrospettiva fin dalle premesse che hanno gettato le basi per la sua istituzione nel 2010.

Dopo un inquadramento sulla produzione e ricezione delle arti a Napoli a partire dal secondo dopoguerra, nella prima parte del capitolo si ricostruisce la storia espositiva e la politica culturale di Castel Sant’Elmo e del museo Novecento a Napoli, mettendone a fuoco gli aspetti di connessione e interdipendenza con le vicende cittadine. Come si evince dallo studio delle mostre e delle corrispondenze conservate in archivio, nella politica espositiva attuata a Castel Sant’Elmo – complesso monumentale dove ha sede il museo – è possibile rintracciare una duplice linea di sviluppo: da un lato mostre personali di artisti italiani e napoletani o attivi a Napoli, che si sono proposte come momenti di approfondimento di specifiche ricerche, dall’altro alcune mostre ‘di ricognizione’, che hanno avuto il merito di mettere in luce lo stato dell’arte nel campo delle esperienze artistiche in un arco temporale definito. È in particolare da questa seconda tipologia espositiva che ha origine il museo, la cui collezione da quelle esposizioni ha tratto il suo impianto teorico-metodologico, suggerendo possibilità di sviluppo ancora inesplorate nella prospettiva di una documentazione a più ampio raggio. Nello specifico, si è trattato di una serie di mostre, avviata nel 1991 dall’allora Soprintendenza per il Polo museale napoletano, che aveva il suo filo conduttore proprio nell’impostazione storiografica e documentale, tanto delle esposizioni, quanto dei relativi cataloghi, che hanno costituito una risorsa primaria per l’avvio della ricerca.

All'archivio del museo è dedicata la seconda parte del capitolo, in cui, a una disamina delle esperienze pregresse nel campo della documentazione dell'arte contemporanea a Napoli, segue una descrizione dell'archivio delle mostre e delle collezioni, attualmente conservato tra la Biblioteca di Storia dell'Arte "Bruno Molajoli" e gli uffici della Direzione e recentemente riorganizzato e inventariato. Gli inventari dei nuclei documentali principali, redatti o aggiornati nell'ambito di questa ricerca, sono riportati in appendice alla tesi.

3.1 Castel Sant'Elmo e il Novecento a Napoli

3.1.1. Napoli: la situazione delle arti 1945 - 2010

Dal punto di vista culturale, Napoli è stata nel XX secolo una città particolarmente vivace, in cui si sono intrecciati storie e personaggi che ne hanno fatto un crocevia di esperienze diverse, dalla letteratura alle arti figurative e performative. Indagate per lo più in un certo numero di studi condotti in ambito locale, le vicende dell'arte a Napoli nel Novecento hanno incontrato a più riprese le correnti, le poetiche e le estetiche nazionali e internazionali, spesso con esiti originali e di ampio respiro rimanendo, al contempo, fortemente radicate nel tessuto urbano e sociale della città. Un legame inscindibile attraversato tanto dalla saggistica quanto dalla letteratura, che mostra il ruolo fortemente identitario svolto dalla cultura artistica, in particolare dalla seconda metà del secolo¹⁸¹.

Perduto il ruolo che aveva avuto nel contesto artistico tra Seicento e Settecento, Napoli resta a lungo legata agli stereotipi che il vedutismo di stampo ottocentesco aveva contribuito ad alimentare, trascinandolo ancora a Novecento inoltrato soggetti e stilemi ormai altrove

¹⁸¹ Questo aspetto viene affrontato sia in alcuni cataloghi di mostre, sia in scritti critici, ed emerge con chiarezza in romanzi e racconti di autori come Domenico Starnone, Anna Maria Ortese, Ermanno Rea. Tra i contributi storico-critici, cfr. *Fuori dall'ombra. Nuove tendenze nelle arti a Napoli dal '45 al '65*, catalogo della mostra, Napoli, Elio De Rosa editore, 1991; Nicola Spinosa, Angela Tecce (a cura di), *9cento. Napoli 1910-1990 per un museo in progress*, Napoli, Electa Napoli, 2010; Angela Tecce (a cura di), *Rewind. Arte a Napoli 1980-1990*, catalogo della mostra, Napoli, Arte'm, 2014; Angelo Trimarco, *Napoli. Un racconto d'arte 1954/2000*, Roma, Editori Riuniti, 2002; Vitaliano Corbi, *Quale avanguardia? L'arte a Napoli nella seconda metà del Novecento*, Napoli, Paparo Edizioni, 2002; Benedetto Gravagnuolo, *Napoli dal Novecento al futuro. Architettura, design e urbanistica*, Napoli, Electa Napoli, 2008; Renato De Fusco, *Arti&Altro a Napoli dal dopoguerra al 2000*, Napoli, Paparo Edizioni, 2009.

superati da tempo. Non mancava, tuttavia, un fermento che avvicinava i giovani artisti napoletani a quanto accadeva fuori dai confini regionali e nazionali¹⁸², ma è il secondo conflitto mondiale a segnare un vero e proprio spartiacque in questo senso: l'urgenza di una ricostruzione urbana, morale, sociale dopo la devastazione dei bombardamenti, dovette indurre gli artisti a una poderosa spinta in avanti, in una direzione comune a buona parte dell'avanguardia italiana degli stessi anni¹⁸³. Sorsero nei decenni immediatamente successivi alla guerra nuove aggregazioni che univano la propria posizione ideologica a una ricerca estetica fortemente incardinata nelle istanze del presente, con esiti assai differenti pure in seno ai singoli gruppi. Scriveva Argan nel 1965:

La miglior prova che la cultura figurativa napoletana ha superato i limiti che ne facevano, fino a non molti anni fa, una cultura di coltivata provincia, è data proprio dal fatto che non sussiste, oggi, un problema "napoletano". Ciò si deve all'azione iniziale e coraggiosa di qualche maestro, come Vincenzo Ciardo, che ha saputo aprire i giovani alle nuove esperienze; [...] alla presenza di correnti critiche aperte e combattive; e, soprattutto, allo sforzo che i giovani artisti hanno compiuto, nel dopoguerra, per mettersi al corrente della cultura pur senza cadere in un troppo facile cosmopolitismo¹⁸⁴.

I rapporti con altre realtà si fecero, in questa fase, più fitti ed espliciti¹⁸⁵, avviando un confronto con quanto avveniva in città come Milano e Roma, destinato a durare almeno fino agli anni Settanta, quando alle istanze della ricostruzione post bellica subentrarono quelle

¹⁸² Nella sua recensione alla mostra *In margine. Artisti napoletani fra tradizione e opposizione*, curata da Mariantonietta Picone a Villa Pignatelli nel 1986, Angelo Trimarco scriveva, soffermandosi sulla stagione futurista a Napoli: «Un gomitolino di episodi e di fatti, fra letteratura e arti figurative, che fanno affiorare sicure vocazioni ed esiti affinati. Ricerche che la Tradizione si è poi incaricata di coprire di polvere e di oblio», Angelo Trimarco, *Artisti napoletani fra tradizione e opposizione 1909-1923*, «Paese sera», 4 agosto 1986, ripubblicato in *id.*, *Napoli ad arte 1985-2000*, Milano, EM, 1999, p. 117.

¹⁸³ Delle esperienze sorte in questi anni e nei successivi, si è detto: «appartengono, da tempo, al racconto, non soltanto napoletano, ma italiano», Angelo Trimarco, *Fuori dall'ombra*, recensione della mostra, «Il Mattino», 3 dicembre 1991, ripubblicata in *id.*, *Napoli ad arte*, cit., pp. 125-126.

¹⁸⁴ Giulio Carlo Argan, in Lea Vergine (a cura di), *Inchiesta sulla cultura a Napoli*, «Marcatré», n. 14-15, maggio-giugno, 1965, p. 19.

¹⁸⁵ «Dopo i timidi tentativi di rinnovamento, che si ebbero nel 1944 con la prima esposizione della Libera associazione degli artisti napoletani alla galleria Forti, segnali di novità vennero dalla rivista "Sud" (1945-1947) [...]. Il programma ambizioso era quello di riannodare i fili della cultura napoletana con quella italiana ed europea», Mariantonietta Picone Petrusa, *L'arte a Napoli nella prima metà del Novecento*, in Nicola Spinosa, Angela Tecce (a cura di), *9cento*, cit., p. 47; sulle vicende dell'arte nell'immediato dopoguerra si vedano anche il saggio di Angela Tecce, *Tra due crisi*, nello stesso volume e *Fuori dall'ombra. Nuove tendenze...*, cit., in part. pp. 31-90.

delle lotte sociali e di genere, mentre, sull'ultimo scorcio del millennio, poetiche e linguaggi trovavano una nuova dimensione globale.

Solo sporadicamente rappresentati da alcune gallerie aperte nel dopoguerra, poco o per nulla sostenuti dal collezionismo locale, gli artisti napoletani d'avanguardia hanno a lungo sofferto di un provincialismo che ne relegava le ricerche più aggiornate ad episodi solitari e per lo più mal sopportati¹⁸⁶, al punto che, pur nell'evidenza degli sforzi in direzione di un progressivo aggiornamento, Ferdinando Bologna riconosceva: «Gli avvenimenti nuovi che vi si sono prodotti troppo spesso sono rimasti isolati dall'indifferenza e dall'inveterato scetticismo»¹⁸⁷. Anche per questo, tra entusiasmi e disillusioni, sull'ipotesi di istituire un museo d'arte contemporanea ci si interrogava già nell'*Inchiesta sulla cultura a Napoli*, apparsa nel 1965¹⁸⁸. E tuttavia “la più grave iattura” la definiva Raffaello Causa, che proprio in quell'anno diventava Soprintendente alle Gallerie¹⁸⁹, pittore egli stesso, ma fermamente convinto della necessità di una distinzione di ruoli tra musei e gallerie nelle azioni rivolte all'arte contemporanea¹⁹⁰. La sua posizione si rivela comunque sintomo di crepe mai sanate nei rapporti tra artisti napoletani e istituzioni, tra differenti prospettive critiche, e, al contempo, di una visione del ruolo del museo radicalmente opposta rispetto a quella che aveva caratterizzato, fin dalla loro istituzione alla fine dell'Ottocento, realtà come la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma o la Galleria d'arte moderna di Torino, nate con lo scopo di documentare gli sviluppi più attuali dell'arte nazionale e internazionale, nel primo caso, regionale, nel secondo. Se, sullo sfondo, ancora restavano irrisolte le vicende ormai secolari della Galleria Regionale d'arte moderna aperta negli spazi dell'Accademia di Belle Arti che avrebbe dovuto costituire il più immediato riferimento per i giovani artisti¹⁹¹, vent'anni

¹⁸⁶ Cfr. Maria Teresa Penta, *Attività delle istituzioni*, in *Fuori dall'Ombra*, cit., pp. 91-106: 93-94.

¹⁸⁷ Così Ferdinando Bologna in Lea Vergine (a cura di), *Inchiesta sulla cultura a Napoli*, cit., p. 20.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 52.

¹⁸⁹ Cfr. *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte, 1904-1974*, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per il patrimonio storico artistico e etnoantropologico; Centro studi per la storia del lavoro e delle comunità territoriali, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 183-193: 186.

¹⁹⁰ «[...] ci deve essere la storia che seleziona, e successivamente a distanza di anni, queste gallerie possono trasformarsi in musei. Non sono mai riuscito a riconoscere la qualifica di museo ad una galleria di arte moderna. Inevitabilmente una galleria d'arte moderna deve essere composta, per buona parte, di paccottiglia della quale la critica e la sensibilità devono fare presto o tardi giustizia», Raffaello Causa, in Lea Vergine (a cura di), *Inchiesta sulla cultura a Napoli*, cit., p. 52.

¹⁹¹ Cfr. Anna Caputi, *Storia della Raccolta*, in Anna Caputi, Raffaello Causa, Raffaele Mormone (a cura di), *La Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1972, pp. 89-97.

dopo, da poco scomparso Causa, sarà il suo successore – e stretto collaboratore in vita – Nicola Spinosa a riprendere le redini del discorso, annunciando la volontà di aprire due sezioni d'arte contemporanea, destinate rispettivamente a Capodimonte e a Castel Sant'Elmo¹⁹². Da quella possibilità prospettata negli anni Ottanta, trascorrerà ancora molto tempo prima che venga inaugurato a Napoli il solo museo statale italiano dedicato all'arte contemporanea oltre alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

E mentre Causa, pittore da giovane con lo pseudonimo di Mimì Gargiulo in ricordo dei suoi studi su Micco Spadaro, aveva poi scelto nel suo ruolo istituzionale di marcare una esplicita distanza dalle esperienze napoletane contemporanee, salvo comunque seguirne le vicende da osservatore esterno¹⁹³ ed avviare, solo dieci anni più tardi, una serie di affondi sull'arte contemporanea nei locali di Villa Pignatelli, Spinosa – pur con una formazione da 'modernista' che lo porterà ad un approccio più intuitivo che meditato al contemporaneo – appare invece ben presto spinto da passioni personali ad affacciarsi all'arte dell'attualità,

«un mondo irto di difficoltà e sicuramente 'minato', per il quale oltretutto – a norma di legge e perché così ci è stato detto – non avremmo né competenze né obblighi di natura istituzionale. Ma al quale tuttavia, pur con le sue evidenti 'miserie' e i suoi reiterati opportunismi, con le sue infinite suddivisioni in clan contrapposti e feroci, i suoi spesso effimeri e ingiustificati contrasti per tendenze e scelte diversamente orientate, con le sue interminabili beghe d'interesse critico e mercantile [...] non ci sentiamo di poter rinunciare»¹⁹⁴.

Così scriveva il soprintendente, presentando il catalogo della collezione d'arte contemporanea costituitasi tra gli anni Ottanta e Novanta a Capodimonte, senza tralasciare il riferimento a quelle 'beghe' cui, prima ancora che da funzionario, aveva assistito da ragazzo al seguito del padre pittore. Dissidi dai quali egli stesso non prendeva fino in fondo le distanze, proseguendo il suo discorso dalle esplicite pieghe autobiografiche su queste note:

«Forse perché da ragazzini [...] a Porta Capuana e a Rua Catalana (altro che via Gemito!) abbiamo respirato esalazioni d'acqueragia e trementina, forse perché giovanissimi ascoltammo, nascosti in un angolo della Galleria Medea

¹⁹² Cfr. Nicola Spinosa, *Un patrimonio da riconquistare*, «AD/Napoli», supplemento a «AD Architectural Digest», 1986, pp. 10, 140.

¹⁹³ Cfr. Maria De Vivo, *Raffaello Causa e il "vigile amore" per l'arte contemporanea*, in Fabrizio Vona (a cura di), *In onore di Raffaello Causa*, Napoli, Arte'm, 2015, pp. 80-87.

¹⁹⁴ Cit. Nicola Spinosa, *prefazione* a Angela Tecce (a cura di), *Museo Nazionale di Capodimonte. Arte contemporanea*, Napoli, Electa Napoli, 2002, p. 10.

o della San Carlo, le urla di Domenico Spinosa e di Armando De Stefano [...]; per poi far notte, in un piano terra di via Tasso, con Gianni Pisani, Mathelda Balatresi, Rosa Panaro o Giannetto Bravi a parlare delle frustrazioni e delle incomprensioni di sempre; o perché in un ‘sotterraneo’ di via Schipa, tra il ’65 e il ’70, studiavamo a contatto di gomito e d’orecchio con Carmine Di Ruggiero ed Errico Ruotolo, aspettando che arrivassero gli eterni ‘scontenti’[...]»¹⁹⁵.

La testimonianza di Spinosa dà, del contesto artistico napoletano, vissuto da una visuale più intima che esterna, uno spaccato fatto di rivalità, spesso alimentate da frustrazioni, da cui anche nella delicata veste istituzionale è arduo svincolarsi. Gli stessi luoghi dell’arte divengono tramite di contese e rivendicazioni, in mancanza di uno spazio di riferimento intorno al quale gravitare. ‘Altro che via Gemito’, scrive Spinosa, dove il pittore Federico Starnone aveva il suo alloggio in qualità di ferroviere:

«Quando il vecchio pittore Vincenzo Ciardo raccontava di come si pittava bene in via Cesare Rosaroll¹⁹⁶, il Quartiere latino di Napoli; quando ne raccontava Alfredo Schettini che ora faceva il critico d’arte ma che da giovane in via Rosaroll era stato pittore anche lui; mio padre si torceva per l’invidia e schiattava di rabbia pensando: “Perché mi è toccato di pittare qui, nel palazzo dei ferrovieri, in via Gemito 64?”»¹⁹⁷.

Frustrazioni, appunto, reiterate nel tempo e che ritornano nel cinismo delle parole di Gianni Pisani quando, interrogato anch’egli sulla possibilità di un museo d’arte contemporanea a Napoli, risponde: «Dato l’andamento attuale delle cose, i vecchi pittori commerciali di Napoli avrebbero finalmente la sede ufficiale per l’esposizione permanente dei loro quadracci»¹⁹⁸. Un simile atteggiamento di sfiducia andava di pari passo con i contrasti che animavano l’ambiente dell’Accademia, fucina di incontri tra i più vivaci e proficui e, al tempo stesso, luogo di asfittica conservazione di istanze inattuali, contro le

¹⁹⁵ *Ibidem*. Domenico Spinosa (Napoli, 1916 – 2007), padre di Nicola, Armando De Stefano (Napoli, 1926), Gianni Pisani (Napoli, 1935), Mathelda Balatresi (Carcare, Salerno, 1937), Rosa Panaro (Casal di Principe, Napoli, 1935), Giannetto Bravi (Tripoli, 1938 – Cislago, Varese, 2013), Carmine Di Ruggiero (Napoli, 1934), Errico Ruotolo (Napoli, 1939 – 2008): i nomi citati sono di artisti napoletani, per lo più attivi a partire dalla fine degli anni Cinquanta e dai primi anni Sessanta.

¹⁹⁶ Via Cesare Rosaroll è una delle principali vie che si snodano dalla zona di Porta Capuana, citata da Nicola Spinosa, *NdA*.

¹⁹⁷ Domenico Starnone, *Via Gemito*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 140. Nel romanzo, vincitore del Premio Strega nel 2001, lo scrittore, figlio del pittore Federico Starnone (Napoli, 1917 – Luino, Varese, 1998), traccia la figura di un padre irascibile e frustrato, in perenne scontro con un mondo in cui non vede riconosciuto il suo talento.

¹⁹⁸ Gianni Pisani in Lea Vergine, (a cura di), *Inchiesta sulla cultura a Napoli*, cit., p. 52.

quali a più riprese i suoi frequentatori si erano scagliati con insofferenza, e incarnate, fra gli altri, dallo stesso Ciardo che nel dopoguerra aveva assunto un ruolo di potere diventando direttore della scuola di paesaggio, attraverso la quale doveva evidentemente esercitare una forte influenza¹⁹⁹ nella direzione di derivazione post-impressionista intrapresa nei suoi dipinti dell'epoca²⁰⁰. Così, se da un lato maestri come Emilio Notte e Manlio Giarrizzo proiettavano nell'insegnamento un'apertura alle esperienze nazionali e internazionali che di grande stimolo risultava per i loro allievi, dall'altro molti studenti finivano per ripudiare l'appartenenza all'Accademia, troppo incline sul fronte istituzionale a soffocare ogni slancio di novità, di fatto assecondando un mercato che, ancora negli anni Sessanta inoltrati, restava sostanzialmente fermo a quelle estetiche ottocentesche cui il pur scarso collezionismo era ancora irrimediabilmente legato²⁰¹. Una insofferenza correlata peraltro al più strutturale problema dell'insegnamento delle arti, incardinato entro canoni e classificazioni che risultavano decisamente obsoleti in una società in piena corsa, tra progresso tecnologico e nuove esigenze estetiche²⁰².

È intanto proprio in questo periodo che iniziano a registrarsi a Napoli segnali di una maggiore apertura alle esperienze contemporanee sia locali che internazionali. Se alcune gallerie attive già dal secondo dopoguerra avevano poi iniziato, negli anni Cinquanta, ad affacciarsi con discontinuità all'arte 'moderna' – la San Carlo, la Medea e, soprattutto, Al Blu di Prussia avevano proposto opere del M.A.C. napoletano e poi del Gruppo 58, eppure presso gli artisti il giudizio di questo impegno restava assai duro²⁰³ – il decennio successivo vede l'inaugurazione di nuovi spazi caratterizzati da un interesse esclusivo verso le ricerche

¹⁹⁹ Cfr. Maria Teresa Penta, *op. cit.*, pp. 91-98.

²⁰⁰ Cfr. Fernanda Capobianco, *Vincenzo Ciardo*, scheda, in Nicola Spinosa, Angela Tecce (a cura di), *9cento*, cit., p. 150.

²⁰¹ La lucida analisi di Maria Teresa Penta, che inserisce la situazione delle arti nel più ampio panorama sociale e culturale della città, sembra così chiarire il 'peccato originale' della questione napoletana: «Non va sottovalutata la situazione socio-politica della città in questo giro d'anni; è il momento del laurismo e dell'avanzata di una borghesia che non si distingueva certo per acume o cultura e che non aveva interesse a creare strutture efficaci capaci di programmare sistemi di partecipazione ai problemi che l'arte contemporanea andava ponendo. Arroccata attorno ad una tradizione conservatrice, la società napoletana mostrava la massima indifferenza, se non addirittura fastidio, verso l'arte contemporanea e ingrossava le fila del collezionismo di vecchia maniera. [...] Sicché anche dagli ambienti in cui si vantava un presunto amore per l'arte non poteva derivare nessuna spinta ad un discorso nuovo», Maria Teresa Penta, *op. cit.*, p. 99.

²⁰² Cfr. Lea Vergine, *Il significato dell'Accademia*, in *id.*, *Inchiesta sulla cultura a Napoli*, cit., p. 48 e Filiberto Menna, *Per una riforma delle Accademie di Belle Arti*, «Il Mattino», 30 gennaio 1973.

²⁰³ Cfr. Lea Vergine, *Le gallerie – Il collezionismo – Il mercante d'arte*, *ivi*, pp. 59-64.

del secolo corrente. La galleria Il Centro di Dina Carola apre nel 1960 a via San Pasquale²⁰⁴ con la *I mostra di artisti italiani contemporanei*, opere di Giovanni Brancaccio e Vincenzo Ciardo accanto a Carrà, De Pisis, Morandi, Rosai, Sironi, Tosi, per poi rivolgere in breve tempo lo sguardo anche ai più giovani Renato Barisani e Andrea Bizanzio, Elio Waschimps e Gianni Pisani, con mostre personali allestite nella sede di Ischia inaugurata l'anno successivo, «luogo di esposizione [...] anche di artisti locali, quasi un modo per sperimentare la validità di certe scelte, prima dell'ammissione ai circuiti cittadini», almeno fino alla stagione del 1963-1964, quando vengono presentati a Napoli Barisani, Biasi, Pisani e Fergola²⁰⁵. Nel 1964 si tiene la prima delle mostre che si susseguirono nella saletta rossa della Libreria Guida a Port'Alba²⁰⁶, dal titolo *Nuove realtà della pittura a Napoli*, con opere di Barisani, Guido Biasi, Enrico Bugli, Mario Colucci, Lucio Del Pezzo, Sergio Fergola, Luca (Luigi Castellano), Pabi (Pino Biasi), Carlo Del Pozzo, Bruno Di Bello, Salvatore Paladino, Franco Palumbo, Mario Persico, Tony Stefanucci e Stelio Maria Martini. Nel 1965, in estate, sarà la volta della Libreria Minerva in via dei Greci e, dall'ottobre, della Modern Art Agency di Lucio Amelio in via del Parco Margherita: dal 1966 – quando espone i lavori di Carlo Alfano – in poi, moltissimi saranno gli artisti napoletani e campani a lui vicini, da Ernesto Tatafiore a Mimmo Paladino, da Pisani e Bruno Di Bello alle femministe napoletane del collettivo Gruppo XX (Rosa Panaro, Mathelda Balatresi, Antonietta Casiello e Mimma Sardella) e altri ancora. Un susseguirsi di iniziative, dunque, che segna l'ingresso sulla scena cittadina di un mercato dell'arte contemporanea decisamente proteso verso il panorama nazionale e internazionale, ma vigile anche rispetto alla situazione locale²⁰⁷. I nuovi galleristi non esitano a proporre i grandi nomi dell'arte italiana accanto ai napoletani contemporanei, e in più di un'occasione le iniziative vengono curate – o seguite con sguardo attento – da giovani critici accorti a quanto accade anche fuori dai confini nazionali: Lea Vergine, Achille Bonito Oliva, Filiberto Menna. Significativamente, tutti e tre, nel '66, nel

²⁰⁴ Per un approfondimento sull'attività della galleria Il Centro, vd. Stefania Zuliani, *Il centro 1960-2005. Storie ed eredità di una galleria*, Napoli, Electa, 2006.

²⁰⁵ Katia Fiorentino, *Gli spazi dell'espressione*, in *Fuori dall'ombra*, cit., pp. 116-117.

²⁰⁶ Per una ricostruzione dell'attività espositiva della Libreria Guida, vd. Maria De Vivo, *La saletta rossa 1963-1974. Dieci anni d'arte alla Guida*, Napoli, Guida, 2008. Oltre all'elenco delle mostre presentate alla saletta rossa, il volume contiene in appendice anche il calendario delle mostre tenute alla Libreria Minerva. Per una più ampia disamina sull'attività culturale della Libreria Guida, si rimanda a AA.VV., *Una libreria per la città. Guida a Napoli*, Napoli, Guida, 1988.

²⁰⁷ Cfr. Katia Fiorentino, *Gli spazi dell'espressione*, cit., pp. 107-118.

'68 e nell''80, si allontaneranno per stabilirsi definitivamente a Milano o a Roma. Ma negli stessi anni avviene pure che vengano chiamati da Marcello Rumma Renato Barilli, Alberto Boatto e Germano Celant, a curare le Rassegne di Amalfi tra il '66 e il '68²⁰⁸, inaugurando anche a Salerno un nuovo corso per le vicende dell'arte contemporanea²⁰⁹. Eppure l'impegno militante di un critico come Filiberto Menna, teso a «collegare le più significative esperienze dell'arte a Napoli con quelle attive in Italia, tra Roma, Milano e Torino, rompendo una condizione di isolamento e di solitudine propria della cultura del Mezzogiorno»²¹⁰, lascerà un'impronta – e un lascito culturale, attraverso i suoi allievi all'ateneo salernitano e la fondazione a lui intitolata – più significativa a Salerno che a Napoli, dove pure era stato assai attivo, ma dove più diffusamente si proseguirà nel solco filologico della scuola di Ferdinando Bologna²¹¹, nonostante le (o forse anche in ragione delle) sue «analisi rigorose e, talvolta, impietose sul corpo dell'arte a Napoli tanto da scontentare, fin dall'avvio, l'establishment, scuotendone ambizioni e mettendone in dubbio cultura e gusto»²¹² dalle pagine de *Il Mattino*.

Negli anni Settanta, mentre lo stesso Menna denuncia la mancanza nel Mezzogiorno di una 'galleria d'arte moderna' che possa proporsi come luogo di interlocuzione diretta e tempestiva con gli episodi più avanzati dell'arte italiana²¹³, aprono nuove gallerie dedite esclusivamente alla promozione di artisti contemporanei: Lia Rumma a via Vannella

²⁰⁸ Cfr. Angelo Trimarco, *Amalfi. La rassegna di pittura. 1966 – 1968*, in *id.*, *Napoli. Un racconto d'arte*, cit., pp. 53-59. Alla figura di Marcello Rumma è stata recentemente dedicata la mostra *I sei anni di Marcello Rumma. 1965-1970*, a cura di Gabriele Guercio e Andrea Viliani, Napoli, Museo Madre, 14 dicembre 2019 – 13 aprile 2020.

²⁰⁹ Cfr. Stefania Zuliani (a cura di), *La costruzione del nuovo. Salerno 1966 – 1976: documenti immagini testimonianze*, catalogo della mostra, Salerno, Edizioni 10/17, 2005.

²¹⁰ Angelo Trimarco, *Filiberto Menna. L'esperienza di un critico d'arte militante*, in *id.*, *Napoli. Un racconto d'arte*, cit., p. 139.

²¹¹ «Napoli era legata alla scuola di arte moderna di Ferdinando Bologna, mentre Salerno con Menna si apriva alle arti contemporanee», ricorda Trimarco in Renata Caragliano, *Angelo Trimarco: «Io nella squadra vincente con Menna e Bonito Oliva»*, «Repubblica», 8 gennaio 2012: www.ivoltidinapoli-napoli.blogautore.repubblica.it/2012/01/08/angelo-trimarco/, consultato il 4 settembre 2020.

²¹² Angelo Trimarco, *Filiberto Menna*, cit., p. 143.

²¹³ Cfr. Filiberto Menna, *La ricerca artistica in Italia meridionale e le strutture sociali della comunicazione estetica*, in *Riconoscizione '71. Giovane arte meridionale*, catalogo della mostra, Roma, Morara, 1971. A commento dell'esposizione il critico scrive: «questi artisti operano all'interno delle più avanzate tendenze dell'arte d'oggi, pervenendo non di rado a risultati convincenti, ma la lontananza geografica, la perifericità della loro condizione intellettuale fanno pure sentire le loro conseguenze, traducendosi spesso, sul piano concreto delle opere, in una lieve sfasatura rispetto ai tempi operativi di altre situazioni più "centrali"», Filiberto Menna, *Giovane arte meridionale a S. Maria Capua Vetere. Una rassegna sistematica di una più complessa condizione culturale problematica – Lo scacco e la riuscita degli artisti*, «Il Mattino», 17 novembre 1971, p. 11.

Gaetani, Studio Trisorio alla Riviera di Chiaia, Studio Morra a via Calabritto – tra le più longeve, attive ancora oggi – si affermano accanto a Carola e Amelio. Ma una svolta è rappresentata, nella seconda metà del decennio, dal progressivo ingresso dell'arte contemporanea nei musei statali, segno dell'interesse che tanto Causa quanto Spinosa, sia pure con atteggiamenti diversi, rivolgevano alle ricerche più recenti. Al museo di Villa Pignatelli, la stagione di mostre dedicate ad 'artisti viventi' inaugura nel 1976 con una mostra personale dedicata a Mario Merz, seguita da esposizioni di Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis e, dal '78, dei napoletani Carlo Alfano, Barisani, Domenico Spinosa, Pisani, Mimmo Jodice, Carmine Di Ruggiero, Raffaele Lippi con personali tenute a ritmo serrato fino alla metà del decennio successivo. Il 1978 è l'anno della grande mostra di Alberto Burri al Museo di Capodimonte, inaugurata con una conferenza di Cesare Brandi e al cui catalogo, edito da Amelio, partecipa Giulio Carlo Argan.

Due anni più tardi inizia quello che Achille Bonito Oliva definirà «un decennio di euforia che attraversa tutto il paese e investe anche Napoli. È un decennio di ottimismo, di produttività, diciamo pure di decongestione ideologica e di apertura, forse anche di cinismo politico, di superamento delle ideologie, di governabilità personalizzata. Per quanto riguarda l'arte, vive un momento anche di riconoscimento in quanto c'è un'economia favorevole»²¹⁴. Il terremoto del 23 novembre 1980 costringe il museo di Capodimonte alla chiusura; sarà riaperto solo l'anno successivo, dopo interventi di rinforzo statico e di riordino delle collezioni²¹⁵. Nel frattempo Lucio Amelio avvia la raccolta di *Terrae Motus*, una delle più importanti collezioni d'arte contemporanea italiane, costituita chiamando a raccolta artisti di fama internazionale; vi partecipano anche Alfano, Di Bello, Pisani, Enzo Cucchi, Sergio Fermariello, Nino Longobardi, Silvio Merlino, Mimmo Paladino, Ernesto Tatafiore.

L'azione di Amelio è lungimirante, il suo impegno nel fare di Napoli una capitale dell'arte contemporanea è inedito; nel 1981 organizza lo storico incontro tra Andy Warhol e

²¹⁴ Renata Caragliano, "Un decennio di euforia". *Intervista a Achille Bonito Oliva*, in Angela Tecce (a cura di), *Rewind*, cit., p. 34.

²¹⁵ Vd. Raffaello Causa (a cura di), *Le collezioni del Museo di Capodimonte*, Milano, Touring Club Italiano, 1982, p. 14.

Joseph Beuys immortalati in locali festanti²¹⁶ e fra i leoni di Piazza dei Martiri, dove nel frattempo ha trasferito la sua galleria²¹⁷. È con lui che, già sperimentato il sodalizio a Villa Pignatelli, inizia anche l'avventura delle mostre d'arte contemporanea a Capodimonte; dopo la collaborazione per l'esposizione dedicata a Burri, sarà la volta degli stessi Warhol (1985) e Beuys (1985-1986)²¹⁸, in entrambi i casi con opere e installazioni realizzate sulla scorta di suggestioni napoletane. L'operazione proseguirà poi con la collaborazione, alla programmazione del Museo sul contemporaneo, di Lia Rumma, degli Incontri Internazionali d'arte di Graziella Lonardi Buontempo (tra i sodalizi più duraturi), dello Studio Trisorio, di Alfonso Artiaco. La direzione intrapresa a Capodimonte corre decisa verso una prospettiva nazionale e internazionale, mentre ai napoletani sono per lo più riservate altre sedi della Soprintendenza, sopra tutte, come si è detto, Villa Pignatelli.

Non c'è dubbio che gli anni Ottanta abbiano costituito il terreno fertile su cui si sarebbero innestate le operazioni degli anni Novanta e Duemila, tanto per quella condizione di 'economia favorevole' di cui parlava Bonito Oliva, quanto per una sempre più proficua sinergia tra istituzioni pubbliche e realtà private cui si sommerà, negli anni successivi, una felice congiuntura di visioni sulle politiche culturali portate avanti dalla Soprintendenza e dalle amministrazioni locali. Sono gli anni in cui «Napoli viene conquistata da un linguaggio internazionale, ma al tempo stesso diventa vetrina, fa crescere i suoi artisti. [...] Non sarebbero esistiti Piazza del Plebiscito²¹⁹ e il Madre se non ci fosse stata questa attività negli anni Ottanta»²²⁰. Ed è vero: Napoli partecipa ora alla pari di altre città europee e non solo al dibattito artistico; nell'ultimo decennio del secolo, mentre inaugurano nuove gallerie – Raucci/Santamaria, Scognamiglio & Teano, Vera Vita Gioia, Giusi Laurino, Umberto Di

²¹⁶ All'incontro organizzato da Amelio è dedicata una puntata del programma *Variety* del 1981, vd. "Una giornata come tante": www.raicultura.it/arte/articoli/2018/12/Andy-Warhol-Una-giornata-come-tante-912b490a-935b-4283-aeb4-beebf1b4248a.html, consultato il 20 luglio 2020.

²¹⁷ Cfr. Andrea Vilianni (a cura di), *Lucio Amelio. Dalla Modern Art Agency alla genesi di Terrae Motus (1965-1982): documenti, opere, una storia...*, catalogo della mostra, Milano, Mondadori Electa, 2015.

²¹⁸ *Vesuvius by Warhol*, Napoli, Museo di Capodimonte, 18 luglio – 31 ottobre 1985 e *Joseph Beuys. Palazzo Regale*, Napoli, Museo di Capodimonte, 23 dicembre 1985 – 30 marzo 1986.

²¹⁹ *Piazza d'Arte* fu il titolo della serie di interventi site-specific promossi dal Comune di Napoli e realizzati da artisti italiani e stranieri in Piazza del Plebiscito tra il 1995 e il 2009, con la regia di Achille Bonito Oliva ed Eduardo Cicelyn, *NdA*. Vd. Eduardo Cicelyn (a cura di), *Piazza d'Arte. Napoli 1995-2009: Quindici anni di installazioni in Piazza del Plebiscito*, Napoli, Arte'm, 2010.

²²⁰ Nicola Spinosa in Olga Scotto di Vettimo, *La collezione d'arte di Capodimonte e gli anni Ottanta*, in Angela Tecce (a cura di), *Rewind*, cit., p. 28.

Marino, Theoretical Events che «scommettono senza remore e, talvolta, come si conviene, fino all'azzardo su situazioni, artisti, proposte e progetti fortemente innovativi»²²¹, per lo più emersi tra le fila dei laureati all'Accademia napoletana – le istituzioni aprono sempre più spazi urbani e infrastrutture a interventi d'arte contemporanea. Una grande rappresentanza hanno gli artisti napoletani in quel grande e prezioso museo diffuso che sono le Stazioni dell'Arte, curate da Bonito Oliva. È un momento chiave, le cui scelte determineranno l'andamento delle vicende a venire. Napoli è in una positiva controtendenza²²², eppure molti nodi restano irrisolti: la scena è abitata da

«Signori dell'arte che, per affrontare con danni sopportabili il loro lavoro, hanno pensato (e si sono convinti) di dovere svolgere anche alcune funzioni di supplenza. [...] La questione fondamentale è stata quella di colmare un vuoto da vertigine: la mancanza assoluta di spazi pubblici destinati alla ricerca artistica contemporanea. Nella città dei Grandi Musei e delle Opere Straordinarie non si sono mai trovati le risorse, il tempo e la pazienza per una struttura pubblica adeguata alle richieste del sistema internazionale dell'arte. [...] in quest'ultimo decennio, si è costruita una rete d'informazione sull'arte contemporanea, in particolare sugli svolgimenti del secondo dopoguerra, di grande rilevanza. [...] Fare più robusto questo disegno significa renderlo stabile, duraturo, continuo [...]. Vuol dire annodarlo alla nostra tradizione, sottolineando così che il contemporaneo non è solo il frutto di follia (o creatività), ma lavoro assiduo e doloroso. È su quest'integrazione, e non sulle divisioni, che ci si dovrà impegnare, senza isteria e divismo. Ma con lucidità e passione»²²³.

Così Angelo Trimarco puntava il dito contro l'assenza di un impegno istituzionale programmatico nei confronti dell'arte contemporanea che fosse destinato a durare nel tempo. In effetti, dopo la grande ricognizione di *Fuori dall'ombra* tra il 1991 e il 1992, l'attenzione dei musei ai napoletani sembra affievolirsi e anche le mostre di artisti contemporanei a Capodimonte perdono lo slancio sperimentale del decennio precedente, mentre sempre maggior protagonismo assumono le iniziative che coinvolgono lo spazio urbano.

²²¹ Angelo Trimarco, *Una cartografia dell'arte sulla soglia di due millenni*, in *id.*, *Napoli. Un racconto d'arte*, cit., p. 132.

²²² «mentre in altre importanti città le gallerie chiudono per la crisi sempre più pungente, a Napoli, negli ultimi due o tre anni, nuovi "spazi" si sono affiancati ai luoghi dell'arte più consolidati e conosciuti», scrive Angelo Trimarco nell'articolo *Gli spazi dell'arte* apparso su «La Voce» nel 1995 e ripubblicato in *id.*, *Napoli ad arte*, cit., pp. 133-134.

²²³ *Ibidem*.

Nel frattempo, i confini dell'arte napoletana' si sono ormai definitivamente sfrangiati: si è verificato quell'«allineamento generale, un necessario prendere atto dell'*hic et nunc* che è alla base dei movimenti più dirompenti dell'arte attuale [...]. Si tratterà, per i critici e per gli artisti, di rimettere a registro la propria storia, vita e cultura, di mettersi al passo col mercato, di confrontarsi sempre col 'villaggio globale'»²²⁴. Lo confermano, fra l'altro, mostre come *Castelli in Aria. Arte a Napoli di fine millennio*, curata da Angela Tecce nel 2000 e *Napoli Anno Zero. Qui e ora*, curata da Gianfranco Maraniello nel 2002, entrambe a Castel Sant'Elmo²²⁵, in cui temi e linguaggi perdono ogni specificità territoriale per confrontarsi direttamente con quanto avviene nel resto del mondo. La stessa forza inizia a configurarsi, proprio dai primissimi anni del nuovo millennio, come osservatorio sullo stato dell'arte in città, ospitando, senza soluzione di continuità e fino ad oggi, mostre personali e collettive dedicate ad artisti napoletani o attivi a Napoli. Intanto, nel 2005 viene inaugurato il Museo Madre, una nuova istituzione pensata sul modello dei grandi musei d'arte contemporanea europei, ma che raccoglie il testimone di un *modus operandi* consolidato: installazioni site-specific e mostre temporanee di grandi artisti. È il suggello di quanto si è fatto fino a questo momento per proiettare la città sulla scena internazionale. Le sue vicende resteranno, più di quanto si vorrebbe, vincolate a quelle politiche, ma tra alti e bassi il museo resta, insieme con le ormai numerosissime gallerie, un'autorevole vetrina della contemporaneità²²⁶.

Delle vicende che porteranno, cinque anni più tardi, all'apertura di un nuovo museo dedicato al Novecento napoletano si tratterà poco più avanti. Basterà qui soffermarsi sugli sforzi che, pur in misure e con esiti diversi, seguendo oscillazioni inscindibili dall'andamento della vita politica e sociale della città, sono stati fatti perché Napoli si aprisse alla cultura artistica contemporanea e uscisse, insieme con l'arte, 'fuori dall'ombra', offrendo sempre più occasioni di respiro internazionale senza però lasciare all'oblio le fatiche della sua storia. Il Novecento a Napoli è una strada irta, sul piano artistico e culturale, verso l'affrancamento da uno stato di marginalità. Verso la fine del secolo, poi con una

²²⁴ Angela Tecce, *1955-1965. Un decennio di impazienza*, in *Fuori dall'ombra*, cit. p. 89.

²²⁵ Per un approfondimento sulle mostre d'arte contemporanea tenute a Castel Sant'Elmo si rimanda all'elenco in appendice alla tesi.

²²⁶ Per un'articolata, sebbene ormai datata, disamina delle realtà attive nel contemporaneo in città, si rimanda a Stefania Zuliani (a cura di), *Il museo all'opera. Trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea*, Torino, Bruno Mondadori, 2006, pp. 127-162

velocità esponenziale dall'inizio del Duemila, non vi è più differita con il resto d'Italia e del mondo, né si può più dire che gli artisti napoletani non trovino, almeno in parte, i loro spazi di espressione e riconoscimento. Negli anni Dieci, artisti napoletani di generazioni diverse trovano sostegno in numerose gallerie e sono presenti in mostre che si tengono in quasi tutti i musei della città. Al contempo, la geografia di questa presenza sembra assumere, tra scelte progettuali e occasioni contingenti, caratteri sempre più definiti; accanto a Castel Sant'Elmo e a Villa Pignatelli, la Certosa di San Giacomo a Capri e, con minore assiduità, il Museo Duca di Martina in Villa Floridiana divengono nuovi spazi di documentazione delle arti contemporanee. I linguaggi sono decisamente al passo coi tempi, la sua diffusione in una città ormai aperta al mondo è capillare.

Resta la valutazione in retrospettiva di quanto si è fatto per raggiungere l'obiettivo; delle spinte e delle resistenze, delle passioni e delle pigrizie, delle ingenuità e degli azzardi, delle aspirazioni e degli impedimenti. Sarà opportuno, in altra sede, analizzare con attenzione il peso che alcuni passaggi degli ultimi due decenni hanno avuto sulle iniziative legate all'arte contemporanea a livello locale: in particolare, la riforma del Titolo V (2001), l'esternalizzazione di servizi e competenze e le Riforme Franceschini (2014, 2016, 2019). Certamente hanno determinato trasformazioni significative nella capacità di offerta dei singoli musei, sotto il profilo tanto delle disponibilità finanziarie, quanto delle risorse professionali. In questo quadro l'arte contemporanea 'napoletana', sulla quale è ormai caduto ogni pregiudizio istituzionale, riesce comunque a trovare la sua collocazione, sebbene attraverso compromessi ed equilibrismi. Guardando alla situazione attuale delle arti da questo punto di vista, così come sul piano dell'aggiornamento dell'espressione artistica e della caduta di tabù sulle ricerche più recenti, per riprendere le parole di Argan, 'non esiste, oggi, un problema "napoletano"'; se vi è un 'problema', va piuttosto ricercato nel più ampio sistema globale dell'arte, nelle sue ricadute al livello locale, nelle scelte di politica culturale pubblica.

3.1.2. Dalle mostre temporanee al Museo Novecento a Napoli: le collezioni di Castel Sant'Elmo

Gli anni trascorsi tra la prima manifestazione della volontà di istituire un museo dell'arte contemporanea a Napoli e la sua effettiva realizzazione sono, come si è visto, densi di avvenimenti. All'intensa attività espositiva promossa dal polo museale napoletano, le cui mostre d'arte contemporanea furono in gran parte organizzate nella prospettiva di costituire collezioni permanenti²²⁷, si affiancano una sempre maggiore apertura della città alle ricerche contemporanee, l'inaugurazione di nuove sezioni museali e nuove gallerie.

Occorre, qui, tentare di ricucire una narrazione discontinua, di cui si possono seguire le tracce intermittenti disseminate nell'arco di oltre vent'anni. Nel 1986, Spinosa dichiarava:

[...] si è definito un programma di mostre che prevede, almeno fino al 1992, due iniziative all'anno per il settore dell'arte antica e quattro interventi minori per l'arte contemporanea (questi finalizzati alla costituzione, nel Museo di Capodimonte e a Castel Sant'Elmo, di due sezioni destinate al settore)²²⁸.

Eppure, come si è avuto modo di accennare, l'attenzione della Soprintendenza al contemporaneo segue sviluppi e ritmi diversi. Mentre infatti al Museo di Capodimonte l'apertura alle esperienze artistiche di respiro internazionale si avvia dagli ultimi decenni del Novecento con modalità che, pur con alcune differenze, proseguono ancora oggi su quella medesima impostazione improntata al dialogo con le gallerie private e, a più riprese, all'interpretazione dello spazio museale attraverso i nuovi interventi, la documentazione dell'arte a Napoli sembra procedere secondo un disegno più frastagliato, almeno fino alla costituzione della collezione Novecento a Napoli. In questa chiave si può leggere la presenza di un nucleo di opere di artisti napoletani a Capodimonte (Perez, Lippi, Spinosa, Guido Tatafiore, Barisani, Pisani, Del Pezzo, Di Ruggiero, Persico), in una piccola sezione costituitasi in seguito alla mostra *Fuori dall'ombra* tenuta nel 1991, quando ancora appariva lontana l'ipotesi di una nuova sede museale appositamente dedicata²²⁹. E invece, nel 1997, una donazione alla Soprintendenza di quattro opere di Carlo Alfano, Gianni Pisani ed

²²⁷ Vale tanto per Capodimonte quanto per Sant'Elmo, dove in molti casi le mostre hanno previsto interventi site-specific poi rimasti in collezione o donazioni a conclusione delle esposizioni.

²²⁸ Nicola Spinosa, *Un patrimonio da riconquistare*, cit., p. 10.

²²⁹ Cfr. Angela Tecce, *La collezione d'arte contemporanea di Capodimonte*, in *id.* (a cura di), *Museo Nazionale di Capodimonte. Arte contemporanea*, cit., pp. 21-38: 32-33.

Ernesto Tatafiore “per il costituendo Museo d’arte contemporanea di Castel Sant’Elmo” da parte della Società Sofinpar²³⁰, la cui apertura era ancora di là da venire. Mentre dai primi anni Duemila, le riflessioni sulla destinazione dell’imponente fortezza da restituire alla città attraverso la politica culturale di quella che nel frattempo era diventata la Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo museale della Città di Napoli, avevano condotto alla scelta di ricucire lo strappo tra la storia del sito, abbandonato per decenni, e la contemporaneità, aprendo i suoi ambienti monumentali alle ricerche artistiche recenti. Scelta che si era concretizzata, da un lato, nell’inaugurazione di una intensa stagione espositiva, dall’altro nell’acquisizione di opere e installazioni permanenti per gli spazi del castello realizzate da artisti italiani la cui ricerca fosse già consolidata²³¹.

Sembrava, in effetti, che altre possibilità si stessero prospettando per la documentazione delle arti a Napoli, almeno sul piano delle interlocuzioni istituzionali. Passaggi, questi, dei quali darà conto Spinosa nella premessa al catalogo del museo Novecento a Napoli, in cui sulla questione della sede sembrano gravitare i nodi di più ardua risoluzione²³². Una più chiara visione del succedersi degli eventi è data, invece, dall’osservazione del taglio delle mostre, che consente di individuare le linee di sviluppo sulle quali gradualmente si definisce l’identità museale. Riprenderemo dunque le fila del paragrafo precedente, tornando ad esaminare alcuni momenti espositivi, per ripercorrere la genesi delle collezioni di Castel Sant’Elmo.

Se, come si è detto, tra la seconda metà degli anni Settanta e la prima degli anni Ottanta – quando ancora Castel Sant’Elmo è interessato da lavori di recupero funzionale – si susseguono a Villa Pignatelli mostre personali di artisti, in particolare pittori e scultori, nati tra gli anni Dieci e gli anni Trenta del Novecento, in quella sede sempre più spazio troveranno, dagli anni Ottanta e fino ad oggi, le ricerche nel campo della fotografia. Gli anni

²³⁰ Donazione Sofinpar, 1997. Castel Sant’Elmo, Archivio Novecento a Napoli, Serie Acquisti, Comodati, Donazioni, Busta A.

²³¹ In questo filone si inseriscono la serie di mostre “Un artista per la Piazza d’Armi” (2002-2004), che vide succedersi Bruna Esposito, Eugenio Giliberti, Sergio Fermariello e, in seguito, le personali di Monica Biancardi, Melita Rotondo e Sabrina Mezzaqui.

²³² Cfr. Nicola Spinosa, *Premessa per un museo in progress del Novecento a Napoli*, in Nicola Spinosa, Angela Tecce (a cura di), *9cento*, cit., pp. 17-30.

Novanta vedono una programmazione più rarefatta sul fronte dell'arte contemporanea, in cui non mancano però alcune occasioni particolarmente significative: la già citata *Fuori dall'ombra*, su cui si ritornerà poco più avanti e che a Castel Sant'Elmo segue una personale di Mimmo Jodice²³³, mentre nella metà del decennio si concentrano pochi altri episodi: a Villa Pignatelli Mimmo Jodice nel 1994, Luciano Caruso e Mimmo Paladino nel 1995, Luigi Mainolfi nel 1996; a Capodimonte Enzo Cucchi e ancora Jodice nel 1996 precedono l'apertura della Sezione Arte contemporanea alla fine dell'anno²³⁴.

È a partire dal Duemila che, mentre Villa Pignatelli si connota come “Casa della Fotografia”, Castel Sant'Elmo, ormai collaudato come sede espositiva, assume anch'esso una più definita fisionomia²³⁵ di luogo deputato all'arte contemporanea napoletana e italiana. Qui, il taglio delle esposizioni, susseguitesì tra gli ambulacri interni, la Piazza d'Armi e il piano terra del Carcere Alto, vira presto in maniera sempre più esplicita e con poche eccezioni, verso due specifiche direttrici: la documentazione dell'attività artistica a Napoli, con particolare riferimento a quanto avviene negli ultimi decenni; l'attenzione verso le ricerche delle nuove generazioni.

Mentre quest'ultima linea di intervento, come si vedrà, si è costituita fin dal principio come carattere distintivo della politica culturale di Castel Sant'Elmo, la prima si poneva fra l'altro in continuità con una serie di esposizioni tenute, fino ad allora, negli spazi di Villa Pignatelli, che avevano accolto, oltre a mostre personali di importanti artisti viventi italiani e stranieri, alcune significative rassegne incentrate proprio sull'arte a Napoli nel secolo che si andava concludendo. Tra queste, *In margine. Artisti napoletani fra tradizione e opposizione 1909-1923*²³⁶, curata da Mariantonietta Picone Petrusa, che proseguirà nella

²³³ *Mimmo Jodice, La città invisibile*, a cura di Germano Celant, Napoli, Castel Sant'Elmo, 12 maggio – 29 luglio 1990, si svolgeva contestualmente alla mostra, allestita negli spazi dell'attuale Biblioteca Molajoli, dal titolo *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, rispetto alla quale il titolo di *Fuori dall'ombra* si sarebbe in seguito posto in continuità.

²³⁴ L'analisi degli orientamenti dell'attività espositiva nelle sedi del polo museale napoletano è stata possibile attraverso la ricognizione delle mostre d'arte contemporanea tenute nei singoli musei dal 1976 (anno della prima esposizione dedicata all'arte dell'attualità) ad oggi. L'elenco delle mostre è riportato in appendice alla tesi.

²³⁵ Dal 1999 Castel Sant'Elmo ha il suo primo direttore in Angela Tecce, che vi rimarrà fino al 2015 contribuendo in maniera determinante agli orientamenti e alle traiettorie percorse nella sua programmazione culturale.

²³⁶ *In margine. Artisti napoletani fra tradizione e opposizione 1909-1923*, mostra a cura di Mariantonietta Picone Petrusa, Napoli, Villa Pignatelli, 4 giugno – 20 luglio 1986. Cfr. Mariantonietta Picone Petrusa (a

curatela di altre esposizioni di taglio cronologico in diverse sedi napoletane, e *L'impassibile naufrago. Le riviste sperimentali a Napoli negli anni '60 e '70*²³⁷, curata da Stelio Maria Martini, entrambe del 1986. L'urgenza di ricostruzione di contesti entro archi cronologici prefissati, tesa a documentare un passato assai prossimo quando non l'attualità, trova dunque spazio nella nuova sede di Sant'Elmo con significativi momenti di studio e di ricognizione preliminare che sarebbero poi sfociati nell'istituzione del museo. Il primo di questi, rappresentato dalla mostra *Fuori dall'Ombra. Nuove tendenze nelle arti a Napoli dal 1945 al 1965*²³⁸, registrava gli sviluppi dell'arte, del cinema, della fotografia, del teatro, della musica e dell'architettura con riferimento alle realtà pubbliche e private che ne erano state promotrici. Lo sforzo di un'indagine ad ampio raggio sullo stato dell'arte nel ricco quanto delicato panorama del secondo dopoguerra andò di pari passo con il primo riconoscimento ufficiale, sebbene tardivo, di quanto di innovativo era stato prodotto a Napoli in quel periodo²³⁹. Dieci anni più tardi, *Castelli in aria. Arte a Napoli di fine millennio*²⁴⁰ rivolgeva lo sguardo ai galleristi che più si dimostravano aperti, in quel giro d'anni a ridosso del nuovo millennio, alla prospettiva internazionale, favorendo l'interazione tra il contesto campano e quello europeo e statunitense e raccogliendo l'eredità di quelle esperienze che avevano fatto di Napoli un centro catalizzatore per l'arte contemporanea soprattutto negli anni Ottanta. Con un dichiarato intento esplorativo verso le future possibilità del luogo, l'allestimento di opere di napoletani e stranieri negli ampi ambienti interni mirava a valorizzare le potenzialità di quegli spazi antichi, sperimentandone l'adattabilità al dialogo con il contemporaneo²⁴¹.

Fig. 40

Fig. 41-43

cura di), *In margine. Artisti napoletani fra tradizione e opposizione 1909-1923*, catalogo della mostra, Milano, Fabbri Editori, 1986.

²³⁷ *L'impassibile naufrago. Le riviste sperimentali a Napoli negli anni '60 e '70*, mostra a cura di Stelio Maria Martini, Napoli, Villa Pignatelli, 5 novembre – 7 dicembre 1986. Cfr. Stelio Maria Martini (a cura di), *L'impassibile naufrago. Le riviste sperimentali a Napoli negli anni '60 e '70*, catalogo della mostra, Napoli, Guida, 1986.

²³⁸ *Fuori dall'Ombra. Nuove tendenze nelle arti a Napoli dal 1945 al 1965*, mostra a cura della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici, del Dipartimento di Discipline Storiche e del Dipartimento di Progettazione Urbana dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli, Castel Sant'Elmo, 9 novembre 1991 – 19 gennaio 1992. Cfr. *Fuori dall'Ombra*, cit.. Un nucleo consistente di opere esposte in occasione di quella mostra è attualmente in collezione permanente al museo.

²³⁹ L'impostazione documentaria delle mostre cui qui si fa riferimento, come si è avuto modo di sottolineare, si riflette nella struttura dei relativi cataloghi. Se ne dà conto nel paragrafo 4.2.

²⁴⁰ *Castelli in aria. Arte a Napoli di fine millennio*, mostra a cura di Angela Tecce, Napoli, Castel Sant'Elmo, 3 maggio – 16 luglio 2000. Cfr. Angela Tecce (a cura di), *Castelli in aria. Arte a Napoli di fine millennio*, catalogo della mostra, Torino, Umberto Allemandi & C., 2000.

²⁴¹ Cfr. Angela Tecce, *A scoprire le interne vie segrete*, *ivi*, p. 14.

Nel corso del decennio, come si accennava, diverse saranno le occasioni che ventileranno l'ipotesi di un riconoscimento istituzionale a quanto in campo artistico era stato prodotto a Napoli nel corso del XX secolo, dall'apertura del Madre alle rinnovate riflessioni sulle sorti della Galleria dell'Accademia, fino all'acquisizione di Palazzo Roccella destinato a Palazzo delle Arti di Napoli²⁴². Di qui le ragioni per cui, di realizzare un museo a Castel Sant'Elmo, si tornerà a parlare solo nei tardi anni Duemila, quando la direzione intrapresa dal Madre avrà rivelato un campo di interessi a più ampio raggio e le seconde due ipotesi resteranno di fatto prive di seguito²⁴³. Così, scelti gli spazi del Carcere Alto del castello per l'istituendo museo, certo esigui, ma comunque immediatamente disponibili per una destinazione d'altro canto coerente con quanto si andava prospettando per quella sede, restava da definire una metodologia adeguata a mettere a fuoco e a circoscrivere il più specifico ambito di indagine del nuovo museo. Fig. 44-46

L'individuazione stessa delle coordinate cronologiche entro cui si sarebbe iscritta la raccolta, fissate per il nucleo iniziale tra il 1910 e il 1980, appare il risultato di un preciso approccio storico-critico – prima ancora che di una coincidenza nella datazione delle opere raccolte – finalizzato a dare il via alla narrazione a partire dal primo significativo slancio in avanti di un gruppo di artisti napoletani rispetto ai modelli ottocenteschi ancora in voga. La prima mostra della cosiddetta Secessione dei Ventitré, tenuta tra novembre e dicembre 1909²⁴⁴, dava dunque ragione di avviare il resoconto dal 1910, mentre la data del 1980 coincideva con il tragico terremoto dell'Irpinia, dalle cui macerie nasceva, con l'appello del gallerista napoletano Lucio Amelio rivolto ad artisti di tutto il mondo, la collezione *Terrae*

²⁴² Sulle vicende che portarono all'apertura del PAN e sulle sorti del Centro di documentazione cfr. Eleonora Pistone, *Il PAN | Palazzo delle Arti Napoli: Una storia difficile*, Tesi di Specializzazione in Museografia e Museologia, relatore prof.ssa Mariantonietta Picone Petrusa, Università degli Studi di Napoli Federico II, A.A. 2009/2010.

²⁴³ Cfr. Nicola Spinosa, *Premessa*, cit. pp. 24-25.

²⁴⁴ Sulla scorta delle secessioni mitteleuropee, nei primi anni del nuovo secolo alcuni giovani artisti napoletani, tra cui Edgardo Curcio, Saverio Gatto, Eduardo Pansini ed Eugenio Viti, si discostarono dall'impronta naturalistica ancora maggioritaria anche in ambito accademico, richiamandosi ai modi del postimpressionismo e del simbolismo e suscitando quello scalpore che varrà loro l'appellativo di Secessione dei Ventitré. Cfr. Mariantonietta Picone Petrusa, *L'arte a Napoli nella prima metà del Novecento*, cit., pp. 35-54: 35-38.

Motus, inno alla potenza rigeneratrice dell'arte e segno della definitiva apertura della città all'arte contemporanea internazionale²⁴⁵.

La previsione di un progressivo ampliamento delle collezioni del museo, annunciato già alla sua apertura, avrebbe in seguito portato a dilatarne i confini temporali in direzione della contemporaneità. Nel dicembre 2014 si inaugurava a Castel Sant'Elmo la mostra *Rewind. Arte a Napoli 1980-1990*, realizzata nell'ambito della rassegna "Costellazione '80", Fig. 47-49 che coinvolse sei musei nella ricostruzione del contesto artistico a Napoli in quel decennio cruciale²⁴⁶. Le esposizioni si configurarono come occasione per una ricognizione diffusa, a conclusione della quale numerose nuove opere sono entrate a far parte della collezione del museo²⁴⁷, spostandone il limite cronologico al 1990 e giungendo all'esposizione permanente di oltre duecento opere tra dipinti, incisioni, sculture, installazioni e mixed media.

Aperto nel 2010, il museo Novecento a Napoli si configura come trasposizione Fig. 50 percorribile del racconto storico-artistico, in cui, in un andamento cronologico, si dipana l'avvicinarsi di poetiche ed estetiche attraverso i decenni. L'allestimento consente infatti, man mano che si procede nella visita, di seguire il taglio storico della collezione, con una selezione di opere realizzate tra il 1980 e il 1990.

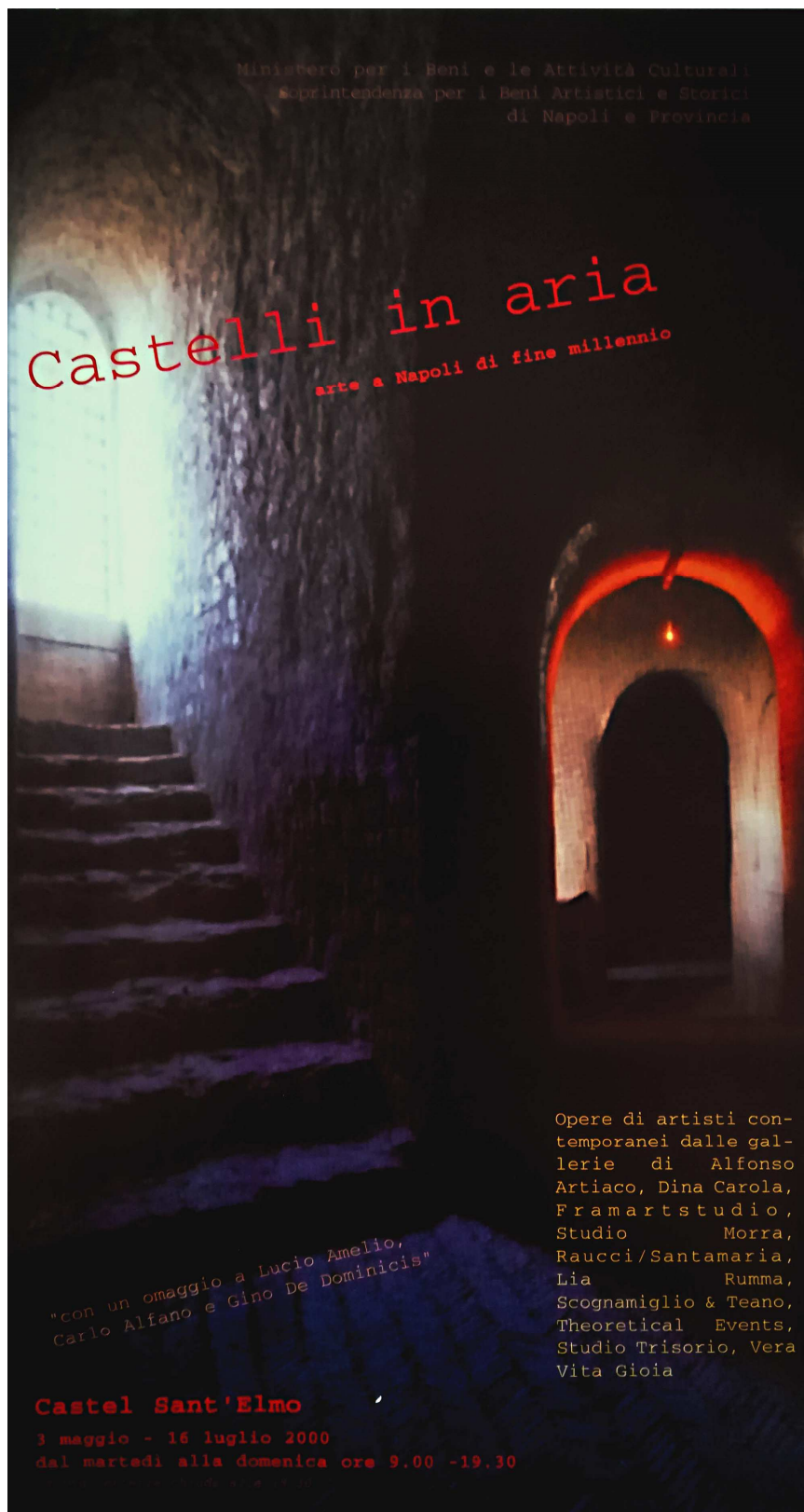
²⁴⁵ Le complesse vicissitudini che seguirono la formazione della raccolta portarono, nel 1994, alla sua donazione da parte di Amelio alla Reggia di Caserta, lasciando sfumare ogni possibilità di legare definitivamente *Terrae Motus* a Napoli. Cfr. Michele Bonuomo (a cura di), *Terrae Motus*, catalogo della mostra, Napoli, Electa Napoli, 1984 e Ester Coen (a cura di) *Terrae Motus. La collezione Amelio alla Reggia di Caserta*, Milano, Skira, 2001.

²⁴⁶ Queste le esposizioni, tenute in buona parte in contemporanea: *Rewind. Arte a Napoli 1980-1990*, a cura di Angela Tecce, Napoli, Castel Sant'Elmo, 19 dicembre 2014 – 8 febbraio 2015; *Blow Up. Fotografia a Napoli 1980-1990*, a cura di Denise Pagano, Napoli, Villa Pignatelli, 20 dicembre 2014 – 8 febbraio 2015; *Shake up in Accademia 1980-1990*, a cura di Aurora Spinosa e Mario Franco, Napoli, Accademia di Belle Arti, 28 gennaio – 18 aprile 2015; *On Stage scenografi e costumisti a Napoli 1980-1990*, a cura di Renato Lori e Federica De Rosa, Napoli, Accademia di Belle Arti, 20 febbraio – 18 aprile 2015. A queste si aggiungevano approfondimenti alla Reggia di Caserta con la collezione *Terrae Motus* e a Capodimonte con le opere della sezione Arte Contemporanea, mentre il Museo Madre ospitava la mostra *Lucio Amelio. Dalla Modern Art Agency alla genesi di Terrae Motus*, a cura di Andrea Viliani, 22 novembre 2014 — 06 aprile 2015.

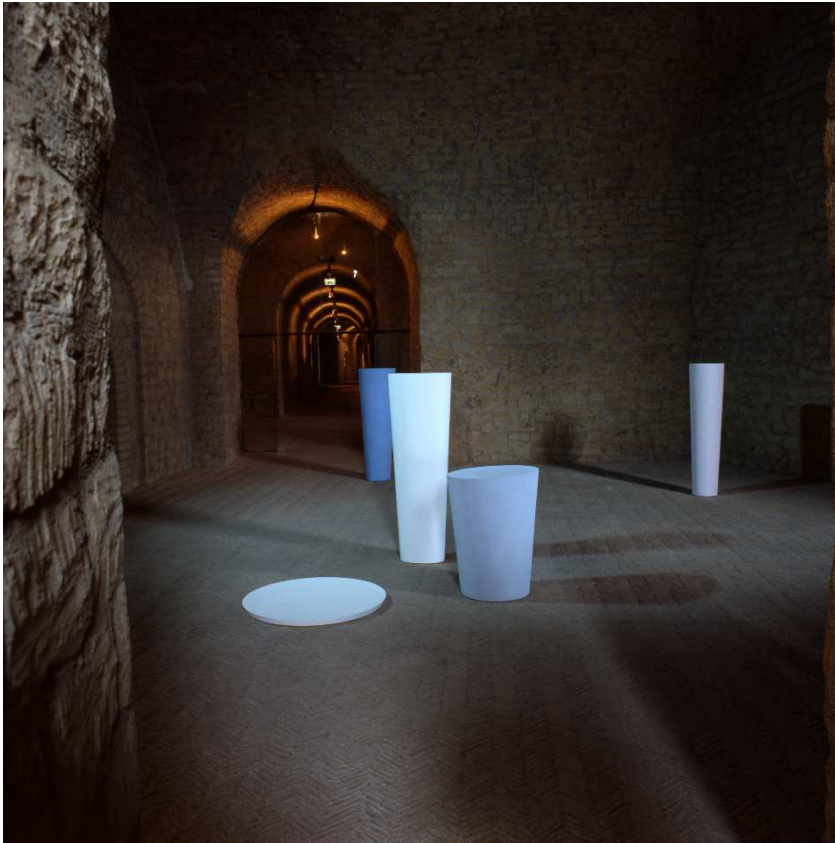
²⁴⁷ In particolare, le nuove opere acquisite alla collezione provenivano, per lo più, dalla mostra di Castel Sant'Elmo e da *Shake up in Accademia 1980-1990* (vd. *supra*).



40. *Fuori dall'ombra. Nuove tendenze nelle arti a Napoli dal '45 al '65.* Catalogo della mostra tenuta a Castel Sant'Elmo, 9 novembre 1991 – 19 gennaio 1992



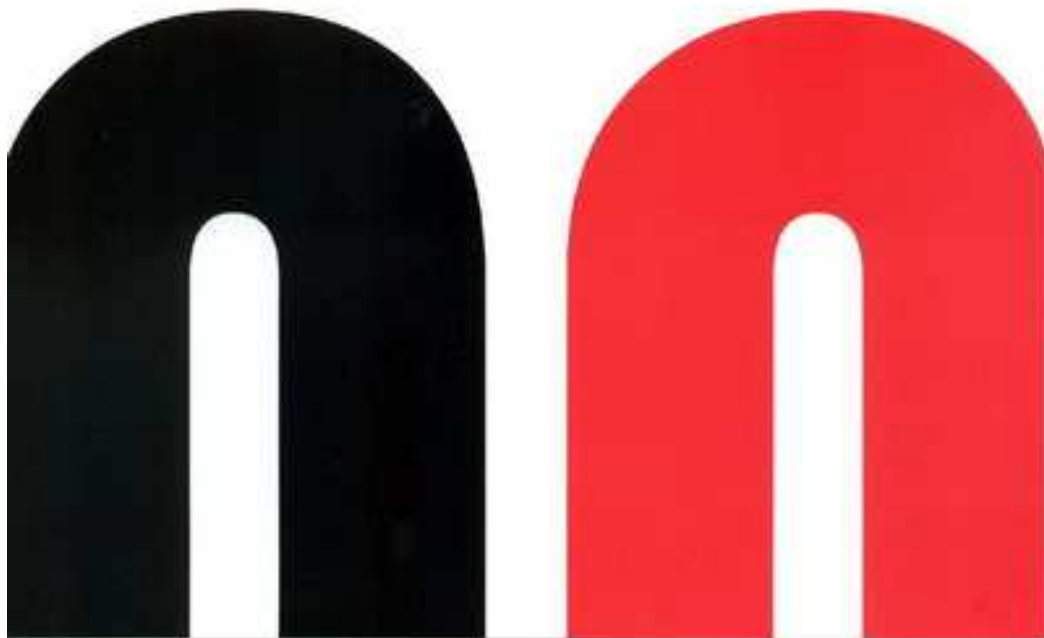
41. *Castelli in aria. Arte a Napoli di fine millennio.* Locandina della mostra tenuta a Castel Sant'Elmo, 3 maggio – 16 luglio 2000. Archivio Novecento a Napoli, Serie Mostre, cartella 3



42. E. Spalletti, *Anfora, Bacile e vasi*, 1982.
Veduta della mostra *Castelli in aria. Arte a Napoli di fine millennio*.
Foto Barbara Jodice.
Archivio Digitale
Novecento a Napoli, Serie
Mostre, 2000



43. Perino e Vele, *Michelangelo*, 1999.
Veduta della mostra *Castelli in aria. Arte a Napoli di fine millennio*.
Foto Barbara Jodice.
Archivio Digitale
Novecento a Napoli, Serie
Mostre, 2000



Il Presidente della Giunta
della Regione Campania
Antonio Bassolino

Il Direttore Generale per il paesaggio,
le belle arti, l'architettura e l'arte contemporanea
Roberto Cecchi

Il Soprintendente
per il Polo Museale Napoletano
Lorenza Mochi Onori

sono lieti di invitarLa all'inaugurazione.

nn **napoli**
novecento
1910 1980 per un museo in progress

a cura di **Nicola Spinosa** e **Angela Tecce**

giovedì, 4 marzo alle ore 18.00
Castel Sant'Elmo
Napoli, via Tito Angelini 20

44. *Napoli Novecento 1910 – 1980. Per un museo in progress.* Invito all'inaugurazione, 4 marzo 2010. Fronte/retro. Archivio Novecento a Napoli, contenitore 1



45. Inaugurazione del Museo Novecento a Napoli, Castel Sant'Elmo, Chiesa di Sant'Erasmus, 4 marzo 2010. Archivio Digitale Novecento a Napoli, Serie Mostre, 2010.
Da sinistra: Angela Tecce, Mario Lolli Ghetti, Lorenza Mochi Onori, Riccardo Marone, Nicola Spinosa



46. Inaugurazione del Museo Novecento a Napoli, Castel Sant'Elmo, Chiesa di Sant'Erasmus, 4 marzo 2010. Archivio Digitale Novecento a Napoli, Serie Mostre, 2010.
Nel pubblico, in prima fila da destra: Lea Vergine, Maria Vittoria Marini Clarelli, Renata Caragliano, Mariantonietta Picone Petrusa, Marina Guardati



MIBAC Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo

Direzione Generale per il Paesaggio, le Belle Arti,
l'Architettura e l'Arte Contemporanea (DGBA/ACI)
Servizio Architettura e Arte Contemporanea

Superintendenza Speciale per il Patrimonio Storico,
Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale
della Città di Napoli e della Regione di Campania

KIMBO **italcoat** **Seda**

METROPOLITANA DI NAPOLI S.p.A.

anm Azienda
Napoletana
Mobilità S.p.A.

organizzazione catalogo
deMarinis s.r.l. **arte:m**

47. *Rewind. Arte a Napoli 1980-1990*. Invito della mostra tenuta a Castel Sant'Elmo, 19 dicembre 2014 – 8 febbraio 2015. Archivio Digitale Novecento a Napoli, Serie Mostre, 2014



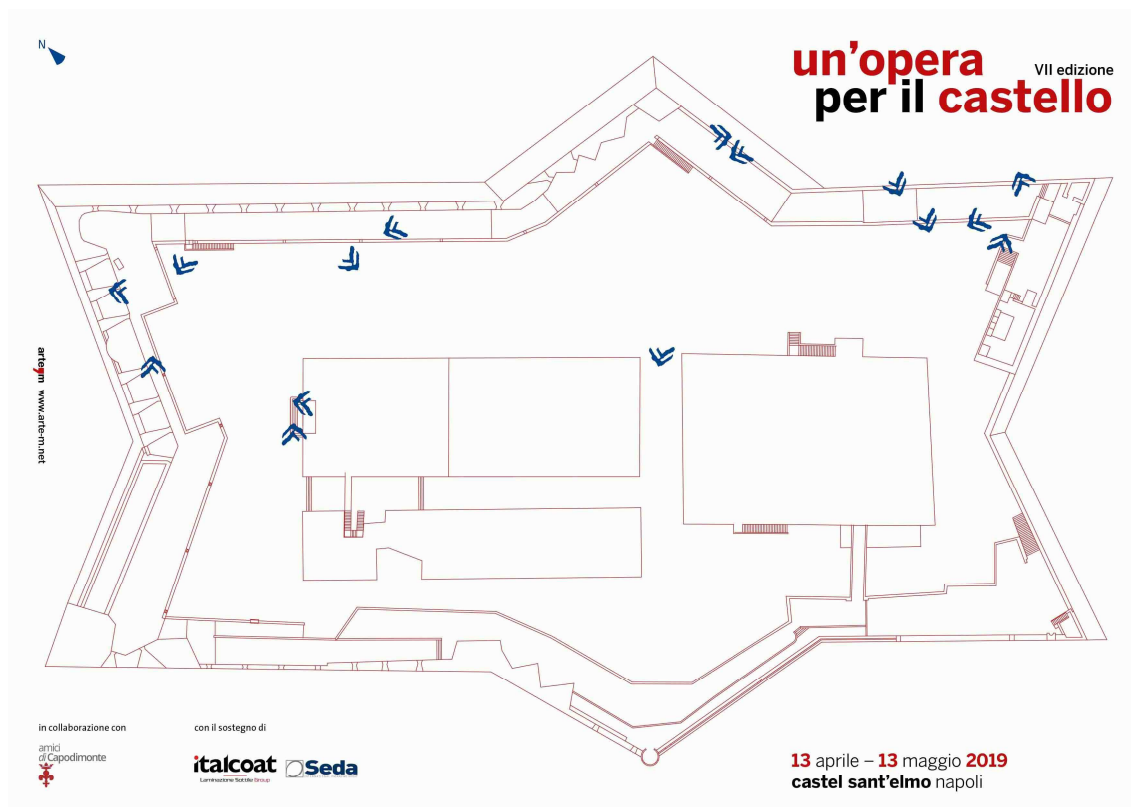
48. Veduta della mostra *Rewind. Arte a Napoli 1980 – 1990*. Opere di Lello Lopez, Umberto Manzo, Sasà Giusto, Lucia Romualdi. Archivio Digitale Novecento a Napoli, Serie Mostre, 2014. Laboratorio Fotografico della Direzione regionale Musei Campania. Foto Luciano Basagni/Alessandra Cardone



49. Veduta della mostra *Rewind. Arte a Napoli 1980 – 1990*. Opere di Luigi Ontani, Luigi Mainolfi, Luigi Castellano, Alberto Burri. Archivio Digitale Novecento a Napoli, Serie Mostre, 2014. Laboratorio Fotografico della Direzione regionale Musei Campania. Foto Luciano Basagni/Alessandra Cardone



50. Museo Novecento a Napoli. Vista della sala centrale (corridoio). Archivio Digitale Novecento a Napoli, Serie Museo, Documentazione Fotografica Museo, 2017. Laboratorio Fotografico della Direzione regionale Musei Campania. Foto Luciano Basagni/Alessandra Cardone



MIBAC Direzione Generale Arte e Architettura contemporanee e Periferie urbane

MIBAC MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI POLO MUSEALE DELLA CAMPANIA

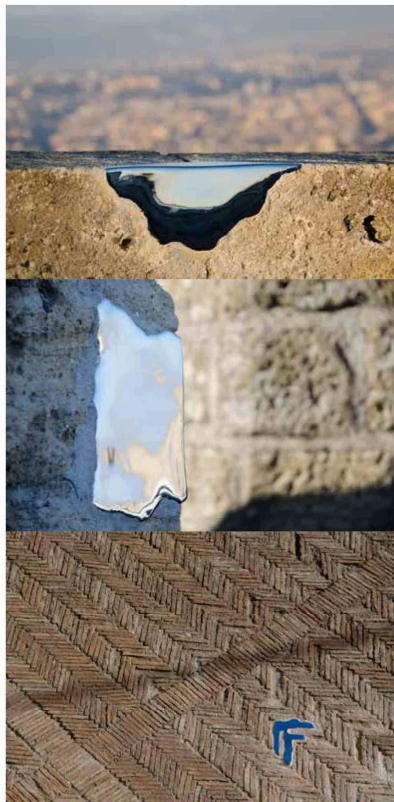
Castel Sant'Elmo e Museo Novecento a Napoli

UNO PER IL CASTELLO

un'opera per il castello VII edizione
natura quotidiana. ambiente e socialità

Il legame di Castel Sant'Elmo con il paesaggio naturale e urbano rappresenta la ragione stessa della sua edificazione come *locus amoenus* prima, presidio per il controllo sulla regione in seguito, e punto panoramico e museo d'arte della città poi. Con la sua organica ma inespugnabile forma a stella e con la mole che emerge dal banco tufaceo della collina, la fortezza ha un rapporto innegabile e al contempo controverso con il territorio. È questa la caratteristica che ne fa il luogo privilegiato per riflettere sul concetto di ambiente, in un'epoca in cui la sostenibilità - in termini di risorse naturali e sociali - sembra divenire sempre più urgentemente un terreno comune su cui costruire la nostra quotidianità.

Per questa edizione del concorso, gli artisti sono stati invitati a presentare progetti site-specific che reinterpretassero il contesto sulla scia delle tematiche sopra accennate, instaurando con la complessa struttura architettonica e con i suoi molteplici pubblici un dialogo immediato, in grado di stimolare la sensibilità individuale e collettiva nella lettura del nostro tempo.



progetto vincitore
marco rossetti e cesare patanè
mono no aware

Nel corso irreversibile dei processi naturali si incastra la bellezza lucente dello scorrere del tempo che riflette nell'animo di chi osserva la vita stessa: effimera, transitoria, spontanea. Ogni gesto della natura e del comportamento umano ha come obiettivo rituale quello di fondersi per gestire armonia ed equilibrio. Il tempo presente si riflette nei pezzi mancanti del passato per un dialogo immediato con il futuro; convertendo la caducità del bello, dell'arte, della natura in una risorsa per la sensibilità collettiva di ogni tempo. La concezione estetica del reale si esprime nello stupore, nell'ammirazione e proprio qui, nella bellezza delle epoche che passano, si eleva la sostenibilità, ambientale e sociale, a un livello indefinito. L'osservatore che contempla il luogo, che ammira l'opera, si unisce all'idea della meraviglia in una serena rassegnazione sulla natura delle cose. L'opera è costituita da superfici di varie dimensioni in metallo cromato, collocate in vari punti del castello che vanno a sostituirsi agli elementi mancanti della struttura corrosi dal tempo. L'opera quindi risulta liquida, in qualche modo organica, proprio per il suo adattarsi in modo naturale alle forme che lo ospitano. Individuando un elemento dell'installazione si può notare ciò che viene riflesso dalla sua superficie cromata, deformato dalla sagoma e dall'immaginazione.

Il visitatore, non più spettatore passivo ma osservatore attivo, come in un gioco, scopre a poco a poco lo spazio che lo circonda, testa con gli occhi il cambiamento, contempla il luogo, si pone delle domande. Sono i piccoli particolari che compongono l'opera a parlare e ad alimentare la curiosità di chi cerca continuamente qualcosa con lo sguardo. Individuando un elemento dell'installazione si può notare ciò che viene riflesso dalla sua superficie cromata. Il riflesso ottenuto è deformato e lascia uno sconfinato spazio alla nostra immaginazione. Ciò che, apparentemente, sembra congelato nel tempo e immutabile può nascondere, invece, nuovi significati.

51. Marco Rossetti e Cesare Patanè, *Mono No Aware*, 2019. Concorso *Un'Opera per il Castello* – VII edizione. Dépliant dell'opera e della mostra tenuta a Castel Sant'Elmo, 13 aprile – 13 maggio 2019. Fronte/retro. Archivio Novecento a Napoli, Serie Concorso "Un'Opera per il Castello", cart. 7, fasc. 3.

Nel corso del tempo, le ricognizioni espositive cui si è fatto riferimento hanno consentito di rafforzare di volta in volta il dialogo tra il museo e le altre realtà di studio e ricerca, di promozione, sia pubbliche sia private, acquisendo progressivamente la fisionomia di un organismo reticolare. L'accademia, l'università, le gallerie e le altre istituzioni museali napoletane e italiane, i curatori e i collezionisti, sono stati gli interlocutori con cui la Soprintendenza ha attivato diverse formule di scambio, tanto nel concretizzarsi del momento espositivo – la raccolta ha potuto avvalersi di prestiti da altri musei italiani, di comodati a lungo termine da collezionisti e di numerose donazioni da parte degli artisti, configurandosi come il frutto di uno sforzo corale²⁴⁸ – quanto nel lascito scientifico testimoniato dai saggi in catalogo.

Accanto alla più cospicua raccolta del museo, altre due collezioni sono presenti a Castel Sant'Elmo, differenti per area di documentazione e modalità di acquisizione, ma entrambe caratterizzate dal forte legame che instaurano con il luogo: il nucleo di opere vincitrici del concorso "Un'Opera per il Castello" e quello dei lavori site-specific realizzati da affermati artisti italiani. Se quest'ultimo si alimenta sulla scia dell'impostazione espositiva avviata con le prime mostre della nuova sede²⁴⁹, fin dalla fondazione del museo si è voluto rafforzare il carattere di Castel Sant'Elmo come istituzione aperta, pronta al dialogo con le espressioni artistiche più giovani, nella prospettiva di colmare il *gap* temporale tra il termine cronologico della raccolta e l'attualità. A questo proposito si deve, nel 2011, l'istituzione del concorso rivolto alle nuove generazioni di artisti²⁵⁰, chiamate a confrontarsi con la storia e l'architettura del complesso monumentale. Ogni edizione propone, di anno in anno, linee tematiche diverse, concludendosi con la realizzazione dei progetti site-specific risultati vincitori.

Fig. 51

²⁴⁸ Questo aspetto è stato chiarito in Claudia Borrelli, *Novecento a Napoli (1910-1980) per un museo in progress. Un nuovo museo d'arte contemporanea a Napoli*, Tesi di Specializzazione in Museografia e museologia, Università degli Studi di Napoli Federico II, A.A. 2009/2010.

²⁴⁹ Vd. *supra*, nota 231. A quelle mostre si sono poi aggiunte le personali e le installazioni di Giancarlo Neri, Mimmo Paladino, Alberto Di Fabio, Mimma Russo.

²⁵⁰ Il concorso "Un'Opera per il Castello" è rivolto ad artisti di età compresa tra i 21 e i 36 anni, italiani o operanti in Italia. Dalla sua istituzione, sono state acquisite opere di Daniela Di Maro, Rosy Rox, Collettivo Le Jardin, Gian Maria Tosatti, Claudio Beorchia, Paolo Puddu, Chiara Coccoresse, e Marco Rossetti e Cesare Patanè.

A uno sguardo accorto che si aggiri nel castello, la narrazione si riordina in un percorso che, partendo dalla prima sala del museo, va dai dipinti e dalle sculture postimpressioniste e secessioniste di primo Novecento, vede l'incursione futurista, per riassetarsi sui motivi del ritorno all'ordine, che si infrange sulle rovine del secondo conflitto mondiale per poi ricomporsi nelle esperienze del Movimento Arte Concreta e nella sofferta introspezione dell'informale; che esplode nello sperimentalismo del Gruppo 58, per attraversare le poetiche delle contestazioni giovanile e femminista; che ritrova una primigenia figuratività con la Transavanguardia e si atomizza nella moltitudine di linguaggi e direzioni che prende nell'ultima sala la fine del secolo; per concludersi nelle installazioni disseminate negli spazi esterni del castello che guarda la città e oltre i suoi confini. In questo percorso si può in fondo ritrovare quello stesso tragitto che, da realtà 'di coltivata provincia', ha proiettato Napoli nel mondo del terzo millennio. Le opere che, esposte nelle celle del Carcere Alto raccontano le vicende del secolo scorso, e gli innesti contemporanei che sulle terrazze testimoniano il presente dell'arte, costituiscono allora due anime di Sant'Elmo, protese nella medesima direzione.

3.1.3. Il museo nel 'sistema' Castel Sant'Elmo

Acquisizione relativamente recente tra i complessi monumentali affidati alla tutela dell'allora Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici, alla quale passò dal demanio militare nel 1982, Castel Sant'Elmo ha attraversato vicissitudini inscindibili dalla storia dei musei statali della città, accomunati, fino alla riforma Franceschini del 2014, da un'unica amministrazione e da un disegno culturale unitario. Dopo un lungo periodo di abbandono, la fortezza fu interessata da imponenti lavori di restauro che, avviati già dal 1976, si protrassero fino al 1988²⁵¹, accompagnati dal dibattito sulle sorti di un luogo che era stato

Fig. 52

²⁵¹ La più ricca fonte di notizie sull'intervento di restauro, le cui scelte non sono peraltro mai state integralmente ricostruite, è costituita dalla pubblicazione *Beni ambientali e culturali: esperienze e proposte*, atti della rassegna "La settimana nel Castello", Forte S. Elmo, Napoli, 16-24 giugno 1979, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1980.

per secoli simbolo del dominio straniero sulla città e della repressione di istanze popolari e democratiche²⁵².

Prevalsa la linea del soprintendente Causa, volta a «restituirlo al pubblico beneficio»²⁵³, e una volta ultimato l'adeguamento degli ambienti interni e degli edifici dislocati sulla piazza d'armi, la fortezza fu destinata, tra gli anni Novanta e Duemila, a sede espositiva²⁵⁴, sotto la direzione prima di Gemma Cautela, poi di Rossana Muzii e, dal 1999, di Angela Tecce. La disponibilità degli spazi appena rinnovati aveva intanto portato, nel 1993, ad alcune scelte particolarmente significative per il futuro di Castel Sant'Elmo. Nello stesso anno vi furono infatti trasferite, da Capodimonte, la Biblioteca di Storia dell'arte "Bruno Molajoli", alloggiata al piano superiore del cosiddetto ex Carcere Alto²⁵⁵, che a partire dal 2017 si è dotata di una sezione dedicata al Novecento a Napoli costituita dai volumi raccolti negli anni intorno alle attività del museo, e la Fototeca, negli ambienti adiacenti la Chiesa di Sant'Erasmo, con la sua ricca collezione di fotografie che documentano il patrimonio artistico dei musei e del territorio a partire dagli anni Trenta e Quaranta del Novecento²⁵⁶, e la cui attività è strettamente legata a quella del Laboratorio fotografico, situato nel cosiddetto Carcere Basso, in cui oggi si processano le immagini digitali provenienti dalle nuove campagne fotografiche. Infine, vi è conservato l'archivio Novecento a Napoli, cui si è data organicità e sistematizzazione a partire dal 2014, che raccoglie la documentazione relativa alle attività legate al contemporaneo della ex

²⁵² Costruito tra il 1537 e il 1547 su progetto dell'ingegnere militare Pedro Luís Escrivá per volere del viceré di Carlo V, Pedro de Toledo, il castello ha una peculiare pianta a doppia tenaglia ed era strutturato come cittadella autosufficiente; lo sguardo a 360 gradi sulla città dai camminamenti sommitali e le feritoie aperte sulle possenti mura perimetrali consentivano, oltre al controllo del territorio, la possibilità di dominarlo con tiri incrociati in caso di rivolte. Cfr. Luigi Maglio (a cura di), *Castel Sant'Elmo*, «AF. Architettura fortificata in Campania», Quaderno 4, Napoli, Istituto Italiano dei Castelli, 2012.

²⁵³ Raffaello Causa, *Beni ambientali e culturali*, cit., p. 37.

²⁵⁴ La prima esposizione presentata a Castel Sant'Elmo, dedicata all'antiquariato e curata da Angela Caròla-Perrotti, si tenne dal 22 aprile al 2 maggio 1988 nei locali situati sul lato Est della Piazza d'Armi e attualmente di pertinenza del Nucleo Tutela del Patrimonio dei Carabinieri. Vd. Corrado Catello e Angela Caròla-Perrotti (a cura di), *Antiquariato. 1° Mostra a Napoli*, Napoli, Electa, 1988. Il grande successo di pubblico che si registrò in quell'occasione testimoniava, oltre all'interesse per l'oggetto della mostra, la forte aspettativa dei cittadini rispetto all'apertura nella nuova sede museale. Cfr. *Tre secoli d'antiquariato e di argenti a Napoli*, «La Repubblica», 26 aprile 1988.

²⁵⁵ Vd. "Biblioteca di storia dell'arte "Bruno Molajoli": www.polomusealecampania.beniculturali.it/index.php/biblioteca-bruno-molajoli, consultato il 25 maggio 2020.

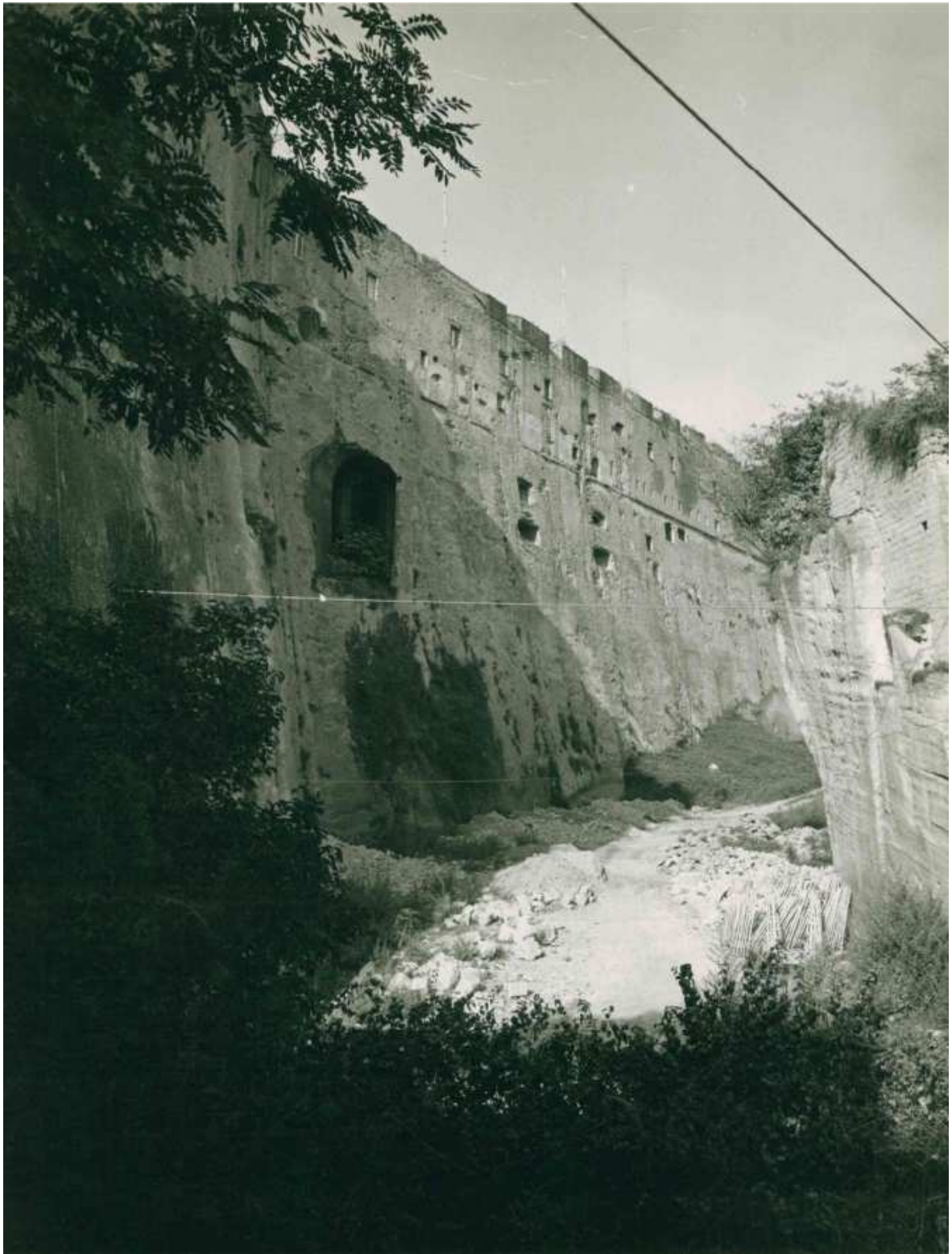
²⁵⁶ Vd. "Fototeca": www.polomusealecampania.beniculturali.it/index.php/fototeca, consultato il 25 maggio 2020.

Soprintendenza e del Polo museale. Nonostante infatti le notevoli trasformazioni avvenute al livello dell'articolazione periferica del Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo, Castel Sant'Elmo è rimasto, dal 2003, la sede centrale dell'amministrazione deputata alla valorizzazione delle collezioni museali statali napoletane e poi campane, divenendo testimone dei mutamenti politici e culturali degli ultimi due decenni e conservando la memoria dell'impegno dei musei statali nella promozione dell'arte contemporanea²⁵⁷.

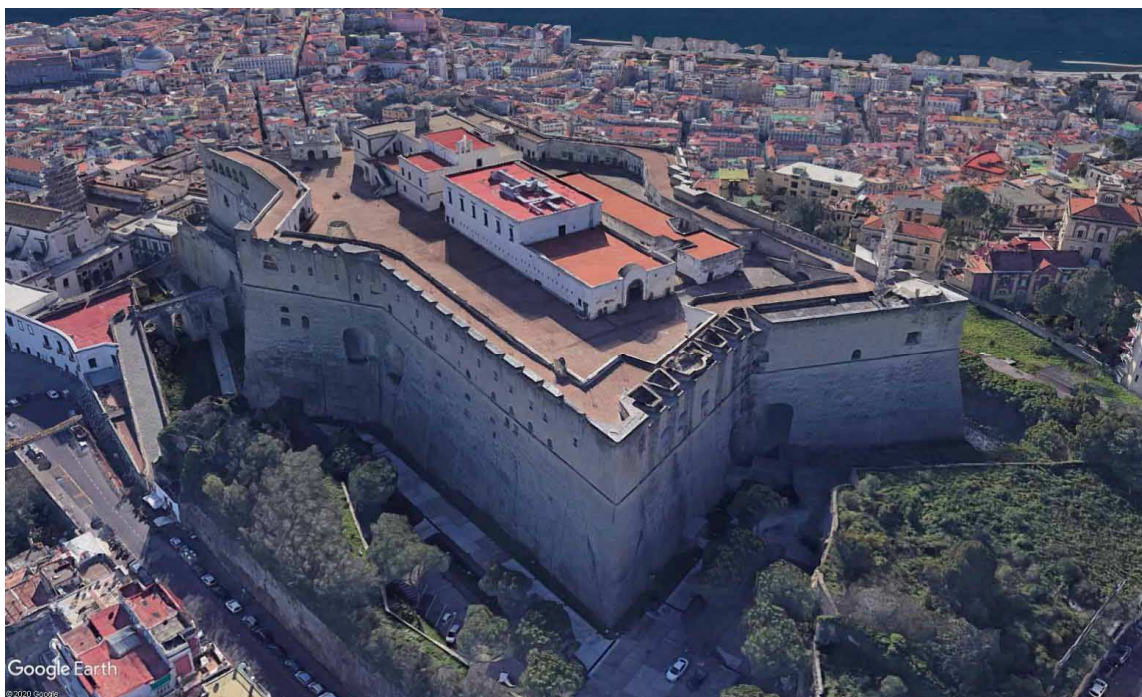
La Biblioteca di Storia dell'arte Bruno Molajoli con lo specifico fondo dedicato al Novecento a Napoli, la Fototeca, il Laboratorio fotografico, l'Archivio Novecento a Napoli e infine il Museo fanno del complesso di Castel Sant'Elmo un potenziale centro di documentazione stratificato per la messa a punto di studi sul Novecento e la contemporaneità, nella prospettiva di uno scambio sempre più proficuo tra queste realtà che, in un più ampio progetto di valorizzazione del castello potrebbero integrarsi a vicenda aprendosi al dialogo con il territorio. Consapevolezza, questa, che aveva condotto alcuni anni fa all'avvio di nuove riflessioni sul potenziamento del ruolo di Sant'Elmo, in cui alla dilatazione degli spazi espositivi secondo un'ipotesi di recupero di alcuni edifici in disuso sulla Piazza d'Armi si sarebbe unita l'apertura di nuove aree funzionali per studiosi e giovani artisti²⁵⁸. Riflessioni che non ebbero poi seguito, ma frutto di una visione espansiva, dinamica e flessibile che, nella convinzione della necessità dell'impegno pubblico verso la produzione, conservazione e valorizzazione delle attuali ricerche artistiche, andrebbe senza dubbio recuperata, anche nell'ottica di un definitivo compimento della 'mission' di Castel Sant'Elmo.

²⁵⁷ Pur non essendo questa la sede per ricostruire estesamente le trasformazioni dell'articolazione periferica dell'attuale Ministero per i Beni e le Attività culturali e del Turismo, occorre precisare che le raccolte si riferiscono al periodo di attività che va dalla fine degli anni Settanta ad oggi, arco di tempo nel quale l'assetto amministrativo è passato dalla Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici, alla Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo museale della città di Napoli dal 2003, cui si è aggiunta per il solo 2015 la Reggia di Caserta, al Polo museale della Campania dal 2016, il cui raggio d'azione si è esteso a siti dislocati su tutto il territorio regionale, fino a diventare, dal 2019, Direzione regionale Musei Campania.

²⁵⁸ Il progetto *Contemporary Hub*, elaborato da Angela Tecce nel 2015 per essere proposto nell'ambito dei FESR 2014-2020, rimase privo di seguito. Allo stesso anno risale peraltro il cambio di direzione, assunta da Anna Maria Romano che è tutt'ora direttrice di Castel Sant'Elmo e del Museo Novecento a Napoli.



52. Castel Sant'Elmo, fossato. Inizio dei lavori diretti dall'Ing. Paolo Martuscelli, Provveditore alle Opere Pubbliche, 1976 ca.. Fondo fotografico Lavori Castel Sant'Elmo, Segreteria della Direzione



53. Castel Sant'Elmo, vista dall'alto della Piazza d'Armi con il Museo Novecento a Napoli, la Biblioteca Bruno Molajoli, la Chiesa di Sant'Erasmo e gli uffici della Direzione regionale Musei Campania. Foto Google Earth. ©Google 2020



54. Castel Sant'Elmo, vista della Piazza d'Armi, lato Nord-Est. In primo piano: Sergio Fermariello, *Guerrieri (Gazebo)*, 2008; sullo sfondo: Rosy Rox, *Tempo interiore*, 2012; Mimmo Paladino, *Sant'Elmo*, 2004-2010

3.1.4. Novecento a Napoli e identità culturale

*Una città è, al di sopra di ogni altra cosa,
il suo contenuto culturale, artistico, il suo significato.
Per le nostre città, le grandi città italiane, è quindi necessario,
prima di tutto, avere consapevolezza del proprio ethos,
delle proprie radici, del proprio senso storico,
della propria memoria.²⁵⁹*

*Solo perché si mettevano contro se stessi
e perché erano sempre contro se stessi,
è riuscito a tutti loro di resistere.
L'ottimismo partenopeo, di cui si farnetica,
attesta una vocazione al dolore²⁶⁰.*

Sebbene non costante né lineare, il rapporto tra la città e il suo contesto artistico ha avuto un ruolo significativo nella definizione dell'identità culturale di Napoli, con momenti di grande fertilità tanto dal punto di vista dell'offerta e della partecipazione, determinate spesso da forti politiche di investimenti e da sinergie istituzionali, quanto dal punto di vista del dibattito sullo stato dell'arte. Del primo aspetto la città raccoglie ancora i frutti, come testimonia la cospicua presenza di interventi nel tessuto urbano, di installazioni in quello infrastrutturale, e di spazi dedicati, pubblici e privati, che rivelano una concentrazione non comune rispetto ad altre realtà²⁶¹.

Numerose poi sono state le occasioni di ricognizione e di confronto sulla situazione della cultura in città, dimostrazione di una volontà di scambio anche in una prospettiva progettuale²⁶², e a più riprese il dibattito culturale si è intrecciato con la questione identitaria.

²⁵⁹ Massimo Cacciari, *Non potete massacrarmi Napoli! Conversazione con Massimo Cacciari*, in Claudio Velardi (a cura di), *La città porosa. Conversazioni su Napoli*, Napoli, Cronopio, 1992, p. 160.

²⁶⁰ Lea Vergine, *Acre la gioia dell'ombra*, in *Fuori dall'ombra*, cit., p. 468.

²⁶¹ Particolarmente significativa la presenza di gallerie, piccole, medie e grandi, in grado di favorire un'offerta culturale di ampio raggio, configurandosi come costante opportunità di confronto con esperienze italiane e straniere: «[...] impossibile elencarle tutte, le gallerie attive in questi anni in città, che per altro hanno fatto, e fanno, di Napoli la città con maggiore concentrazione e la più diversificata proposta galleristica in Italia, insieme a Milano (primato non scontato e forse, soprattutto, non sufficientemente percepito)», Andrea Viliani, *La capitale delle arti contemporanee*, in Ottavio Ragone (a cura di), *Quaranta voci per Napoli*, «Quaderni del Circolo Rosselli», anno XXXVI, fascicolo, 124, 1-2, 2016, p. 190.

²⁶² Se una fotografia assai eterogenea soprattutto nelle posizioni emergeva nell'*Inchiesta sulla cultura a Napoli* del 1965 (vd. *supra*, nota 184), altrettanto diversificate apparivano le proposte presentate durante la

Ma la tradizionale adesione dell'immagine di una città a quella del suo centro storico trova, a Napoli, precipua corrispondenza in un patrimonio ereditato e continuamente aggiornato, reinterpretato, incrementato, nell'incessante scambio tra la città contemporanea e il proprio passato²⁶³. L'ormai consolidato dialogo tra arte contemporanea e contesti storici, infatti, sembra assumere qui un carattere di inevitabilità, trovando una programmatica applicazione proprio nelle mostre di artisti viventi allestite nella residenza ottocentesca di Villa Pignatelli, per poi sfociare nel caso 'eclatante' della mostra di Alberto Burri al Museo di Capodimonte nel 1978²⁶⁴ e fino all'innesto, in quello stesso museo, della prima collezione permanente d'arte contemporanea tra prestigiose raccolte d'arte antica. Un dialogo non sempre o non solo accostabile al concetto di rigenerazione²⁶⁵, che di fatto si è declinato sempre su scale diverse, penetrando sia nel tessuto architettonico²⁶⁶, sia nel tessuto urbano secondo modalità tanto informali quanto istituzionali²⁶⁷ e alimentando la già complessa stratificazione della memoria culturale nei luoghi della città.

rassegna "La settimana nel castello", quando, ormai accantonato ogni progetto di demolizione del forte e avviati i lavori di restauro, si aprì il dibattito sulla destinazione di Castel Sant'Elmo, nel quale confluirono istanze economiche, sociali, urbanistiche (vd. *supra*, nota 251). E ancora, la prospettiva urbanistica ha svolto un ruolo centrale all'interno del numero che i «Quaderni del Circolo Rosselli» dedicavano a Napoli alle soglie del nuovo millennio, in cui si raccoglievano riflessioni stimolate dalle politiche attuate dall'amministrazione Bassolino, cfr. Pasquale Coppola (a cura di), *La Napoli del 2000*, «Quaderni del Circolo Rosselli», anno XIX, n. 64, 14, 1999.

²⁶³ Questa reciproca relazione tra eredità e contemporaneità viene chiarita da Spinosa quando afferma, parlando di Napoli, che è una città dove «il patrimonio artistico convive con le realtà sociali, economiche, commerciali. Dove cioè il patrimonio artistico non è visto come un museo ma come parte di una vita in continua trasformazione, con le sue ombre, le sue luci, la miseria e la nobiltà», Nicola Spinosa, *Napoli. Voci per una città*, a cura di Enzo Marzano e Antonella Ciancio, Adriano Gallina Editore, Napoli, stampa 1994, p. 29.

²⁶⁴ *Alberto Burri*, a cura di Raffaello Causa, Napoli, Museo di Capodimonte, maggio – settembre 1978. La continuità tra antico e contemporaneo che a Capodimonte, più ancora che con la mostra, ebbe un esito del tutto inedito con l'allestimento del *Grande Cretto Nero* realizzato da Burri appositamente per il museo, diverrà costante con le installazioni *in situ* degli anni Ottanta, confluite poi nella sezione permanente.

²⁶⁵ Cfr. Anna Detheridge, *Arte e rigenerazione urbana in quattro città italiane*, in Carlo Birrozzi e Marina Pugliese (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 39-61. A proposito delle installazioni nelle stazioni della metropolitana, l'autrice scrive: «il tema della rigenerazione urbana a Napoli assume una valenza progettuale e strutturale per l'intero territorio regionale e la produzione di arte e architettura di qualità acquista l'importanza di un manifesto politico in difesa della democrazia», *ivi*, p. 40.

²⁶⁶ Palazzo Donnaregina con il Museo Madre, Castel Sant'Elmo con il Museo Novecento a Napoli, Palazzo Cassano d'Aragona con Casa Morra, una delle sedi dell'omonima fondazione, Palazzo Caracciolo di Avellino con la Fondazione Morra Greco, Villa Pignatelli con la Casa della Fotografia sono solo alcuni dei casi tra i più significativi di edifici storici aperti alle più recenti sperimentazioni dell'arte.

²⁶⁷ Si pensi alla massiccia presenza di opere di street art nel centro antico, agli interventi di artisti come Jannis Kounellis (*Mulino*, Napoli, via Ponte di Tappia, 1998) e designer come Riccardo Dalisi (Napoli, Rua Catalana, 1999; Vico San Nicola a Nilo, 2001), alla stagione delle installazioni in Piazza del Plebiscito

D'altra parte, il nesso, già messo a fuoco, tra storia dell'arte e storia della città, può ben chiarire quanto gli sviluppi urbani e sociali siano intrinsecamente correlati alle vicende politiche da un lato, a quelle artistiche dall'altro, in un *continuum* che si è rivelato particolarmente evidente in alcuni snodi della recente storia di Napoli. Se è vero che «una città è essenzialmente 'memoria', che di tale memoria è permeata la cultura della comunità e del territorio, che memoria e cultura sono insostituibili 'conferitori' di identità»²⁶⁸ e che, nel centro storico di Napoli, specchio della sua identità, sono proprio le opere d'arte – dipinti, sculture, obelischi, architetture, impianti urbanistici, secondo quella progressione di scala che Giulio Carlo Argan leggeva come priva di cesure disciplinari – a configurarsi come testimoni di una storia che ancora oggi permea il carattere più profondo della città, si chiarisce allora come l'espressione artistica sia essa stessa tramite dell'individualità della città, in epoca contemporanea come in passato; o, in altre parole, come «[...] i prodotti artistici sono quelli che qualificano la città in quanto tale»²⁶⁹.

Inciso, quest'ultimo, che svela una forma di reciprocità nel pensiero di Argan quando, pochi giorni prima che si chiudesse la sua vicenda di sindaco di Roma, affermava che «[...] le differenti arti formano sistema in quanto tutte insieme, con le loro diversità categoriali, procedurali e di livelli quantitativi e qualitativi, costituiscono la città, che dunque può considerarsi il campo *où tout se tient*»²⁷⁰. Fuori da insostenibili paragoni, la confluenza di una esplicita e strutturata lettura della città in chiave storico-artistica²⁷¹ nell'esperienza a capo dell'amministrazione comunale e lo statuto dell'arte come tratto identitario della città, riportano alla considerazione di Napoli come 'città d'arte', quale si è andata delineando a

(1995-2009) o, ancora, alle performance di Shozo Shimamoto a Piazza Dante (*Un'arma per la pace*, 2006) e di Rosy Rox sulla Scala Montesanto (*Monumento di passaggio*, 2015).

²⁶⁸ Guido d'Agostino, *Napoli: un'idea di città*, in *id.*, *Napoli, Mezzogiorno, Europa*, Napoli, Liguori, 2008, p. 73.

²⁶⁹ Bruno Contardi, *Premessa*, in Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte come storia della città*, Roma, Editori Riuniti, 1983, p. 7. Per chiarire tale posizione, l'autore prosegue: «esisterebbe Corinto, quale noi la conosciamo, senza la produzione vascolare che ne diffonde il nome in tutto il Mediterraneo o, nel Medioevo, si riconoscerebbe la città senza quegli straordinari segni urbani che sono le cattedrali e, più tardi, senza il monumento che, della città, e della sua storicità, è la più compiuta autorappresentazione?», *ivi*, pp. 7-8.

²⁷⁰ Giulio Carlo Argan, *Città ideale e città reale* (1979), *ivi*, p. 85.

²⁷¹ Precedentemente, lo studioso aveva scritto: «Come attività collegata fin dalle più remote origini [...] alla borghesia, l'arte appare come, l'arte appare come attività tipicamente urbana: e non soltanto inerente, ma costitutiva della città, che infatti è stata considerata per molto tempo (fino all'attuale degradazione del fenomeno urbano, dovuta appunto alla sconfessione e all'abiura, da parte della borghesia capitalista, dello storicismo borghese), l'opera d'arte per antonomasia», Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte* (1969), *ivi*, p. 50.

partire dalla seconda metà del Novecento e, ancor più, negli ultimi decenni del secolo, in concomitanza con una serie di iniziative istituzionali che, affiancandosi ad un lavoro già avviato da gallerie e imprese private, ne hanno ridefinito il volto dopo decenni di decadenza politica e sociale.

In molte occasioni, e non senza retorica, si è parlato di un nuovo corso per la città, a partire dalla prima metà degli anni Novanta. Senza volerci addentrare in un tema ampiamente dibattuto²⁷², basterà qui sottolineare, con la distanza storica di oltre due decenni, il ruolo che le iniziative in ambito culturale intraprese tra gli anni Ottanta e la prima metà degli anni Duemila, tanto nel campo dell'iniziativa privata quanto nell'ambito della gestione pubblica – e ancor più laddove le due realtà hanno saputo operare in stretta sinergia – hanno avuto nella ridefinizione di una identità della città che, al di là di suggestioni oleografiche o letterarie²⁷³, ha avuto sempre come proprio cardine, appunto, l'eredità culturale e artistica in particolar modo.

Un'identità, peraltro, mai specificamente locale, ma semmai fatta di continue negoziazioni e contaminazioni. «I contributi fondamentali di studiosi come Roberto Pane e Raffaello Causa hanno chiarito esaurientemente come la cultura artistica napoletana non sia in nessun modo autoctona, delimitabile nell'ambito di “scuole” locali o, più precisamente, come le scuole locali si caratterizzino per una straordinaria capacità di assunzione ed elaborazione, spesso sottilmente critica, di apporti esterni. È evidente che le radici del non-autoctonismo della cultura artistica napoletana possono ricercarsi nella storia più antica della

²⁷² Si vedano, per un quadro non esaustivo ma indicativo del dibattito sorto in seno alla politica culturale messa in atto dall'amministrazione comunale in quegli anni, Antonio Bassolino, *Napoli e la cultura*, «Lettera internazionale», anno 12, n. 50, ottobre-dicembre 1996; AA. VV., *Verso un rinascimento napoletano*, Napoli, Liguori, 1997; Pasquale Coppola (a cura di), *La Napoli del 2000*, cit.; Ottavio Ragone, 'Il Rinascimento napoletano? Bassolino lo ha interrotto', «La Repubblica», 6 ottobre 2000: ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2000/10/06/il-rinascimento-napoletano-bassolino-lo-ha-interrotto.html, consultato il 5 giugno 2020; Federico Geremicca, *Napoli, rinascimento e declino*, «La Stampa», 6 gennaio 2008: www.lastampa.it/opinioni/editoriali/2008/01/06/news/napoli-rinascimento-e-declino-1.37112537, consultato il 5 giugno 2020; Benedetto Gravagnuolo, *op. cit.*, p. 141.

²⁷³ Si è, a più riprese, cercato di legare i caratteri intrinseci di Napoli ad una presunta 'napoletanità', o alla sua 'porosità'; in entrambi i casi, si tratta di definizioni suggestive ma descrittive solo in parte della sua composita vitalità, degli umori e delle tensioni che la attraversano. Ma, accanto all'impossibilità di tracciare una descrizione lineare della città, la narrazione storica e quella letteraria contribuiscono a restituire un ritratto lucido e sentimentale insieme. Cfr. Paolo Macry, *Napoli. Nostalgia di domani*, Bologna, Il Mulino, 2018, pp. 165-183; Raffaele La Capria, *L'occhio di Napoli*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1994; Walter Benjamin, *Immagini di città* (1963), Torino, Einaudi, 2007, pp. 3-13.

città»²⁷⁴. Questo aspetto, pur riferito alle arti in epoca moderna, può tuttavia facilmente estendersi ad una lettura delle arti nel Novecento, quando la ricezione di prassi e la circolazione di correnti ideologiche si è declinata a Napoli in forme profondamente radicate al contesto locale²⁷⁵ o, viceversa, in esiti del tutto autonomi²⁷⁶, rivelando sempre una forte impronta osmotica, capace di esprimere e ricevere, rispettivamente, radici profonde e stimoli esterni. Impronta che, d'altro canto, proprio nelle dinamiche del mondo dell'arte contemporanea di fine Novecento trovava le sue massime declinazioni²⁷⁷.

In questa prospettiva, il ruolo del museo d'arte contemporanea, «centro vivo della cultura visiva» e, in quanto tale, «componente attiva dello studio e dello sviluppo della città»²⁷⁸, ne esce ulteriormente circostanziato, in quanto collettore e produttore di identità, luogo di riconoscimento e autorappresentazione insieme della collettività. Una possibilità di indagine sul secolo da poco concluso, dunque, ma anche una forma di museo della città, che di questa tipologia si configuri come branca disciplinare, o sezione, in grado di valorizzare, accanto alla collezione, i suoi contesti²⁷⁹.

²⁷⁴ Giulio Carlo Argan, *Napoli nell'Europa delle capitali* (1975), in *id.*, *Storia dell'arte come storia della città*, cit., pp. 193-194.

²⁷⁵ Ci riferiamo, solo per fare alcuni esempi, alle modalità con cui sono state recepite le esperienze futuriste, le istanze del Movimento Arte Concreta milanese con il Gruppo napoletano arte concreta, l'informale materico di Renato Barisani e Domenico Spinosa, l'ideologia femminista – legata in artiste come Rosa Panaro ad una tradizione gestuale, la Pop Art.

²⁷⁶ Basti pensare a figure come quelle di Augusto Perez, Elio Waschimps, Stelio Maria Martini, Carlo Alfano, Luciano Caruso, Vincent D'Arista, Salvatore Emblemata, Gianni Pisani, Giuseppe Zevola, il cui lavoro, non sempre o non del tutto ascrivibile a traiettorie codificate, ha conservato comunque tratti di estrema originalità, con esiti spesso di indubbia qualità.

²⁷⁷ «[...] l'esperienza della galleria di Lucio Amelio è stata importantissima sia per ragioni artistiche sia per il fatto che Lucio è un napoletano, ma capace di aperture cosmopolite. Da Lucio ho avuto modo di conoscere, di vedere l'arte dei nostri anni... l'arte che esponeva mi ha dato degli orizzonti, mi ha improvvisamente fornito indicazioni, sollecitato delle aperture che non avrei mai supposto... Lucio è un personaggio proiettato sulla scena internazionale, molto libero. Al tempo stesso, però, è un uomo che non rinnega la sua appartenenza a Napoli, un personaggio insomma profondamente napoletano. Ecco, questo è importante: capire che esiste un mondo, una cultura vasta, diffusa, aperta, libera, e che al tempo stesso in quel mondo si può incidere da Napoli, non rinunciando al proprio essere napoletani. [...] Lucio, Mario Franco con la cineteca *Altro*, Vittorio Lucariello con *Spazio libero*. In modi diversi queste persone, questi luoghi mi hanno fatto intendere che Napoli era parte del mondo, non era una città chiusa rispetto al mondo», Mario Martone, *Il fantasma della città. Conversazione con Mario Martone*, in Claudio Velardi (a cura di), *op.cit.*, pp. 55-56.

²⁷⁸ Giulio Carlo Argan, *Città ideale e città reale*, in *id.*, *Storia dell'arte come storia della città*, cit., p. 90.

²⁷⁹ Cfr. Daniele Jalla, *Il museo della città. I modelli del passato, le esigenze del presente*, in Eloisa Gennaro (a cura di), *Il museo, la città e gli uomini: la ricerca antropologica al servizio dell'educazione museale*, Ravenna, Provincia di Ravenna, 2009, pp. 11-16: 13.

Nel più ampio panorama nazionale, d'altro canto, l'esigenza di raccogliere e studiare le testimonianze dello scorso secolo appare rappresentata da numerose istituzioni di diversa natura, tra le quali basterà citare il Museo del Novecento di Milano, *in primis*, e quello di Firenze, aperto più di recente, mentre, allargando lo sguardo dal campo artistico a quello più esteso della memoria culturale, il Polo del '900 a Torino e l'M9 a Mestre rivelano appunto una consapevolezza storica del recente passato e, al contempo, la necessità di salvare dalla dispersione le testimonianze delle più dirette radici del presente. Un'esigenza retrospettiva comprensibile, a maggior ragione, in relazione all'umana necessità di riconoscere quei tasselli che compongono l'identità individuale, nella consapevolezza che questi si danno compiutamente nello scorrere del tempo²⁸⁰.

L'istituzione del Museo Novecento a Napoli appare, allora, come frutto di una necessità almeno duplice. Da un lato, come atto di resistenza a fronte di un mondo dell'arte orientato alle regole di un mercato che, in città, più che le spinte innovatrici dei suoi artisti, ha favorito troppo a lungo l'impostazione conservatrice dell'Accademia e, in seguito, ha avuto più forza nella promozione di un'arte "di importazione"²⁸¹; dall'altro, come doveroso

²⁸⁰ «Il chiudersi di un secolo - e quale secolo, sia esso "breve" o "lungo" - certo non definisce di per sé la scansione periodizzante del movimento della storia [...]. Però non è dubbio che tutti, studiosi o no, siamo propensi, fosse pure soltanto per acquiescenza psicologica e comportamentale, a vedere nel chiudersi dei cento anni una cesura, o quanto meno il raggiungimento di una tappa nel cammino dell'umanità. Figurarsi poi quando il chiudersi di un secolo segna anche il chiudersi di un millennio». Così scrivevano i direttori di un'opera, purtroppo incompiuta, nata con lo scopo di realizzare una "cronaca" del Novecento a Napoli e in Campania che raccogliesse tutto quanto fosse accaduto nei diversi campi della conoscenza in quel secolo. Vd. Alda Croce, Fulvio Tessitore, Domenico Conte, *Presentazione*, in *Napoli e la Campania nel Novecento. Diario di un secolo*, vol. II, Napoli, Liguori, 2007.

²⁸¹ Sul delicato discorso sui rapporti tra l'ambiente artistico napoletano e le altre realtà italiane, sulle radici e la persistenza di un provincialismo da cui la città non si è ancora del tutto affrancata, vale la pena riportare la riflessione della Penta che, sebbene riferita a oltre mezzo secolo fa, aiuta a chiarire la natura degli scambi che hanno a lungo improntato le dinamiche del mercato e del collezionismo, determinando il posizionamento di Napoli nel contesto culturale italiano: «Rimaneva però l'emarginazione non solo e non tanto rispetto alla città [...], ma in uno con essa rispetto al paese; si percepiva proprio negli anni del boom economico la progressiva divaricazione fra le due Italia. Erano gli anni del governo laurino [...]; unica attività produttiva sembrava essere quella edilizia, che si riduceva a pura speculazione; era il momento delle "mani sulla città" che comportò lo sfacelo urbanistico, e ad esso strettamente collegato lo stabilizzarsi di un disagio sociale profondo e irreversibile [...]. Questo significò anche che il lento avanzare di un mercato artistico aperto alla sperimentazione e al nuovo, nel deprimente panorama tradizionalista, presentava un'insidia: quella di essere l'avamposto di una operazione di colonizzazione dal nord. L'arrivo massiccio, da un certo momento in poi, di opere del centro-nord, non favoriva tanto il contatto o una possibilità di conoscenza e di dialogo per gli artisti napoletani, quanto piuttosto mirava a creare nuovi territori di conquista e di sfruttamento, senza dare nulla in cambio. I critici, lamentava Raffaello Causa, di fama nazionale erano troppo pigri per uscire dalle conoscenze milanesi e romane, e fare lo sforzo di scendere al sud a cercare personalità nuove. C'è da chiedersi se questa "pigrizia" non fosse invece funzionale al sistema del mercato che non aveva interesse a spostarsi al sud; gli bastava qualche rappresentante locale cui fare arrivare mostre o opere di buon livello, ma già "consumate" e quindi con il loro potenziale di novità e di polemica già scontato. Al mercato nazionale non interessava creare

riconoscimento di una creatività locale che è stata in grado di contribuire al dibattito intellettuale e, non di rado, di farsene promotrice.

3.2 Per un archivio del Novecento a Napoli

3.2.1 Esperienze alterne nella documentazione dell'arte

Della volontà di istituire un archivio degli artisti e dell'arte a Napoli si ha notizia già dal 1947, quando il Soprintendente alle Gallerie Bruno Molajoli tentò di avviarne la costituzione a partire da schede bio-bibliografiche che sarebbero state fornite a questo scopo dagli artisti stessi. Naufragata questa prima ipotesi²⁸², se ne tornò a riflettere alla fine degli anni Ottanta, quando la storica dell'arte Anna Caputi iniziò a lavorare a un archivio informatizzato dell'arte napoletana dal secondo dopoguerra, a partire dalle recensioni delle mostre apparse sulla stampa locale. Il frutto di quel progetto fu presentato all'interno della mostra *Fuori dall'ombra*, dove un monitor consentiva di consultare i contenuti informatizzati di quel lavoro, di cui era esposta anche una versione cartacea. Ben poco resta di quell'esperienza, pionieristica per l'epoca, illustrata in un contributo al catalogo della mostra²⁸³.

A distanza di un decennio, nuovamente emergeva l'ipotesi di costituire un centro che documentasse la presenza dell'arte contemporanea in città, tra interventi urbani, mostre, incontri promossi tanto dalle amministrazioni pubbliche quanto da privati. L'istanza, sollevata dall'amministrazione comunale, aveva trovato la sua concretizzazione nell'istituzione, nel 1998, di un Centro di Documentazione per le Arti Contemporanee. Non ci soffermeremo in questa sede sulle ragioni del fallimento di quel progetto, pur ambizioso

un ambiente di dibattito culturale, ma guadagnare consensi per vendere; semmai cooptare gli artisti, chiamandoli a trasferirsi al nord. [...] Più che crisi di disagio esistenziale di singoli artisti che non riuscivano a recuperare le fila della propria identità in un contesto che poggiava su di un enorme vuoto progettuale, la crisi è appunto storica», Maria Teresa Penta, *op. cit.*, pp. 105-106.

²⁸² *Ivi*, p. 102.

²⁸³ Vd. Roberto De Caro, *Per la costituzione di un archivio informatizzato sull'arte napoletana dall'ultimo dopoguerra ad oggi. Un'idea di Anna Caputi*, in *Fuori dall'ombra*, cit., pp. 127-131.

e di ampio respiro²⁸⁴; basterà qui dire che la sua apertura testimoniava, da un lato, la consapevolezza di un patrimonio ricco, diversificato e carico di potenziale dal punto di vista della ricerca e della valorizzazione, dall'altro, la volontà di dare organicità, in un'ottica lungimirante, ad una storia che andava dal passato recente alla contemporaneità. Per certi versi, parte di quell'eredità è stata raccolta dal Dipartimento di Ricerca del Museo Madre, che tuttavia, in seguito alla pubblicazione del volume dedicato all'arte contemporanea a Napoli e in Campania negli ultimi cinquant'anni²⁸⁵, sembra ormai aver esaurito il suo compito. Resta una storia frammentata da discontinuità e oblii, da incostanze nelle politiche culturali e mancanze di fondi, da alterne vicende nel dialogo tra istituzioni.

Se le esperienze del passato mettono in guardia anche rispetto a tentativi di far rete tra le numerose ed eterogenee realtà attive nel campo del contemporaneo in mancanza di una visione istituzionale unitaria e a lungo termine, allo stesso tempo riconfermano la convinzione della necessità di un'azione di conservazione della memoria recente, pur all'interno di un ambito circoscritto che lasci tuttavia aperta la possibilità a nuove traiettorie. Nel nostro caso, questo ambito è costituito dall'archivio delle mostre e delle collezioni di Castel Sant'Elmo e del Museo Novecento a Napoli che, come si è avuto modo di chiarire nei paragrafi precedenti, per gli specifici caratteri di ricognizione, si configura di per sé come nucleo di documentazione dotato di un'organicità conferita dal riferirsi all'attività di un singolo ente produttore e conservatore. In secondo luogo, opportunamente interrogato, l'archivio che qui si propone è in grado di suggerire rimandi, connessioni, ricorrenze che legano il luogo fisico in cui è conservato ad altri luoghi della città, richiamando episodi, esperienze, gruppi, temi che via via ricostruiscono un quadro dell'arte e della cultura a Napoli dal Novecento ad oggi.

Un percorso potenzialmente gargantuesco, se si ragiona in un'ottica interdisciplinare e, comunque, se si pensa alla significativa quantità di iniziative legate all'arte contemporanea promosse, fin dal dopoguerra, da gallerie, musei, amministrazioni comunali e regionali, istituzioni culturali, fondazioni, singoli artisti e gruppi e al numero di spazi coinvolti, da piazze a luoghi istituzionali, a studi d'artista, fino a spazi commerciali e infrastrutture. E

²⁸⁴ Cfr. Olga Scotto di Vettimo, *PAN | Palazzo delle Arti Napoli: Dipartimento cultura e documentazione. Un'ipotesi di lavoro*, in Stefania Zuliani, *Il museo all'opera*, cit., pp. 153-157; Eleonora Pistone, *op. cit.*; Claudia Borrelli, *Palazzo delle Arti Napoli – PAN*, in *id.*, *Novecento a Napoli (1910-1980)*, cit., pp. 59-65.

²⁸⁵ Vincenzo Trione, *Atlante*, cit..

ancor più in ragione di questa ‘espandibilità’, si riconferma la necessità, cui questo studio risponde, di delimitare il campo, scandendo il lavoro in fasi e individuandone una prima, che potremmo definire ‘pilota’, dalle ulteriori prospettive di sviluppo.

3.2.2 L’Archivio Novecento a Napoli. Nuclei e materiali

L’archivio documentale conservato negli spazi di Castel Sant’Elmo raccoglie le testimonianze delle attività svolte nell’ambito dell’arte contemporanea dalla Soprintendenza e dal Polo museale. Si tratta di corrispondenze, fotografie e progetti di opere e mostre, inviti e brochure, appunti, e in grandissima parte documenti burocratici. Questa documentazione, spesso considerata di poco valore, è tuttavia estremamente preziosa poiché consente, in mancanza di una memoria diretta, di risalire a informazioni relative ad aspetti non sempre manifesti, come quelli legati a committenze, sostenitori a vario titolo, costi, modifiche in corso d’opera e così via. E, cosa che di frequente viene sottovalutata, è della medesima natura di quella che consente oggi, a distanza di secoli, di ricostruire analoghe questioni dell’arte del passato²⁸⁶.

Un nucleo significativo è rappresentato dai fascicoli relativi alle donazioni e acquisizioni, risalenti in buona parte ai primi anni Duemila, delle opere per la sezione Arte contemporanea di Capodimonte, avvenute quando il museo era sotto la medesima amministrazione di Castel Sant’Elmo. Questa raccolta, ricca di documenti inediti e di preziose corrispondenze, restituisce uno spaccato vivo delle dinamiche sottese alla costituzione della collezione e alla realizzazione delle opere stesse, aprendo la strada a notevoli possibilità di studio. È inoltre presente il nucleo, meno consistente, di documenti relativi a mostre tenute in sedi decentrate dell’amministrazione (in particolare, Museo Duca di Martina e Certosa di San Giacomo a Capri).

²⁸⁶ Al ruolo dei documenti burocratici nello studio delle opere contemporanee fa cenno Enrico Crispolti, che tuttavia ne attribuisce la funzione a specifici ambiti d’intervento, tralasciando il potenziale informativo che rappresentano per lo studio della genesi di opere e mostre d’arte: «la storia dell’arte dei secoli passati, com’è noto, la si ricostruisce attraverso atti di nascita, contratti di committenza, registrazioni di pagamenti, o altro. Tutto questo per l’arte contemporanea è in certa misura meno determinante, e tuttavia non è affatto escluso; anzi risulta spesso di grande utilità per grandi imprese di carattere architettonico o urbanistico, o di carattere ambientale», Enrico Crispolti, *op. cit.*, p. 158.

Ben più cospicuo è il patrimonio documentario relativo all'attività di Castel Sant'Elmo, recentemente sistematizzato e suddiviso nelle serie *Acquisti, comodati e donazioni; Mostre; Concorso Un'Opera per il Castello; Eventi; Didattica*; oltre a un nucleo di documenti digitali. Accanto alle corrispondenze e alle pratiche di donazione, prestito e comodato delle opere del museo, è infatti presente la documentazione delle attività tenute al castello, dalle esposizioni dei primi anni Duemila alle più recenti mostre allestite nel museo e nella vicina Chiesa di Sant'Erasmus, dedicate a Giuseppe Pirozzi, Marianna Troise, Mimma Russo, Salvatore Manzi.

Inoltre, la documentazione, in buona parte audio, dei "Giovedì contemporanei", resta a testimonianza degli incontri svolti tra il 2012 e il 2016, incentrati su episodi dell'arte a Napoli che, oltre a configurarsi come approfondimenti su artisti, periodi, tematiche, prepararono il terreno per la mostra *Rewind*²⁸⁷ e per nuove acquisizioni per il museo.

Alla serie relativa al concorso "Un'Opera per il Castello", si affianca inoltre la banca dati realizzata per consentire l'iscrizione e il caricamento dei materiali per i partecipanti, la consultazione per ordine alfabetico, di iscrizione o per ricerca libera per i membri della giuria, la ricerca e consultazione dei materiali e dei documenti per la segreteria organizzativa. Un contenitore che raccoglie oggi circa 1200 artisti, con relativi curricula e progetti. L'archivio del concorso comprende, inoltre, la documentazione relativa alla realizzazione e alla presentazione delle opere vincitrici, filmati, materiale grafico.

Infine, il patrimonio digitale (e in alcuni casi digitalizzato), è costituito in gran parte da materiale grafico e fotografico: inviti, documentazione delle mostre, fotografie delle inaugurazioni e delle conferenze stampa, oltre alle campagne fotografiche del museo²⁸⁸.

La configurazione dell'archivio, la raccolta dei documenti e la loro sistematizzazione ha incontrato temi e problematiche di non facile risoluzione, prima fra tutti l'impossibilità di dare una definitiva unitarietà al lavoro. Il passaggio dalla comunicazione tradizionale

²⁸⁷Vd. *supra*, nota 246.

²⁸⁸ La coesistenza, all'interno di un medesimo archivio, di materiali conservati su supporti eterogenei e, in buona parte dei casi, la mescolanza di documenti cartacei e digitali relativi ad un medesimo fascicolo, nodo ricorrente negli archivi di oggi, può trovare una soluzione nella completezza degli inventari, nell'appropriatezza descrittiva dei documenti e nella selezione di formati digitali che ne garantiscano la durata nel tempo evitando il rischio di obsolescenza. A questo proposito, cfr. paragrafo 4.2.4.

(corrispondenze tramite posta e fax) alla comunicazione digitale (email) ha comportato una dispersione delle informazioni cui difficilmente si potrà porre rimedio. L'avvio dell'attività espositiva di Castel Sant'Elmo coincide peraltro, a ridosso degli anni Duemila, con la fase di diffusione dei personal computer e con il sistema di protocollazione informatica: se questo, da un lato, ha consentito una più rapida gestione e registrazione delle corrispondenze, dall'altro ha incasellato la documentazione in classificazioni di stampo amministrativo che poco si adattano al carattere di interpretabilità dell'archivio. Ne risultano, al contempo, un poco agevole recupero delle informazioni (come rintracciare un documento di cui non si ha il numero di protocollo, se nell'oggetto non è adeguatamente specificato il contenuto della lettera, se nel nome del destinatario c'è un umano errore di battitura, o se la digitalizzazione non è andata a buon fine?), e una inevitabile discrepanza tra archivio materiale e archivio informatizzato, tra documenti presenti in duplice formato e documenti reperibili solo nell'uno o nell'altro.

A questo si sono aggiunti altri fattori di notevole criticità. Anzitutto l'endemica carenza di risorse professionali specializzate, in particolare la mancanza di archivisti e di figure preposte alla conservazione organica e coordinata dei documenti prodotti dai diversi uffici: direzione, segreteria, ufficio mostre, ufficio stampa, laboratorio fotografico. In secondo luogo, i cambiamenti nell'amministrazione periferica del Ministero e nella riarticolazione delle gerarchie museali. Ne è risultata la dislocazione dei documenti, spesso legati al funzionario che li ha prodotti o raccolti in specifica relazione al suo lavoro o ad uffici un tempo centralizzati e che oggi ricadono sotto una diversa amministrazione, con una conseguente discontinuità delle informazioni e dei fascicoli anche relativi alla medesima attività. Così, mentre di mostre come *Fuori dall'ombra* e *Castelli in aria* restano a Castel Sant'Elmo quasi esclusivamente documenti raccolti per la redazione dei rispettivi cataloghi, di molte esposizioni mancano adeguate campagne fotografiche, in alcuni casi gli elenchi delle opere.

Se alcune lacune documentarie sono destinate a rimanere tali, lo sforzo finora profuso è consistito nella raccolta e conservazione in tempo reale della documentazione prodotta in occasione delle mostre dal 2014 ad oggi; nel recupero di documentazione fotografica digitale, conservata in molti casi su dispositivi diversi, relativa alle mostre d'arte contemporanea tenute a Castel Sant'Elmo; nel recupero di documentazione digitale di varia

natura relativa alle mostre e nella sua messa in relazione, attraverso gli inventari, con la documentazione cartacea, anch'essa integralmente inventariata. Si è in tal modo cercato, da un lato, di rispondere all'esigenza di una registrazione della documentazione esistente, dall'altro, di ovviare alla dislocazione dei fondi, inevitabile anche tenuto conto delle peculiarità di un archivio corrente.

3.2.3 Luoghi, tempi, ricorrenze nelle carte d'archivio

Implicite o esplicite, le ricorrenze di luoghi e tempi nei documenti d'archivio sono spesso suggerite da riferimenti, date, intestazioni. Talvolta annotati sul retro di fotografie, talvolta chiaramente riconoscibili nei soggetti ritratti. Accade allora che un documento possa essere correlato, oltre al luogo in cui è conservato, a diversi altri luoghi: quello in cui è stata scattata una fotografia, a cui si fa riferimento in una missiva, o al quale era originariamente destinata, alla nuova o antica collocazione di un'opera esposta. Allo stesso modo, diverse persone, diverse opere, diverse mostre fanno da sfondo all'archivio, evocando legami e connessioni che coinvolgono la città stessa.

Nell'ottica del progetto avviato da questo studio, una volta ordinati e inventariati i documenti, la griglia elaborata²⁸⁹ consente la registrazione delle informazioni in essi contenute, permettendo di restituire una mappatura che, insieme alle storie narrate dai documenti, raccolga una massa eterogenea di dati di diversa natura, legando l'archivio delle opere e delle mostre agli studi d'artista, alle gallerie e alle istituzioni coinvolte. D'altro canto, il dialogo che da sempre ha caratterizzato l'impegno rivolto all'arte contemporanea dai musei pubblici, la costruzione di reti con altre realtà pubbliche e private, di promozione e di ricerca, costituisce il presupposto metodologico del progetto stesso di archivio del Novecento a Napoli, che diviene in tal modo *alter ego* del museo, ulteriore spazio di riconoscimento della comunità e di possibilità di costruzione dell'identità cittadina, in grado di raccogliere e intrecciare storie, restituendo la trama di una narrazione complessa che tenga insieme luoghi, persone, vicende, idee.

²⁸⁹ Si veda il capitolo 4.

3.2.4 Osservazioni. Oltre l'effimero, il discontinuo, il rimosso

Sembra esserci una sinistra – per così dire – corrispondenza tra la narrazione delle vicende dell'arte a Napoli nel corso del Novecento e quelle legate ai tentativi di documentarne la presenza, la persistenza, la diffusione. Non c'è dubbio che quel processo di sprovincializzazione avviato nei primi del Novecento e, pur con alcune intermittenze, giunto alla definitiva apertura delle ricerche artistiche verso una prospettiva internazionale, non avrebbe potuto trovare pieno compimento se la città non si fosse nel frattempo dotata di quella costellazione di grandi e piccole occasioni di dialogo con il mondo. Ed è altrettanto evidente come la costruzione dell'identità culturale in cui la città possa pienamente rispecchiarsi è – ed è stata – possibile solo nella convergenza di spinte individuali e politiche culturali, in stretta relazione con disponibilità economiche ed effettive possibilità (o volontà) di spesa; in altre parole, con coerenti investimenti nel settore culturale. Eppure, non tutto sembra essere andato per il verso giusto, fra progetti abbandonati o mai partiti, fratture politiche, frequente incostanza delle proposte.

Anche gli sforzi protesi, fin dal suo 'salvataggio'²⁹⁰, nella direzione di una restituzione di Castel Sant'Elmo al "pubblico beneficio", hanno talvolta incontrato ostacoli di non facile risoluzione. Il complesso monumentale, coacervo di criticità (e unicità) architettoniche – prima fra tutte la realizzazione per mezzo dello scavo nel banco tufaceo della collina – e caratteristiche paesaggistiche, *landmark* e bene culturale, luogo aperto al pubblico e sede amministrativa, sembra riassumere in sé tutto il potenziale e le contraddizioni della città. Secondo sito cittadino per affluenza di visitatori²⁹¹, la fortezza si presterebbe ad essere un centro culturale polifunzionale, integrando alle attività museali quelle di ricerca e di valorizzazione di un patrimonio che si estende ben oltre le sue mura.

²⁹⁰ All'indomani dell'Unità d'Italia, da più parti si esprime la volontà di demolire la fortezza, simbolo dell'oppressione straniera sulla città, fino a portare l'istanza nel dibattito parlamentare. Cfr. Sen. Gennaro Bellelli, in *Rendiconti del Parlamento italiano. Discussioni del Senato del Regno*, Sessione del 1861-62, vol. I, Cotta e Compagnia, Firenze, 1869, p. 752; On. Ferdinando Petruccelli della Gattina e Min. Alessandro Filippo Della Rovere, in Giuseppe Galletti e Paolo Trompeo (a cura di), *Atti del Parlamento italiano. Discussioni della Camera dei deputati*, Torino, Eredi Botta, 1862, vol. III. Sessione del 1861 – tornata del 10 gennaio 1862, pp. 594-598.

²⁹¹ Dato relativo al 2019. Vd. "Musei, top 30: Colosseo, Uffizi e Pompei superstar nel 2019" www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/visualizza_asset.html_1000300163.html, consultato il 12 giugno 2020.

Nel panorama di un crescente depotenziamento dei sistemi museali territoriali a favore dei cosiddetti “grandi attrattori”, Castel Sant’Elmo si trova oggi nella paradossale condizione di ‘serbatoio’ culturale unico, incagliato tra le maglie di una macchina amministrativa poco incline ad una reale e radicale impresa di valorizzazione. Di contro, il Museo Novecento a Napoli ha coltivato, nel tempo, il suo rapporto con la città, con generazioni diverse che si incontrano nelle sue sale ad ogni occasione offerta dalla sua programmazione. È qui che si annida la sua resistenza, tra le opportunità di scambio e le energie profuse.

In una città che ha a lungo stentato – e tuttora per certi versi arranca – nel valorizzare i suoi stessi artisti²⁹², in un’epoca storica in cui ogni fatto è vissuto nella dimensione effimera dell’evento, l’esercizio della memoria e la sua proiezione nel futuro, in un museo che si fa carico della complessità della realtà in cui si radica, possono proporre una via d’uscita dagli oblii del presente.

²⁹² Cfr. Cyop&Kaf, *L’invisibile pittura napoletana*, «Napoli Monitor», 19 settembre 2011: napolimonitor.it/old/2011/09/19/8169/invisibile-pittura-napoletana.html, consultato il 12 giugno 2020.

UN'IPOTESI APPLICATIVA PER UN ARCHIVIO DEL NOVECENTO A NAPOLI

Lo studio è stato orientato a tracciare una mappatura che restituisse una geografia del sistema dell'arte contemporanea a Napoli dal secondo dopoguerra ad oggi, ipotizzando possibilità di raccolta e restituzione, in ambiente digitale, di informazioni e documenti d'archivio legati alla collezione del museo e alla sua attività espositiva²⁹³.

Necessità primaria della ricerca è stata l'individuazione di una soluzione che consentisse una fruizione differenziata, contestualmente visiva e testuale, immediata e interattiva, basata su un'analisi sincronica e diacronica, attraverso una navigazione nel tempo e nello spazio. Consapevoli delle esperienze di pubblicazione degli archivi in campo museale e culturale in genere, e delle campagne di digitalizzazione e condivisione portate avanti con crescente intensità negli ultimi anni in Europa e negli Stati Uniti, nonché delle possibilità di consultazione offerte dalle più comuni modalità di interazione tra utenti e banche dati²⁹⁴, si è andata delineando, sul piano applicativo, la possibilità di approdare ad uno strumento integrato in cui la natura composita dell'archivio e la struttura formale dell'atlante coesistessero e si completassero a vicenda, dando forma organica alla confluenza di dati di natura diversa. Parallelamente, l'esplicitazione di nessi tra opere, documentazione, persone e luoghi distribuiti sul territorio cittadino, si è configurata in primo luogo come opportunità di declinazione della vocazione del museo come testimone delle vicende artistiche in città, proponendosi inoltre come occasione di espansione della narrazione avviata dalla collezione oltre i confini delle sale museali.

²⁹³ Sull'archivio nella sua accezione storica e filosofica, le sue declinazioni in campo museale e le esperienze di messa in rete delle raccolte documentali; sul concetto di atlante e la sua diffusione nella storia e nella critica d'arte; sulla costituzione, l'attività espositiva e la collezione del museo, cfr. i capitoli 1-3.

²⁹⁴ Il tema degli archivi digitali, con particolare riferimento agli archivi museali, è stato ampiamente trattato da chi scrive nell'ambito della tesi in Didattica del museo e del territorio dal titolo *Guardare il museo con gli occhi dell'archivio. Prospettive di narrazione per l'arte contemporanea*, relatore prof.ssa Lida Branchesi, Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici, Università di Roma La Sapienza, A.A. 2014/2015.

Diversamente da numerose esperienze che nell'operazione di mappatura si avvalgono di strumenti in grado di fotografare uno stato dell'arte incardinato nell'attualità, il ricorso ad una piattaforma basata sul Geographic Information System, che consente di condurre ricognizioni e analisi su cronologie diversificate, e il carattere/funzione di archivio digitale dei documenti, configura dunque il progetto come atlante, nel senso di una cartografia tematica stratificata, in cui confluiscono luoghi, tempi e testimonianze.

Il capitolo inquadra innanzitutto il campo disciplinare della ricerca nell'ambito della più ampia definizione di umanistica digitale; in secondo luogo, delinea una ricognizione sulle esperienze pregresse nella disciplina storico-artistica, individuandone le traiettorie prevalenti e le ricerche di maggiore interesse; infine, mette a fuoco la metodologia adottata, chiarendo le modalità di costruzione della banca dati e illustrandone un prototipo e le sue possibilità di consultazione attraverso gli strumenti informatici utilizzati.

Nota lessicale

La natura interdisciplinare del progetto, in cui convergono necessariamente aspetti storico-artistici, archivistici e informatici, rende inevitabile, nel corso della disamina, l'incursione in campi semantici diversi. Si farà pertanto ricorso, all'interno del testo, alle scelte lessicali che meglio si adeguino alla descrizione di azioni e oggetti, nel tentativo, laddove possibile, di sciogliere eventuali tecnicismi a favore di un linguaggio più fluido.

4.1 L'ambito di riferimento: le Digital Humanities

4.1.1 Un quadro introduttivo

La definizione del lavoro di costituzione di un archivio digitale ha reso necessaria una contestualizzazione della metodologia applicata, in particolar modo in riferimento agli aspetti di carattere più strettamente applicativo, al fine di collocare coerentemente lo studio nell'ambito di indagini di analoga natura. Una ricognizione di esperienze con un approccio digitale e spaziale – come si andrà chiarendo più avanti – alla ricerca in campo umanistico, ha condotto all'approfondimento della nozione e delle molteplici declinazioni della cosiddetta informatica umanistica, più diffusa presso la comunità scientifica internazionale con il termine inglese *Digital Humanities*.

Con questo termine vengono generalmente indicate tutte quelle pratiche di indagine proprie degli studi umanistici condotte attraverso o con l'ausilio di strumenti informatici. In questo senso, un 'umanista digitale' può essere considerato lo studioso che utilizza strumenti informatici di qualunque tipo e grado di complessità, per svolgere attività di ricerca di diversa natura nell'ambito del proprio lavoro. Il campo è dunque molto ampio e si è pertanto parlato di 'termine ombrello' – proprio per evidenziarne l'accezione generica e non specifica – al quale viene ricondotta una grande varietà di esiti e operazioni, comprensiva delle azioni rese possibili dai primi computer come l'immagazzinamento di file di varia natura e la raccolta di informazioni all'interno di database, fino alle potenzialità offerte dalle più recenti applicazioni come la costruzione di modelli virtuali 3D o analisi quantitative e qualitative di dati desunti dai social network²⁹⁵.

²⁹⁵ Una disamina ampia e dettagliata delle applicazioni pionieristiche nel campo è fornita dal volume *A Companion to Digital Humanities*, che fotografa lo stato dell'arte nei primi anni Duemila, raccogliendo pratiche e prospettive per gli studi umanistici condotti con l'ausilio di strumenti informatici e illustrando la transdisciplinarietà di tali metodologie anche al di fuori del raggio d'azione delle scienze dure. Il successivo volume *A New Companion to Digital Humanities* del 2016 e le due edizioni di *Debates in the Digital Humanities*, pubblicate rispettivamente nel 2012 e nel 2016, offrono invece uno spaccato più aggiornato sul dibattito metodologico in atto, in particolare per quanto attiene all'integrazione tra azioni automatizzate e manuali o intellettuali e alla sempre maggiore consapevolezza delle potenzialità e criticità del campo. Cfr. Matthew K. Gold, *Debates in the Digital Humanities*, University of Minnesota Press, 2012; Matthew K. Gold and Lauren F. Klein, *Debates in the Digital Humanities 2016*, University of Minnesota Press, 2016; Susan Schreibman *et al.*, *A Companion to Digital Humanities (Blackwell Companions to Literature and Culture)*, Oxford, Blackwell Publishing Professional, 2004; Susan Schreibman *et al.*, *A New Companion to Digital Humanities*, Chichester, John Wiley & Sons, Ltd, 2016.

Al di là della varietà di operazioni riconducibili alle Digital Humanities, ciò che appare cruciale nelle modalità di approccio alla disciplina è la distinzione tra l'uso del digitale come supporto ad un tipo di ricerca condotta con metodi tradizionali o analogici, e un uso più diffuso nelle diverse fasi di indagine tale da assumere lo strumento digitale non solo come punto di arrivo o complemento alla ricerca, ma potenziale punto di partenza per nuovi filoni investigativi. Ad esempio, la possibilità di visualizzare e analizzare ingenti quantità di dati non gestibili dal singolo ricercatore, è ritenuta in grado di aprire la strada ad interrogativi diversi da quelli tipicamente scaturiti dallo studio tradizionale. Da questo punto di vista, se gli strumenti digitali ricalcano in buona sostanza schemi desunti da strutture di pensiero consolidate della cultura occidentale, appare particolarmente interessante lo sforzo di ripensarne le modalità e i caratteri – dunque le prospettive – attraverso la riconfigurazione stessa di tali strutture. È il retaggio degli studi di genere e post-coloniali ad aprire questa strada, prefigurando un potenziale tuttora inattuato per le Digital Humanities²⁹⁶.

Nell'ambito delle discipline umanistiche, le più frequenti e significative esperienze che mettono in gioco strumenti digitali si riscontrano nei campi dell'archeologia, in particolare per quanto riguarda le potenzialità offerte dalla realtà virtuale per scopi conservativi e per la valorizzazione di manufatti e siti, e della storia, con specifico riferimento all'approccio spaziale e globale ai fenomeni coloniali e migratori e agli studi geopolitici, demografici ed economici in rapporto a determinate aree geografiche. Di contro a una piuttosto diffusa resistenza da parte degli studiosi ad accogliere strumenti digitali come componenti strutturali della ricerca, alcune esperienze mostrano come simili procedimenti consentano di indagare relazioni tra individui e gruppi di individui su una scala globale, circolazione di persone, merci, modelli culturali attraverso l'utilizzo di dataset massivi, o ancora legami tra specifici ambiti territoriali e temi propri delle discipline umanistiche. Com'è ovvio trattandosi di progetti portati avanti interamente in ambiente digitale e in cui le intersezioni con la scienza dei dati sono in molti casi centrali nello sviluppo delle ricerche,

²⁹⁶ A partire dagli studi di Laura Mulvey in *Visual Pleasure and Narrative Cinema* sull'assoggettamento della donna sotteso alla struttura logico-narrativa del cinema, Miriam Posner propone uno stravolgimento delle gerarchie di potere attraverso cui vengono lette le dinamiche sociali nel mondo occidentale proprio attraverso la flessibilità e manipolabilità degli strumenti digitali: «DH needs scholarly expertise in critical race theory, feminist and queer theory, and other interrogations of structures of power in order to develop models of the world that have any relevance to people's lived experience». Miriam Posner, *What's Next: The Radical, Unrealized Potential of Digital Humanities*, in *Debates in the Digital Humanities 2016*, University of Minnesota Press, 2016.

un ruolo fondamentale all'interno di queste metodologie è svolto dalla componente visiva, sviluppata grazie a strategie mirate di visualizzazione dati (*data visualization*)²⁹⁷. Un caso particolarmente significativo in tal senso è costituito dal progetto *Mapping the Republic of Letters*²⁹⁸, che raccoglie casi studio tematici e biografici incentrati sulla produzione e circolazione delle idee in età moderna, elaborando informazioni tratte soprattutto da corrispondenze e scritti editi tra Europa e Americhe e restituendone traiettorie, fortune critiche, persistenze attraverso proiezioni grafiche diverse a seconda delle finalità²⁹⁹. Per la molteplice interdisciplinarietà, tanto sul livello dell'approccio congiunto di studio umanistico e informatico, quanto su quello delle ricerche abbracciate (storia, storia della scienza, letteratura, società, etc.), specchio di un sistema culturale fondato su uno scambio transnazionale e transdisciplinare quale fu appunto la Repubblica delle Lettere, può essere considerato una summa di materie, tematiche, competenze coinvolte (o coinvolgibili) nell'umanistica digitale, dalla digitalizzazione di documenti ed epistolari all'analisi testuale, alla mappatura dei fenomeni. L'esempio riportato mostra la possibilità di un efficace approccio digitale anche all'interno degli studi filologici e letterari, con prevalente riferimento all'analisi quantitativa dei dati (intensità delle corrispondenze per anno, ricorrenza di nomi, concetti e luoghi, etc.) e all'analisi delle reti sociali all'interno delle quali si muovevano i profili individuati. In questo caso, i risultati della ricerca provengono dalla raccolta e relazione di dati estratti dalle fonti. Un progetto che mette invece in relazione diretta coordinate geografiche e fonti letterarie è *Litescape - Atlas das Paisagens Literárias de Portugal Continental*, sviluppato presso la Universidade Nova di Lisbona, che utilizza estratti letterari classificati nella banca dati costruita in seno al progetto rendendoli

²⁹⁷ Cfr. Victoria Szabo, *Transforming Art History Research with Database Analytics: Visualizing Art Markets*, «Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America», Vol. 31, No. 2, settembre 2012, Chicago, The University of Chicago Press, pp. 158-175; Maximilian Schich, *Figuring out Art History*, «International Journal of Digital Art History», n. 2, ottobre 2016; Lea Saint-Raymond, Antoine Courtin, *Enriching and Cutting: How to Visualize Networks Thanks to Linked Open Data Platforms*, «Artl@s Bulletin», vol. 6, n. 3, 2017. In ambito museale, tecniche di visualizzazione dati, in particolare per la restituzione di network, sono state adottate in occasione della mostra *Inventing Abstraction, 1910-1925* al MoMA (2012-2013), vd. "Inventing Abstraction Network Diagram": <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?page=connections>, consultato il 9 gennaio 2021.

²⁹⁸ Vd. "Mapping the Republic of Letters": www.republicofletters.stanford.edu/index.html, consultato il 14 novembre 2019. Il progetto è promosso dal CESTA - Center for Spatial and Textual Analysis dell'Università di Stanford in partnership con l'Università di Oxford, il Groupe D'Alembert, CNRS, lo Huygens ING e il DensityDesign Research Lab.

²⁹⁹ Vd. Daniel Chang *et al.*, *Visualizing the Republic of Letters*, 2009: web.stanford.edu/group/toolingup/rplviz/papers/Vis_RofL_2009, consultato il 14 novembre 2019.

accessibili sulla base di ricerche per autore, per opera o per unità territoriali, grazie alla georeferenziazione digitale dei luoghi letterari³⁰⁰. Ciò che appare particolarmente interessante è la ricostruzione immaginaria di luoghi reali – individuati mediante la navigazione su una mappa attuale e dunque corrispondente all’esperienza diretta dell’utente – attraverso la loro evocazione nella letteratura del XIX e XX secolo, in grado di tracciare relazioni tra spazio fisico e spazio percepito, itinerari degli autori e così via³⁰¹. Vale infine la pena di menzionare *Smart Archive Search*, progetto promosso dal Polo del ‘900 di Torino e commissionato al duo di artisti Salvatore Iaconesi e Oriana Persico. A partire dai fondi archivistici digitalizzati del Polo e dalla loro ‘navigazione’ con gli strumenti dell’intelligenza artificiale, gli artisti hanno sviluppato un sistema di interfacce differenziato, legando canali di ricerca informali e non codificati a modalità di visualizzazione inedite³⁰². L’esperienza si innesta su un terreno composito tra archivistica, comunicazione digitale e pratica artistica, prefigurando nuove possibilità di intersezione e di raggruppamento di dati in insiemi significanti³⁰³.

4.1.2 Digital Humanities e storia dell’arte: prove di dialogo

Nel campo storico-artistico, i supporti digitali sono usati più comunemente da istituzioni museali per la realizzazione di campagne fotografiche e di catalogazione delle

³⁰⁰ Il progetto, avviato nel 2010, è stato sviluppato grazie al partenariato tra Instituto de Estudos de Literatura e Tradição e Instituto de História Contemporânea con il Departamento de Informática e il Laboratory for Computer Sciences and Informatics della Universidade Nova di Lisbona. Vd. «Litescape»: <http://litescape.ielt.fcsh.unl.pt/>, consultato il 22 ottobre 2019. Simili operazioni sono state sviluppate per le città di Milano e Napoli ricorrendo a Google Maps; in particolare, nel primo caso la selezione dei brani è divisa per periodo di pubblicazione, permettendo una consultazione differenziata per cronologie. Vd. “Mappa Letteraria di Milano”: www.google.com/maps/d/u/0/viewer?mid=1lcKbgYlhZPEH3ru12P7fhr2ZSs&ll=45.46748445254744%2C9.212517377429217&z=12, consultato il 15 dicembre 2020. Più in generale, la pratica di georeferenziazione di materiali ha avuto una circoscritta diffusione in Italia intorno alla metà degli anni Duemila con i *geoblog*, spazi web in cui l’accesso ai contenuti avveniva attraverso mappe interattive.

³⁰¹ Cfr. Luís Espinha da Silveira, *Geographic Information Systems and Historical Research: An Appraisal*, «International Journal of Humanities & Arts Computing: A Journal of Digital Humanities», vol. 8, n. 1, marzo 2014, p. 31.

³⁰² Vd. “SAS – Smart Archive Search”: 164.132.225.138/Pololo/, consultato il 21 novembre 2019.

³⁰³ Cfr. Brunella Velardi, *Archivi storici e IA in un esperimento al Polo del 900 di Torino*, «Unclosed.eu», 2019, www.unclosed.eu/rubriche/documenti/documenti-archivi-dati-testimonianze-imprese/290-archivi-storici-e-ia-in-un-esperimento-al-polo-del-900-di-torino.html, consultato il 19 novembre 2019.

collezioni e per la creazione di gallerie virtuali, mentre in ambito accademico l'informatica è concepita prevalentemente come sussidio alla didattica tradizionale più che come strumento didattico di per sé³⁰⁴. Tale panorama appare sostanzialmente invariato dalla diffusione dei computer ad oggi, sebbene studiosi – in maggioranza di area statunitense – abbiano messo in luce il carattere composito delle ricerche condotte con l'ausilio del digitale, tale da poter distinguere almeno quattro traiettorie di indagine: analisi del testo, analisi spaziale, analisi delle reti sociali, analisi dell'immagine³⁰⁵. Un uso critico e non meccanico del digitale, volto all'approfondimento di specifici aspetti legati, ad esempio, all'iconologia, alla storia delle esposizioni, delle tecniche artistiche e del mercato dell'arte e ai contesti culturali, può infatti aprire nuove possibilità di indagine ad oggi ancora per lo più inesplorate. A questo proposito, la distinzione individuata da Johanna Drucker tra “digitized art history” e “digital art history”, permette di chiarire la divergenza tra approccio tradizionale e approccio digitale allo studio della disciplina nel ricorso a strumenti informatici³⁰⁶. Se la “storia dell'arte digitalizzata” è una pratica ormai ampiamente diffusa tanto presso i musei quanto negli ambienti accademici, mentre in campo museale vanno via via affermandosi tecnologie come modelli virtuali 3D e, in via sperimentale, augmented reality³⁰⁷, al contrario una “storia digitale dell'arte” in cui parte del lavoro sia condotta in ambiente digitale e fondata su approcci che chiamano in causa direttamente altri campi del sapere (economico, statistico, sociologico, geografico e così via) al fine di poter dare nuove risposte a interrogativi propri della disciplina storico-artistica, conosce ad oggi un numero molto limitato di applicazioni. Ciò è dovuto da un lato alle difficoltà nell'uso di software specifici (più frequentati invece, come si diceva, da archeologi e storici)³⁰⁸ e alle ancora ampiamente

³⁰⁴ Michael Greenhalgh, *Art History*, in Susan Schreibman *et al.*, *A Companion to Digital Humanities*, cit.; Lev Manovich, *Data Science and Digital Art History*, «International Journal for Digital Art History», n. 1, 26 giugno 2015, pp. 31-45.

³⁰⁵ La distinzione in categorie elaborata da Elijah Meeks è riportata in Johanna Drucker *et al.*, *Digital art history: the American scene*, «Perspective. Actualité en histoire de l'art», n. 2, 5 dicembre 2015 : journals.openedition.org/perspective/pdf/6021, consultato il 19 novembre 2019.

³⁰⁶ «[...] a clear distinction has to be made between the use of online repositories and images, which is digitized art history, and the use of analytic techniques enabled by computational technology that is proper domain of digital art history», Johanna Drucker, *Is There a “Digital” Art History?*, «Visual Resources», Vol. 29, n. 1-2, 2013, p. 5-13.

³⁰⁷ Ancora scarso è il numero di esperienze basate su tecnologie immersive come quelle riportate in Sarah Kenderdine, *Embodiment, Entanglement, and Immersion in Digital Cultural Heritage*, in Schreibman *et al.*, *A New Companion to Digital Humanities*, cit., p. 22-41.

³⁰⁸ Ciò dipende, con buone probabilità, dalla maggiore dimestichezza che storici e archeologi hanno con dati di tipo quantitativo, derivanti dal tipo di informazioni su cui si basano le ricerche; questo aspetto si può

diffuse problematiche legate ad un quasi analfabetismo digitale che interessa gli umanisti assai più che gli studiosi di scienze dure, dall'altro ad una disponibilità infrastrutturale sia a livello nazionale che internazionale ancora scarsa³⁰⁹.

È la stessa Drucker, inoltre, a rilevare come gli approcci computazionali possano fornire nuove letture allo stesso modo in cui la storia dell'arte è stata fortemente influenzata, in passato, da nuove teorie socio-economiche, filosofiche e così via³¹⁰, aprendo la strada ad analisi che siano in grado di reinserire le opere in sistemi di relazioni culturali tra loro interdipendenti. In tal senso si muovono alcune linee di ricerca che hanno direttrici geografiche prevalenti ben definite: mentre gli Stati Uniti sono, ancora una volta, trainanti sia sul piano operativo sia su quello del dibattito critico³¹¹, l'ambito delle ricerche si è concentrato soprattutto sull'arte in Europa in età moderna, con particolare attenzione ai contesti italiano e olandese. Non c'è dubbio che la disponibilità di dataset massivi e di risorse digitalizzate e messe a disposizione dalle più importanti istituzioni museali e di ricerca

facilmente legare ad una maggior consapevolezza dell'utilità del digitale nelle fasi dell'indagine. Le dinamiche proprie della disciplina storico-artistica coinvolgono, invece, più ampiamente e direttamente un'attitudine dialettica di tipo dissertatorio, il che conduce all'idea che la possibilità di usare software nella ricerca richieda uno sforzo scarsamente centrato rispetto ai risultati tradizionalmente prefigurati. In una recensione al laboratorio del Kress Summer Institute, Stephen H. Whiteman afferma, in riferimento all'uso del Geographic Information System: "Its use in historical study is also well established, but it has been slow to grow elsewhere in the humanities, in part because of the steep learning curve associated with producing and analyzing mappable data with the software". Tale osservazione, come sottolinea Drucker, può essere estesa alla cosiddetta "storia digitale dell'arte", contrapposizione con la "storia digitalizzata dell'arte" che è invece assai diffusa. Cfr. Stephen H. Whiteman, *Digital Mapping and Art History: A Review of the Kress Summer Institute*, «Ars Orientalis», n. 44, 2014: <http://dx.doi.org/10.3998/ars.13441566.0044.015>, consultato il 19 novembre 2019. Vale inoltre la pena di sottolineare la sostanziale ambiguità della definizione di 'umanista digitale', che rischia di marginalizzare una pratica che è invece pienamente inserita nell'alveo delle ricerche umanistiche e delle domande cui queste ultime tradizionalmente cercano di dare risposte. Cfr. Johanna Drucker in Johanna Drucker *et al.*, *op. cit.*, p. 9; Melissa Dinsman, *The Digital in the Humanities: An Interview with Pamela Fletcher*, «Los Angeles Review of Books», lareviewofbooks.org/article/digital-humanities-interview-pamela-fletcher, consultato il 19 novembre 2019; Miriam Kienle, *Digital Art History 'Beyond the Digitized Slide Library': An Interview with Johanna Drucker and Miriam Posner*, «Artl@s Bulletin», vol. 6, n. 3, 2017.

³⁰⁹ Cfr. Johanna Drucker *et al.*, *op. cit.*, pp. 9-12.

³¹⁰ «Just as some late twentieth-century scholarship shifted approaches to the study of objects away from the connoisseurship of autonomous objects toward the analysis of social conditions, so too the computational assessment will demonstrate the identity of objects as nodes in many various networks of cultural relations», Johanna Drucker, *op. cit.*, p. 6.

³¹¹ Due i fattori determinanti: una maggiore consapevolezza sul digitale e una più solida disponibilità infrastrutturale da un lato, dall'altro la significativa presenza di fondazioni private impegnate nella promozione della ricerca e della conservazione del patrimonio culturale, che riconoscono al digitale un ruolo imprescindibile supportando lo sviluppo di progetti innovativi in tal senso: basta pensare a colossi come la Getty Foundation, The Andrew W. Mellon Foundation, la Samuel H. Kress Foundation o la Terra Foundation. Su quest'ultimo punto, cfr. Johanna Drucker *et al.*, *op. cit.*, p. 2.

abbiano costituito un significativo punto di partenza per studi di questo tipo, attraverso analisi incrociate di dati.

4.1.3 La mappatura digitale e il Geographic Information System: alcuni casi studio

Un filone in crescita nel contesto della ‘storia digitale dell’arte’ è costituito dalla *spatial analysis*, che fa leva sull’adozione di metodologie incentrate su una chiave spaziale per lo studio dei fenomeni storico-artistici. Tale approccio è alla base di alcuni progetti tesi a rintracciare prospettive ancora in gran parte inesplorate per lo studio dell’arte e a indagare attraverso nuovi strumenti il coinvolgimento di dinamiche sociali all’interno o per mezzo della pratica artistica.

Declinazione disciplinare della cosiddetta *spatial turn* e della centralità attribuita allo spazio nell’interpretazione delle dinamiche storiche e sociali, l’analisi spaziale dei fenomeni artistici ha un’origine composita, che rivela una persistenza del tema dei luoghi, degli spazi e degli spostamenti nella narrazione storico-artistica e, al contempo, trova nelle recenti applicazioni rese possibili dal digitale una coerente possibilità di sviluppo. Se per un verso, infatti, il tema dello spazio e della sua rappresentazione, così come degli spazi intesi come contesti fisici entro i quali si muovono la produzione e l’esposizione delle opere sono argomenti con cui la storia dell’arte ha tradizionalmente fatto i conti, configurandosi essi stessi come specifiche traiettorie di indagine³¹², e, d’altro canto, i nessi tra produzione artistica e territori culturali hanno da sempre contribuito al dibattito critico in termini di storie ‘regionali’ dell’arte (dalla distinzione tra i blocchi occidentale e orientale, alle letture in chiave continentale o nazionale)³¹³, la messa in discussione delle barriere tra diverse discipline, le prove di interferenza tra studi geografici e storia dell’arte³¹⁴ e l’adozione di strumenti digitali di descrizione geografica da parte degli umanisti hanno dato un impulso decisivo al nascere di progetti che, attraverso l’uso di programmi basati su GIS (Geographic

³¹² Cfr. Paul B. Jaskot, *Commentary: Art-Historical Questions, Geographic Concepts, and Digital Methods*, «Historical Geography», n. 45, 28 dicembre 2017, p. 92.

³¹³ Cfr. James Elkins, *Is Art History Global?*, Londra, Routledge, 2013.

³¹⁴ Cfr. Susan Elizabeth Gagliardi and Joanna Gardner-Huggett, *Spatial Art History in the Digital Realm*, «Historical Geography», Vol. 45, 28 December 2017; Paul B. Jaskot, *op. cit.*

Information System), tentano di aprire nuove possibilità di lettura e interpretazione dei fenomeni storico-artistici e di tracciare sentieri per nuovi quesiti o dare nuove risposte a vecchi interrogativi.

Nato tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70, il GIS consente di visualizzare banche dati georeferenziate su una base cartografica, permettendo di associare, reperire e aggiornare rapidamente informazioni relative a spazi corrispondenti a specifiche coordinate geografiche³¹⁵. Inoltre, la possibilità di mettere a confronto cartografie risalenti a epoche diverse – registrando tanto fenomeni avvenuti in archi cronologici diversi quanto trasformazioni delle topografie stesse nel tempo – fornita dall'Historical Geographic Information System (HGIS)³¹⁶, ha ampliato le prospettive di uso del sistema, prestandosi significativamente a indagini diacroniche e comparate. Il GIS ha conosciuto applicazioni diverse nei campi della geografia (soprattutto per scopi militari, demografici ed economici), della storia e dell'archeologia, ove il suo utilizzo risulta più consolidato. È invece in anni più recenti, e in particolare a partire dagli anni Dieci del Duemila, che sono andate diffondendosi ricerche basate sulla geolocalizzazione dei fenomeni legati alla produzione artistica.

Com'è stato sottolineato a proposito della 'storia digitale dell'arte', un aspetto cruciale è nella funzione della cartografia, ovvero nella fase della ricerca in cui la mappatura digitale si situa. Accanto all'uso della mappa come illustrazione a corredo di teorie sviluppate da un apparato testuale, che scinde quindi il processo di indagine dal momento della visualizzazione, si fa strada la possibilità che l'analisi visiva della distribuzione dei dati su un territorio definito sia parte della ricerca stessa³¹⁷. In questa direzione si situano studi particolarmente interessanti sia dal punto di vista dell'innovatività dell'approccio, sia da quello del dibattito metodologico che innescano: che tipo di ricerche possono risultare più fruttuose se condotte con l'ausilio di strumenti di georeferenziazione? Come tradurre le fonti

³¹⁵ Una definizione sintetica del Geographic Information System è disponibile sull'Enciclopedia online Treccani: "GIS nell'Enciclopedia Treccani", www.treccani.it/enciclopedia/gis, consultato il 18 novembre 2019; una più ampia ed esaustiva trattazione sull'argomento è fornita dall'Enciclopedia Italiana: [www.treccani.it/enciclopedia/gis_\(Enciclopedia-Italiana\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/gis_(Enciclopedia-Italiana)), consultato il 18 novembre 2019.

³¹⁶ Cfr. "Historical geographic information system", in *Wikipedia*, 2019, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Historical_geographic_information_system&oldid=888816116, consultato il 18 novembre 2019.

³¹⁷ Cfr. Paul B. Jaskot *et al.*, *A Research-Based Model for Digital Mapping and Art History: Notes from the Field*, «Artl@s Bulletin», Vol. 4, n. 1, 2015, articolo 5.

in set di dati? Quali domande porre al database e alla mappa? In che modo questo tipo di ricerca può dare impulso allo studio delle discipline?

Nello specifico, la mappatura di segmenti di indagine nel campo storico-artistico ha alcune direttrici prevalenti: la circolazione di forme e stili dall'epoca moderna all'Ottocento; le influenze e i contatti tra ambienti artistici diversi attraverso il mercato dell'arte e le esposizioni; l'analisi degli studi di genere e delle dinamiche post-coloniali. Tra le esperienze di mappatura digitale in campo storico-artistico vale la pena di citare almeno due casi che, per l'oggetto di mappatura e le finalità di indagine, possono considerarsi riferimenti del progetto illustrato in questa tesi.

Artl@s³¹⁸, atlante in progressivo ampliamento, fornisce notevoli spunti di riflessione sulle diverse modalità di uso delle tecnologie digitali nella ricerca storico-artistica. Il progetto, avviato nel 2009 dall'École Normale Supérieure di Parigi con lo scopo di ricostruire una storia dell'arte su base geografica e digitale a partire dalla mappatura completa delle esposizioni d'arte nel XIX e XX secolo su scala globale, è incentrato sulla circolazione delle opere d'arte negli ultimi due secoli rintracciando scambi e interferenze tra centri e periferie, sull'individuazione degli spazi dell'arte nella città di Parigi dal 1850 ad oggi e sull'analisi del modo in cui le logiche socio-culturali legate a determinati spazi influenzano le modalità del fare arte. Attualmente, Artl@s ha pubblicato tre basi dati: BasArt, relativa ai cataloghi di mostre dal XIX al XXI secolo (progetto internazionale; GeoMap, cartografia delle gallerie d'arte a Parigi a partire dal 1815 (aggiornata ad oggi al 1954); Base biografica dei pensionanti di Villa Medici (in collaborazione con l'Accademia di Francia a Roma). Per l'implementazione dei dati, il gruppo di ricerca ha potuto fare riferimento a fonti bibliografiche che, nel secondo e nel terzo caso, hanno fornito elenchi e ricognizioni. Il database più cospicuo è quello relativo alle esposizioni, il cui obiettivo è coprire un arco temporale che va dall'invenzione del catalogo (con il *Salon* parigino del 1673) ad oggi. La navigazione avviene simultaneamente su base cartografica (attraverso il geodatabase PostGIS) e per ricerca libera o avanzata. I dati inseriti e visualizzabili sulla mappa sono relativi ad anno, città, titolo dell'esposizione; per ogni esposizione viene fornita

³¹⁸ Béatrice Joyeux-Prunel, *ARTL@S*, cit., p. 18; Béatrice Joyeux-Prunel, Catherine Dossin, Sorin Adam Matei, *Spatial (Digital) History: A Total Art History?—The Artl@s Project*, «Visual Resources», Vol. 29, n. 1-2, 2013, p. 47-58.

una breve scheda descrittiva con date e indicazioni sul catalogo. In alcuni casi sono disponibili ulteriori contenuti (risorsa integrale del catalogo, elenco degli artisti, etc.)³¹⁹. Nel caso dei database sul mercato dell'arte parigino e sui pensionanti di Villa Medici, la georeferenziazione ha interessato, rispettivamente, l'indirizzo delle gallerie e le città di nascita.

Più circoscritto è il London Gallery Project³²⁰, mappatura delle gallerie d'arte a Londra tra il 1850 e il 1914 a partire da informazioni tratte da fonti di natura diversa: recensioni su periodici, cataloghi di esposizioni, inventari di mercanti d'arte³²¹. La cartografia derivata è messa in relazione con altri spazi come le società promotrici e gli studi d'artista; in tal modo, oltre a fornire informazioni di base su ciascuna galleria, la mappa consente di rintracciare le trasformazioni di tale geografia con lo scopo di indagare eventuali rapporti tra gallerie con specializzazioni affini e aree urbane o specifiche clientele e il modo in cui le gallerie si relazionavano tra loro attraverso lo studio dei calendari espositivi e delle strategie pubblicitarie. Oltre alla navigazione su mappa, in cui ad ogni luogo corrisponde una breve scheda descrittiva, è riportato un elenco delle gallerie londinesi individuate e la bibliografia di riferimento.

La ricostruzione di una geografia dell'arte attraverso la cartografia digitale e la geolocalizzazione dei dati appare una prospettiva innovativa per gli studi storico-artistici poiché consente l'analisi anche simultanea di processi locali e globali, di contesti particolari e ambiti territoriali³²², comparandone cronologie, movimenti e intensità dei fenomeni. Accanto a questi aspetti, la possibilità di gestire e studiare, attraverso una mappatura complessa, un quadro che restituisca la rete di relazioni tra luoghi, persone, eventi stratificati nel tempo, a partire dal campo delle arti visive per espandersi ad altri campi più o meno

³¹⁹ Con un'interfaccia sviluppata da Makina Corpus, Artl@s è condotto in partenariato con gruppi di ricerca degli atenei di San Paolo in Brasile e di Barcellona e della Fondazione Giacometti e l'Associazione donne artiste AWARE. Si avvale inoltre del sostegno del CNRS, dell'Institut d'histoire moderne et contemporaine, del Collège de France, della Purdue University e dell'Université Paris-Sciences Lettres. Cfr. "Artl@s": www.artlas.huma-num.fr/fr, consultato il 22 ottobre 2019.

³²⁰ Diretto dalla storica dell'arte Pamela Fletcher, docente al Bowdoin College (Maine, Stati Uniti), il progetto, pionieristico nel campo della mappatura digitale degli spazi dell'arte, è stato sviluppato in FlashGIS tra il 2007 e il 2012. Vd. *London Gallery*: "Interactive Map of London Art Galleries Between 1850 and 1914": learn.bowdoin.edu/fletcher/london-gallery/map/, consultato il 19 novembre 2019.

³²¹ Cfr. Melissa Dinsman, *op. cit.*.

³²² Cfr. Paul B. Jaskot *et al.*, *op. cit.*, p. 69.

direttamente connessi come la letteratura, il teatro, il giornalismo, la politica e così via, può inoltre aprire nuove prospettive di studio che chiamino in causa discipline diverse.

Un simile approccio fa leva sulle potenzialità di interpretazione dei dati offerte dalle strategie di visualizzazione – in questo caso cartografica – in grado di restituire la complessità dei fenomeni culturali. Se le esperienze in questo senso sono ancora molto esigue e non consentono ad oggi di valutare la portata della trasformazione che tale metodologia può apportare all'interno della disciplina storico-artistica, non altrettanto esigue sembrano essere le possibili nuove traiettorie di ricerca, come evidenziato da diversi studiosi³²³, che pongono l'accento in particolare sulla possibilità di far dialogare fonti di diversa natura e sulle risposte a nuovi interrogativi che tale dialogo, attraverso la visualizzazione dei dati registrati, può fornire.

4.2 Dalle esigenze scientifiche all'applicazione digitale

Individuato nelle vicende artistiche del '900 a Napoli - con particolare riferimento alla seconda metà del secolo - l'ambito di applicazione della ricerca³²⁴, che trova appunto nel museo Novecento a Napoli uno spazio di ricerca e di ricognizione in costante aggiornamento, è stato possibile identificare anzitutto le fonti principali per la ricostruzione di processi, legami, contesti.

Alcune mostre tenute a Castel Sant'Elmo – complesso monumentale nei cui spazi ha sede il museo – costituiscono un significativo precedente tanto per la costituzione della collezione stessa, quanto per la specifica impostazione documentaria che le accomuna, configurandole di fatto come ricognizioni sullo stato dell'arte in città nei periodi presi in esame. Impostazione peraltro ripresa e ampliata nelle pagine dei rispettivi cataloghi, assai ricchi di apparati, testimonianze, registi di particolare valore per la delineazione del sistema cittadino dell'arte contemporanea.

³²³ Vd. Paul B. Jaskot *et al.*, *op. cit.*; Béatrice Joyeux-Prunel *et al.*, *op. cit.*; Stephen H. Whiteman, *op. cit.*.

³²⁴ Per un maggiore approfondimento sulle ragioni di tale scelta, si rimanda al capitolo 3.

La prima di queste mostre, *Fuori dall'ombra. Nuove tendenze nelle arti a Napoli dal '45 al '65*, si tenne tra il 1991 e il 1992 con l'intento di mettere a fuoco le tendenze e le spinte innovative in opposizione alle resistenze culturali del fermento artistico nel ventennio che seguì il secondo conflitto mondiale. Lo sforzo, da parte di coloro che ne furono protagonisti, di emanciparsi da una tradizione accademica che riduceva la creatività a forme stereotipate di rappresentazione, diede lo spunto per il titolo, in ideale successione con quello di una precedente rassegna sul vedutismo intitolata *All'ombra del Vesuvio*. Il catalogo, strutturato sul modello dei cataloghi delle grandi esposizioni curate dall'allora Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici e dedicate alle arti dal Seicento all'Ottocento³²⁵, affiancava, ai testi storico-critici, saggi di approfondimento su luoghi e istituzioni, su cinema, fotografia, teatro, musica, architettura e testimonianze di personalità di spicco della critica d'arte³²⁶.

Seguì, nel 2000, *Castelli in aria. Arte a Napoli di fine millennio*, una fotografia dello stato dell'arte tra attività istituzionale e iniziativa privata, tra proposte dell'arte internazionale e ultime ricerche di artisti napoletani e campani. La pubblicazione che la accompagnava presentava un'ampia sezione dedicata all'attività tanto delle gallerie che dagli anni '60 si erano fatte tramite fra la città e il panorama artistico internazionale, continuando a rivestire ancora, nell'oggi della narrazione, un importante ruolo di spazi di scambio, quanto di quelle che in tempi assai più recenti si erano andate aprendo in nuove aree della città, testimoniando, nell'ultimo decennio del secolo, una notevole espansione della sensibilità verso le più recenti ricerche artistiche³²⁷.

Una terza e più recente ricognizione è stata rivolta agli anni '80 con la mostra *Rewind. Arte a Napoli 1980-1990*, tenuta tra il 2014 e il 2015. Lo scopo era quello di documentare la ricchezza e l'eterogeneità di ricerche, linguaggi, temi di un decennio cruciale per la città, in cui all'intensa attività delle gallerie si affiancò un corposo intervento dei musei statali (in particolare con le mostre del Museo di Capodimonte e di Villa Pignatelli) e, contestualmente, si sviluppò una sinergia tra pubblico e privato particolarmente fertile, che portò alla

³²⁵ Cfr. *Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799*, catalogo della mostra, Firenze, Centro Di, 1979; *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra, Napoli, Electa Napoli, 1984; *Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia*, catalogo della mostra, Napoli, Electa Napoli, 1997.

³²⁶ Cfr. *Fuori dall'ombra*, cit..

³²⁷ Cfr. Angela Tecce (a cura di), *Castelli in aria*, cit.

formazione di grandi e importanti collezioni pubbliche³²⁸. Ancora una volta, interviste ai protagonisti e approfondimenti su luoghi, linguaggi e collezioni costituiscono un'ampia parte del catalogo che l'accompagnava³²⁹.

Nel frattempo, dopo la riapertura a Capodimonte degli spazi espositivi in seguito a lavori di riadeguamento, con la nuova Sezione Arte contemporanea al terzo piano della reggia, si era potuto completare il catalogo della raccolta, edito nel 2002; occasione, questa, per raccogliere quanto era stato fatto, sul piano espositivo, nelle sedi del polo museale napoletano a partire dal 1976, registrando così l'impegno pubblico nella promozione del contemporaneo³³⁰.

La struttura dei cataloghi cui si è accennato denota una sistematicità che, quando anche non esplicitata, sembra fare capo a una rigorosa impostazione metodologica, che fa leva sia su una necessità di aggiornamento messa in relazione con il ruolo istituzionale del museo in senso lato, sia su una particolare inclinazione alla riflessione sul proprio operato anche in rapporto alla rete di interlocutori cui si riferisce. Ne risulta un'attenzione alle più recenti vicende dell'arte e alle ricerche di artisti viventi legata, con lo scorrere del tempo, a un numero sempre crescente di spazi di intervento, esposizione, dibattito che costituiscono una trama via via più espansa sul territorio urbano e legata, di volta in volta, a singole personalità e ad istituzioni pubbliche e private.

Proprio tale rete, che i testi citati contribuiscono a restituire insieme con la documentazione d'archivio presente a Castel Sant'Elmo – in particolare fotografie e corrispondenze – e con fonti di diversa natura come risorse web, rassegne stampa, opuscoli, inviti, in alcuni casi stralci letterari, costituisce a nostro avviso l'ossatura entro cui si sviluppano rapporti, ideologie, poetiche, pur con le profonde trasformazioni culturali, politiche, economiche intercorse negli ultimi decenni. Un approccio spaziale, che tenga conto delle geografie del sistema dell'arte, appare dunque un'opportunità all'interno della

³²⁸ Ci si riferisce alla collezione d'Arte contemporanea di Capodimonte, che inizia a costituirsi con le mostre dedicate ad artisti viventi e tenute tra il 1978 e il 1991 nel museo stesso, e alla collezione *Terrae Motus* – costituita per iniziativa del gallerista Lucio Amelio con opere di importanti artisti italiani e stranieri chiamati a testimoniare la vitalità del gesto artistico in opposizione alla violenza distruttiva del devastante terremoto del novembre 1980 – e donata, nel 1992, alla Reggia di Caserta.

³²⁹ Cfr. Angela Tecce (a cura di), *Rewind*, cit..

³³⁰ Angela Tecce (a cura di), *Museo nazionale di Capodimonte. Arte contemporanea*, cit..

quale poter innestare riflessioni di tipo sociale e culturale a partire da un'indagine sui luoghi e sulle occasioni di scambio.

4.2.1 La costruzione della banca dati: voci, categorie, relazioni

La trasposizione del panorama culturale entro cui hanno luogo le vicende dell'arte a Napoli all'interno di una struttura di navigazione e consultazione digitale, ha reso necessario un processo di astrazione rispetto a contesti ed episodi particolari, e di "frammentazione" della narrazione in informazioni classificabili e interrelabili. Si è dunque proceduto all'individuazione di entità che potessero costituire i nuclei principali di una griglia, nella forma di un database relazionale costruito in Access, entro cui far confluire i dati. Tali entità, che saranno di seguito indicate come "voci", costituiscono macroinsiemi caratterizzati da una omogeneità di carattere generale, consentendo di raggruppare informazioni simili e di definirle in seguito ad un livello particolare.

Una volta identificate in "Luoghi", "Persone", "Eventi", "Opere", "Risorse" le voci generali che potessero costituire un'ossatura che rispecchiasse quanto più possibile i nodi del sistema dell'arte, si è infatti proseguito con la caratterizzazione delle voci stesse. Le categorie in cui si articolano le diverse voci sono state individuate sulla base di una prima campionatura dei dati, e vengono costantemente aggiornate via via che l'implementazione della banca dati pone di fronte a nuovi casi. In tal senso, è importante sottolineare la natura adattiva del database, suscettibile di continui o periodici riadeguamenti in base ai contenuti che accoglie. Allo stesso tempo, la divisione in due fasi (e in due campi distinti) dell'individuazione di voci e categorie, consente di includere una varietà di dati molto ampia, eludendo così il rischio di doversi attenere a contenitori rigidi che porterebbero a diverse forzature nella descrizione di contenuti spesso non immediatamente riconducibili ad un contesto predefinito. Quest'ultimo aspetto può essere meglio chiarito riportando le categorie finora individuate in relazione alle singole voci.

	V O C I				
	LUOGHI	PERSONE	EVENTI	OPERE	RISORSE
C A T E G O R I E	Museo	Artista	Mostra	Dipinto	Fotografia
	Galleria	Architetto	Spettacolo teatrale	Scultura	Documentario
	Spazio espositivo	Scrittore	Proiezione	Disegno	Corrispondenza
	Spazio urbano	Docente	Inaugurazione	Arti applicate	Catalogo
	Infrastruttura	Giornalista	Apertura pubblica di spazio privato	Design	Citazione letteraria
	Accademia/Scuola	Editore	Happening/Performance	Architettura	Scheda catalografica
	Complesso monumentale/Edificio storico	Curatore	Conferenza	Decorazione architettonica	Invito
	Villa	Storico/critico d'arte		Installazione	Manifesto
	Parco	Direttore di museo		Mixed Media	Segnalibro
	Area naturalistica	Funzionario		Video Art	Documento burocratico
	Archivio	Gallerista		Digital Art	Diario/memoria
	Biblioteca	Imprenditore		Sound Art	Intervista
	Teatro	Collezionista		Street Art	Articolo
	Sede istituzionale	Politico		Performance	Saggio
	Studio d'artista	Storico		Danza	Estratto
	Hotel/Commerciale	Regista		Scenografia	Filmato
	Residenza privata	Attore/attrice		Spettacolo	Servizio giornalistico (audio/video)
	Libreria	Drammaturgo		Grafica	Recensione
	Cinema	Musicista		Romanzo	Comunicato stampa
	Università	Cantante		Racconto/Raccolta	Immagine secondaria opera
	Itinerario	Danzatore/danzatrice		Film	Schizzo/bozzetto
	Edificio religioso	Poeta		Documentario	
	Sede aziendale	Coreografo		Canzone	
	Fondazione museale	Fotografo		Rivista	
	Associazione culturale	Scenografo		Altro	
	Altro	Mecenate		Rilievo	
	Sito archeologico				
	Spazio autogestito				

Quella sopra riportata è una tavola sintetica in cui sono evidenziate le categorie attribuite ad ogni voce. Si tratta di un elenco aggiornato ma non chiuso, dunque sempre implementabile – come si diceva – in base all’avanzamento del lavoro. Più nello specifico, ad ogni voce è dedicata una tabella di cui le categorie costituiscono uno dei campi, mentre gli altri, come meglio illustrato più avanti, sono tesi a descrivere ogni record in maniera dettagliata, individuando i caratteri propri di ogni voce.

L’insieme composito e vario di attori che, ciascuno con ruoli, tempi, moventi diversi, gioca la sua parte nel sistema dell’arte, è riportato nella tabella “Persone”, di cui si riportano genere, anno di nascita, eventuale anno di morte. Il frequente caso di persone che ricoprono ruoli diversi, inscrivendosi perciò all’interno di più di una categoria, ha reso necessaria la creazione di una ulteriore tabella in cui ad ogni ID Persona è associato uno o più ID Categoria³³¹.

La tabella dedicata agli “Eventi” presenta una maggiore articolazione in quanto, oltre a riportare il titolo, la categoria, le date di inizio e fine, include la relazione con la tabella “Persone” nel campo dedicato al curatore e ai “Luoghi” per l’identificazione del luogo in cui si è svolto l’evento³³². Infine, è stato previsto un campo di relazione con una tabella esterna per il riferimento alle opere esposte nel caso in cui la categoria dell’evento sia “Mostra”.

Per quanto riguarda l’articolazione della tabella “Opere”, si è seguito, in forma semplificata, lo schema della scheda OA elaborata dall’ICCD – Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione³³³. Ogni opera è dunque descritta dai campi “Autore” (con

³³¹ Gli ID, che in Access sono valorizzati come chiavi primarie, sono numeri identificativi e univoci per ogni record della tabella; rappresentano i campi collegabili nei database relazionali, nel caso di relazioni “da molti a molti”, vale a dire quelle relazioni in cui un record di una tabella può corrispondere a più record di un’altra e viceversa. Nel caso cui si fa riferimento: una persona può appartenere a più categorie e una categoria può descrivere più persone.

³³² Un ulteriore campo indicato come “Tipologia”, che avrebbe dovuto indicare se si trattasse di un evento singolo o un evento multiplo (come nel caso di rassegne che si svolgono in più luoghi sotto lo stesso titolo), è stato in un secondo momento eliminato poiché ritenuto poco significativo nella descrizione dell’evento, preferendo rimandare ad un campo di “Note” maggiori dettagli.

³³³ Una prima opzione prevedeva, per l’implementazione della tabella “Opere”, l’estrazione dei dati dalla piattaforma SiGECweb, sistema catalografico elaborato dall’ICCD e in uso presso il Museo Novecento a Napoli. Tuttavia, il complesso e talvolta farraginoso funzionamento della piattaforma, soprattutto nella fase di revisione e validazione delle schede, ha fatto prevalere la scelta per una compilazione sintetica dei record relativi ad ogni opera, tale da rendere anche più snella e rapida l’implementazione dei dati. Ferma restando, comunque, l’apertura ad una possibilità futura di interrelazione tra le due banche dati.

relazione alla tabella “Persone”)³³⁴, “Titolo”, “Data”, “Categoria”, “Materie”, “Misure”, “Soggetto”, “Contesto di produzione”, “Movimento”, “Proprietà”, “Collezione” (con riferimento all’ID Luogo relativo al museo della cui collezione fa eventualmente parte), “Note”. Il campo “Immagine” rimanda all’allegato contenuto nella tabella “Risorse”.

La tabella “Risorse” rappresenta uno spazio di particolare importanza poiché, oltre a contenere i file di immagine di ogni opera, raccoglie gli allegati a corredo delle informazioni inserite nel database, rendendo possibile, nella fase di consultazione della piattaforma, la visualizzazione delle fonti d’archivio. La consultazione può avvenire aprendo sia file presenti nella memoria locale, sia collegamenti ipertestuali sul web. È attraverso questa tabella, dunque, che la banca dati cessa di essere mera ricognizione e diviene – come si accennava in premessa – strumento integrato di fruizione dell’archivio. I campi descrittivi sono strutturati in modo da rendere i file facilmente individuabili, e riportano dunque “Nome”, “Categoria”, “Autore”, “Produzione”, “Data”, “N. Inventario/Negativo”, “Collocazione”, “Crediti”. Le relazioni multiple delle singole fonti con opere, eventi, luoghi e persone sono invece esplicitati in altrettante tabelle di collegamento tra ID³³⁵.

Infine, l’individuazione dello strumento cartografico per la ricostruzione del contesto di riferimento, ha determinato la centralità del ruolo svolto dalla tabella dedicata ai “Luoghi”, cui è necessario dedicare un maggiore approfondimento. La mappatura del sistema dell’arte richiede infatti anzitutto la registrazione di informazioni spaziali e georeferenziate, attraverso le quali poter localizzare anche altri contenuti del database; campi imprescindibili sono dunque, oltre al nome del luogo, quelli che riportano rispettivamente le coordinate geografiche x e y. Allo stesso tempo, fotografando una geografia non statica, ma in continua

³³⁴ Nel caso di opere realizzate da collettivi di artisti, si è scelto di inserire il nome del collettivo tra i nomi della tabella “Persone”, costituendo tali raggruppamenti, nel loro insieme, identità autoriali omogenee a tutti gli effetti.

³³⁵ Come per la tabella “Opere”, si è optato qui per una descrizione dei contenuti in forma sintetica ed elastica, tale comunque da consentire una identificazione esaustiva dei diversi documenti raccolti dalla tabella stessa. Si tratta infatti di materiale eterogeneo per tipologia e provenienza che necessiterebbe altrimenti di descrittori catalografici differenziati. Si è pertanto scelto di attestarsi, in questa fase, su una registrazione che consentisse da un lato una rapida e corretta individuazione del documento, dall’altro la sua contestualizzazione attraverso le relazioni interne al database, al fine di poterne testare le possibilità di consultazione. Nello specifico, per quanto riguarda il materiale documentale proveniente dal museo, recentemente inventariato, è in atto, con l’Archivio del Museo Novecento a Napoli, una riflessione sulla opportunità e fattibilità di una catalogazione in SBN, attraverso il canale già attivo presso la Biblioteca di Storia dell’Arte Bruno Molajoli, anch’essa, come il museo, di pertinenza del Polo museale della Campania e con sede a Castel Sant’Elmo, presso la quale è conservata buona parte dei fondi archivistici.

trasformazione anche in archi temporali brevi, è stato opportuno associare ad ogni luogo il periodo di attività, per mezzo di campi che ne riportano la data di apertura e la data di chiusura³³⁶. Luoghi che nel tempo hanno cambiato sede fisica, spostando l'attività all'interno del territorio in esame e in alcuni casi mutando il proprio nome (pur restando invariati categoria e proprietario), sono stati inseriti come record differenti, poiché differenti sono i dati fondamentali che li identificano: coordinate geografiche, periodo di attività ed, eventualmente, nome. I campi "Categoria", "Proprietà" (pubblica/privata), "Tipologia" (Associazione, Fondazione, Azienda etc.), "Collezione permanente" (sì/no) sono tesi a meglio definire la natura, l'accessibilità, lo statuto giuridico di ogni luogo. Questi dati, insieme con quelli cronologici, consentiranno di ampliare in maniera significativa le possibilità di interrogazione e dunque di utilizzo del database affiancando, ad un'analisi geografica (e dunque, seppur indirettamente, sociologica) delle informazioni inserite, indagini di tipo economico e osservazioni sulle politiche culturali in determinati periodi di tempo.

Le voci "Luoghi" e "Persone" corrispondono, nella banca dati, alle tabelle più ricche e con una maggiore varietà nella categorizzazione. Ciò dipende non solo dalla effettiva quantità di spazi e attori coinvolti nel sistema dell'arte, ma anche dalla scelta di costruire una rete aperta che tenesse conto del ruolo di figure non necessariamente centrali nell'ambito delle arti visive – campo cui si riferisce la collezione del museo Novecento a Napoli – ma che hanno contribuito al formarsi di un humus culturale di cui gli artisti stessi si sono nutriti nel tempo, anche attraverso una più ampia circolazione di idee in luoghi diversi e spesso non strettamente legati ad attività espositive.

Come si è già avuto modo di accennare, alle relazioni stabilite, all'interno del database, tra campi di tabelle relative alle diverse voci, si aggiungono le tabelle che esplicitano le cosiddette relazioni "da molti a molti". Questo tipo di relazioni interessa, in particolare: le opere esposte in diverse occasioni e dunque la relazione tra "Eventi" e "Opere"; opere ascrivibili a più correnti e dunque la relazione tra "Opere" e "Movimenti/Gruppi"; fonti e documenti correlati a più luoghi (ad esempio al luogo in cui sono stati prodotti, a quello in cui sono conservati e ad un eventuale luogo che il documento cita) e dunque la relazione tra

³³⁶ Nel caso di luoghi ancora in attività, l'anno di chiusura coincide con l'anno in corso, rendendo pertanto necessario un aggiornamento almeno annuale del database.

“Luoghi” e “Risorse”; fonti e documenti correlati a più opere e dunque la relazione tra “Opere” e “Risorse”; opere correlate a più spazi (ad esempio perché esposte in diversi luoghi nel tempo), e dunque alla relazione tra “Opere” e “Luoghi”; fonti che si riferiscono a più correnti culturali e dunque la relazione tra “Risorse” e “Movimenti/Gruppi”; figure che svolgono più ruoli nel tempo o contemporaneamente e dunque la relazione tra “Persone” e la tabella delle relative categorie di persone; infine, le relazioni che diverse “Persone” stabiliscono con “Eventi”, “Luoghi”, “Movimenti/Gruppi”, “Opere”, “Risorse”.

App. I,
Tav. 1-3

In uno spazio concettuale intermedio si colloca una ulteriore tabella dedicata a “Movimenti/gruppi”. Non articolata in categorie, consistendo già essa stessa in una categorizzazione che riguarda insiemi di persone, la voce intende riportare gruppi di artisti non formalizzati in collettivi veri e propri (in questo caso riportati direttamente come artisti nella tabella “Persone”), che in alcuni momenti del loro percorso hanno costituito sodalizi, talvolta coincidendo con correnti artistiche. Trattandosi di una relazione “da molti a molti” (ossia, un autore può essere ascritto a più movimenti e un movimento/gruppo include più autori) dedicare alla voce una tabella autonoma consente di costruire una terza tabella che espliciti le relazioni autori-movimenti/gruppi restituendo questa “multidirezionalità”. La sua ragion d’essere ha quindi una motivazione più tecnica che metodologica. Può essere pertanto considerata una voce secondaria, utile a rintracciare specifiche “formazioni” di autori che sono in ogni caso riportati nella tabella dedicata alle persone.

4.2.2 Criteri di implementazione. Dall’oggi a ritroso: il rischio della dispersione

La prima fase di pianificazione della struttura generale del database, nel momento stesso dell’individuazione delle macro sezioni e delle loro intersezioni, ha di fatto coinciso con l’avvio del lavoro di costruzione dell’archivio dati. Definita l’impalcatura, appare tuttavia necessario ragionare sui criteri di implementazione delle tabelle. Se infatti il “cosa” è stato oggetto di una valutazione a monte, riflettendosi nelle voci, nelle categorie e negli altri campi descrittivi individuati, il “come” chiama in causa nuovi fattori, coinvolgendo infine i “perché” dell’impostazione stessa dei criteri. Uno spunto determinante è fornito proprio dal dibattito nato intorno alle più recenti riflessioni sugli archivi e sul futuro della

documentazione nell'era del digitale. Con l'espansione della rete, della comunicazione via internet attraverso email e social network e degli spazi virtuali per il deposito di file in locale e in remoto, sembrano infatti ampliarsi le possibilità di accumulo e conservazione di dati di varia natura. Ma è davvero così?

È ormai assodata la consapevolezza che la promessa di una conservazione in eterno dei dati digitali si fondava su un'illusione; la stessa fiducia che aveva portato a credere all'indistruttibilità di nuovi materiali come il cemento armato e la plastica, prima che fosse intervenuto un arco di tempo sufficiente a dimostrarne il decadimento. Oggi sappiamo che la carta stampata ha possibilità di sopravvivenza ben più durevoli degli oggetti virtuali, vista la enorme quantità di fattori che portano alla dispersione del materiale informatico in lassi temporali assai inferiori rispetto alla durata di una vita: dall'obsolescenza di hardware e software, alla scadenza di siti web e piattaforme, alla perdita o distruzione di computer e memorie esterne e così via³³⁷.

Nonostante ciò, l'agilità della comunicazione digitale e la complessità nel regolamentare in maniera rigida i flussi di informazioni, sono tali da sfuggire con grande facilità ad ogni tentativo di compressione entro i protocolli di registrazione. Basta pensare alla frequenza con cui passiamo da un dispositivo all'altro e da un'applicazione all'altra per comunicare con un'altra persona in merito ad un medesimo argomento. Seppure in maniera meno instabile, tutto questo accade anche all'interno di una realtà strutturata, in cui buona parte delle operazioni è preventivamente codificata da procedure formali, com'è quella di un museo. Messaggi di posta elettronica, raccomandate cartacee, comunicazioni via smartphone, raccolte di immagini digitali trasferite attraverso cloud o conservate in memorie esterne come penne USB o hard disk e così via dimostrano la quantità di luoghi fisici e virtuali in cui elementi diversi di un medesimo archivio possono trovarsi, soggetti a tempi di obsolescenza differenti e ad un alto rischio di dispersione.

Una ulteriore e necessaria riflessione riguarda la differente persistenza nel tempo – e nella memoria tanto istituzionale quanto collettiva – di ciò che avviene all'interno di un

³³⁷ Cfr. Giulia Belardelli, *Google, Vint Cerf lancia l'allarme: "Se tenete a una foto, stampatela. Ci stiamo lasciando dietro un deserto digitale, un nuovo Medioevo"*, «L'Huffington Post», 2015, www.huffingtonpost.it/2015/02/13/vint-cerf-google-deserto-digitale_n_6677452.html, consultato il 20 novembre 2019.

museo. Alcuni esempi possono aiutare a chiarire meglio questo aspetto. L'acquisizione di una nuova opera per la collezione è in genere un processo piuttosto elaborato (o meditato), che richiede – riducendo i passaggi all'essenziale – il reperimento e la produzione di documentazione sull'opera, la stipula di contratti (di acquisto, di comodato, di assicurazione, etc.), la redazione di un verbale di entrata nel museo e di condition report che ne attestino lo stato di conservazione durante ogni spostamento e nel periodo di permanenza nel museo; infine, per ogni opera acquisita saranno probabilmente raccolti i vari documenti e custoditi in un fascicolo (materiale o virtuale) a sua volta affiancato ai fascicoli relativi alle altre opere. A testimonianza di ognuno di quei procedimenti restano le opere stesse, nella loro materialità, custodite nel museo. Se pensiamo invece ad un evento, come una mostra temporanea o una conferenza, la prospettiva cambia in misura notevole.

Le riflessioni fin qui annotate hanno orientato la scelta su un criterio di implementazione che si incentrasse in primo luogo sugli eventi e che procedesse dall'oggi a ritroso. Si è preferito dunque dare priorità alla raccolta di documentazione e di informazioni relative ad attività effimere contestualmente alla loro programmazione, e di rivolgersi in un secondo momento alle attività già concluse, incrementando la ricognizione relativa a cronologie precedenti. Ci si riferisce, in questa fase, alle attività promosse dal Museo Novecento a Napoli, per le quali ogni record è messo in relazione con risorse (fotografie, corrispondenze, interviste, etc.), altri luoghi (ad esempio attraverso la presenza di artisti o curatori in altre sedi), eventuali opere e così via. L'implementazione della banca dati risulta dunque trasversale anziché sequenziale per tabelle, seguendo la successione delle operazioni condotte anche sull'archivio materiale. L'attenzione che l'istituzione, attraverso mostre personali, rivolge agli artisti che si inseriscono coerentemente nella propria *mission* – valorizzazione delle vicende artistiche in città e delle più recenti sperimentazioni delle giovani generazioni – costituisce dunque il punto di partenza per l'implementazione di dati e materiale documentale³³⁸.

Al contempo, per la costruzione di una geografia dell'arte attuale, emerge la necessità di un inquadramento temporale: da quando sono attivi i luoghi tuttora significativi per il nostro studio? Inoltre, alcuni spazi oggi legati a luoghi specifici hanno avuto vicende diverse,

³³⁸ Per una più stringente analisi sul rapporto tra mappa e documentazione si rimanda al capitolo 2.

di chiusure, riprese, trasferimenti; la mera registrazione dello stato attuale rischia di appiattirne il profilo, annullando una stratificazione storica che è elemento imprescindibile di un'operazione di documentazione. I confini cronologici diventano allora labili e continuamente rinegoziati, e occorre dunque intercettare una possibile origine, un termine *post quem* che, sebbene possa riferirsi ad ulteriori precedenti, risulti accettabile nel quadro della ricerca.

Procedendo su una ricognizione dello stato attuale, tanto attraverso le fonti di cui si è detto in precedenza, quanto seguendo le tracce di esposizioni, artisti, movimenti, è possibile risalire, seguendo una scia coerente e praticamente ininterrotta, fino al 1943. La data corrisponde all'apertura della galleria Al Blu di Prussia, primo spazio aperto nel secondo dopoguerra e dedicato alla promozione di ricerche contemporanee al passo coi tempi, in un contesto in cui ancora forte era, nonostante sporadici episodi nei primissimi decenni del secolo, la tradizione di stampo accademico³³⁹. L'attività della galleria segna l'avvio di un'attenzione al contemporaneo che troverà in città, per i successivi tre decenni, proprio nelle iniziative private di tipo commerciale il principale spazio di propagazione. Sono stati così raccolti i dati sui luoghi ed è stata implementata la relativa tabella. In quest'ottica, i record corrispondenti ad ogni luogo costituiscono i 'contenitori' entro cui possono inserirsi informazioni provenienti dalle altre tabelle e ad essi correlate; allo stesso tempo, la registrazione preliminare di localizzazioni specifiche e delle relative coordinate cronologiche consente di avere uno sguardo d'insieme su una geografia dell'arte contemporanea in città e sulle sue trasformazioni nel tempo³⁴⁰.

4.2.3 L'archivio georeferenziato: l'interrogazione in GIS

Come trasformare un archivio in una mappa? Come osservare presenze, persistenze, intermittenze negli episodi legati all'arte contemporanea in uno spazio urbano? Come rintracciare luoghi e modi di una narrazione fatta di immagini, azioni, testi, esposizioni? Una

³³⁹ Cfr. Mario Pellegrino, *Al blu di Prussia, dal Gruppo Sud al MAC: arte a Napoli nel dopoguerra*, Napoli, Fondazione Mannajuolo, 2016; Mariantonietta Picone Petrusa, *L'arte a Napoli nella prima metà del Novecento*, in Nicola Spinosa, Angela Tecce (a cura di), *9cento*, cit.

³⁴⁰ Sebbene l'argomento meriti ulteriore approfondimento e maggiore spazio, i risultati cui ha portato il lavoro di mappatura svolto finora sono in parte riportati in Appendice II.

risposta a queste domande preliminari può essere fornita proprio dal Geographic Information System, in quanto strumento complesso in grado di incamerare e leggere dati strutturati restituendoli in forma di mappatura.

L'interrogazione del database attraverso le query rappresenta il passaggio intermedio per la conversione di porzioni di banca dati in formati leggibili dal programma GIS utilizzato, QGIS. Le coordinate geografiche riportate nella tabella "Luoghi" in corrispondenza di ogni record vengono trasposte su un piano virtuale e visualizzate come punti sulla mappa una volta importato il layer cartografico. Ogni punto sulla mappa contiene le informazioni inserite per ciascun record della tabella e nei campi che con essa sono in relazione: questo consente di accedere ai dati inseriti direttamente dall'interfaccia del programma, di attribuire simbologie differenti in base ai contenuti dei campi di volta in volta rilevanti a seconda di ciò che si intende far emergere dal database e di selezionare o visualizzare i record in base a specifiche query.

App. II,
Tav. 4-13

Le possibilità di manovra all'interno dell'interfaccia di QGIS sono direttamente connesse al tipo di informazioni contenute nel database. Come si è detto, la tabella "Luoghi" è determinante nella consultazione del database, in quanto costituisce il diaframma visibile (sulla mappa) all'interno del quale si collocano le informazioni relative alle altre voci individuate e a loro volta connesse ai singoli luoghi. Ciò vuol dire che gli elementi visibili sulla mappa corrisponderanno sempre, necessariamente, a luoghi, e che l'interrogazione primaria in QGIS dà come esito la visualizzazione di un certo numero di luoghi a seconda della query impostata. Di conseguenza, la correlazione tra record relativi ai luoghi e record contenuti in altre tabelle – ad esempio tra luoghi ed eventi, tra luoghi e persone, tra luoghi e risorse e così via – sarà visibile in ogni caso attraverso il "filtro" dei luoghi. Nella fattispecie, dati e allegati sono visualizzabili attraverso finestre pop-up che si aprono in corrispondenza dei luoghi, restituendo nomi e contenuti dei campi con essi in relazione: mostre, incontri, curatori, artisti, promotori, fonti, opere e così via.

4.2.4 Considerazioni sull'implementazione, l'utilizzo e la conservazione della banca dati

Il lavoro avviato e fin qui descritto, sebbene si riferisca a un prototipo *in fieri*, consente di fare alcune valutazioni sulle potenzialità e sui limiti dell'uso degli strumenti digitali adottati, tanto in rapporto all'incontro tra disciplina storico-artistica ed esigenze informatiche, quanto riguardo le scelte operate e il focus del progetto di ricerca. Due ordini di considerazioni emergono dal lavoro fin qui svolto: da un lato, quelle che riguardano più in generale gli strumenti, dall'altro, quelle relative alle scelte o esigenze applicative del progetto.

La necessità di tradurre evidenze storiche in dati è un primo aspetto non irrilevante nelle fasi iniziali del lavoro³⁴¹: l'estrazione di informazioni "crude" da fonti spesso molto eterogenee, la loro serializzazione e classificazione in categorie omogenee, la codificazione in funzione della loro lettura da parte dei software, sono operazioni che, oltre ad essere per certi versi opposte alle tradizionali modalità di procedere in una ricostruzione storica, sottopongono, inevitabilmente, la ricerca al rischio di appiattimenti e forzature. Tuttavia, individuate le traiettorie entro cui procedere, ogni categorizzazione si propone come frutto di operazioni critiche, giustificabili in virtù di scelte metodologiche *a priori*, sì, ma rinegoziate via via che il lavoro di strutturazione e implementazione ha comportato nuove esigenze.

L'adozione di strumenti che, all'analisi di informazioni di tipo qualitativo affiancano indagini quantitative, comporta una prima e basilare osservazione: è opportuno che la consistenza dei dati – geografici e non – che si intende studiare sia tale da legittimare l'uso degli strumenti stessi. In altre parole, tanto l'organizzazione del database, quanto la lettura dei dati attraverso un GIS, assumono senso in ragione della necessità di strutturare e rendere interrogabile numero, tipologie e varietà di informazioni tali da consentire agli strumenti di restituirle in maniera significativa. Ciò vuol dire, da un lato, che la cernita e classificazione dei contenuti deve tener conto di quale tipo di informazioni gli strumenti sono in grado di restituire in termini di concentrazione, distribuzione, stratificazione cronologica, differenziazione qualitativa e così via; dall'altro, che tanto più gli strumenti rivelano il loro

³⁴¹ Cfr. Johanna Drucker *et al.*, *op. cit.*, p. 8.

potenziale nelle possibilità che forniscono per l'interrogazione e interpretazione dei dati, quanto più la massa dei dati stessi ne rende difficile – o impossibile – la medesima lettura con metodi analogici e tradizionali³⁴². Se in alcuni casi un modello partecipativo può rappresentare in questo senso una opportunità interessante anche in vista di una messa a sistema di informazioni che possono essere fornite da realtà pubbliche e private diverse, di fatto riunendo attraverso il digitale fonti conservate anche in sedi geograficamente distanti tra loro, d'altro canto una prospettiva di questo genere richiede una struttura centrale in grado di coordinare gli interventi e di ovviare alle possibili (e frequenti) discrepanze nell'implementazione.

Inoltre, come si è accennato precedentemente, la scelta del GIS derivante dalla necessità di condurre la ricerca analizzandone la componente geografica ha come primo risolto l'imprescindibilità della fase di georeferenziazione. Dunque, le informazioni di tipo non geografico saranno leggibili in quanto relazionate a informazioni direttamente georeferenziate. In altre parole, i dati inseriti nelle tabelle sopra riportate diventano "leggibili" sulla mappa in quanto relazionate con la tabella "Luoghi", all'interno della quale sono riportati i dati geografici. A questo proposito, vale la pena segnalare che un'esigenza primaria è rappresentata dall'omogeneità del livello di dettaglio nella georeferenziazione all'interno di una singola base dati; a seconda dell'indagine che si intende portare avanti o degli usi della mappatura, si può infatti optare per una localizzazione per città, quartiere o indirizzo – per citare i livelli più diffusi. Nel caso del progetto presentato, si è scelto di individuare gli indirizzi esatti dei luoghi riportando, laddove possibile, il numero civico; fanno necessariamente eccezione alcune categorie, come spazi urbani e infrastrutture, per i quali sono state inserite le coordinate relative al punto sulla mappa più vicino.

Soffermandoci sull'interrogazione e consultazione della banca dati attraverso il GIS, risulta necessario fare alcune precisazioni. Il software – a prescindere dal prodotto

³⁴² Di fatto, l'elaborazione di progetti che prevedono lo svolgersi di parte della ricerca attraverso strumenti basati sul GIS, è in genere piuttosto lunga soprattutto nelle fasi preliminari di impostazione del lavoro, che prevedono il coinvolgimento di figure professionali diverse: umanisti, informatici, grafici, geografi, sociologi, cartografi (come nel caso del progetto Artl@s). Una pratica frequente, inoltre, è la confluenza nella base dati di segmenti di ricerca portati avanti da più studiosi della medesima disciplina, così da garantire un'implementazione massiva della base dati stessa. Oltre ad appoggiarsi a strutture accademiche, progetti di questo tipo, soprattutto negli Stati Uniti, possono contare su stanziamenti di fondi finalizzati nello specifico all'adozione di strumenti digitali per lo sviluppo delle discipline.

commerciale utilizzato – ha, com'è ovvio, struttura, funzionalità e comandi propri, il cui uso prevede una conoscenza del software stesso e una consapevolezza delle modalità in cui può effettivamente restituire informazioni. Ha dunque un'interfaccia tecnica preposta ad un utilizzo per finalità prettamente scientifiche; dal punto di vista della ricerca, l'analisi condotta attraverso il software può dare luogo a valutazioni conclusive sui dati osservati e a rappresentazioni cartografiche che corredino la trattazione. Diverso è il discorso che concerne la declinazione dello strumento geografico in senso divulgativo. La possibilità di incorporare la banca dati trasferita su mappa grazie al GIS all'interno di una pagina web che consenta una migliore leggibilità e un'interazione/interrogazione di più immediata comprensione, ovvia appunto alle criticità derivanti da una fruibilità del software da parte di un target troppo ristretto, apre il lavoro a potenziali riproposizioni in contesti non strettamente scientifici e a scopi didattici e comunicativi. In tal modo, si può prospettare l'accesso alla ricerca o a parte di essa da parte di un pubblico più ampio, che presumibilmente non avrà dimestichezza con il software GIS, e che sarà tuttavia interessato alla consultazione di informazioni e fonti elaborate attraverso di esso. Si tratta dunque di scelte la cui attenzione si sposta dal software all'interfaccia, vale a dire alle possibilità di visualizzazione e interazione user-friendly, che consentono appunto di navigare più agevolmente all'interno di operazioni impostate tramite il GIS e proposte attraverso una grafica accessibile.

Accanto alle possibilità di estensione del progetto in termini di fruibilità, aspetti interessanti riguardano la riadattabilità e l'espandibilità della struttura. Così com'è impostato, infatti, il database presenta caratteristiche tali da poterne prevedere un'eventuale applicazione ad altri contesti territoriali; al contempo, proseguendo nell'implementazione, la possibilità di aggiungere nuovi record e nuove categorie per ogni voce, ne prefigura il potenziale di costante ampliamento del campo di applicazione, tanto in termini geografici, quanto cronologici e tematici. In tale ottica, il database può contemplare una sempre maggiore complessità, offrendo spazio per gruppi di lavoro interdisciplinari.

Simili ipotesi si ricollegano ad una prospettiva che tiene insieme, in primo luogo, documentazione di vicende, spazi, opere e divulgazione in ambito storico-artistico e museale³⁴³. Come si è accennato, la documentazione/mappatura può aprire nuove traiettorie

³⁴³ Casi studio sulle applicazioni del GIS in campo museale sono riportati in Peter D. A. Boyd, "GIS in Museums - a case study": www.peterboyd.com/AGI99.htm, consultato il 2 dicembre 2019; Megan Heckert, *Putting Museum Collections on the Map: Application of Geographic Information Systems*, in "Archives &

di ricerca o supportare filoni già avviati, pur conservando una certa cautela e la consapevolezza delle possibilità e dei limiti dei metodi e degli strumenti³⁴⁴. Viceversa, sul fronte della fruizione, la visualizzazione dei dati elaborati in GIS attraverso una piattaforma accessibile si propone come espansione delle strategie di comunicazione all'interno di una istituzione museale, in grado di fornire un maggior numero di informazioni sul patrimonio in essa custodito grazie all'immediatezza della comunicazione visiva³⁴⁵.

Infine, vanno riportate alcune notazioni in merito a questioni cruciali all'interno della riflessione sugli archivi informatici. La prima, a cui si è già avuto modo di accennare³⁴⁶, riguarda la possibilità, generalmente auspicabile, di far riferimento, laddove possibile, a banche dati già esistenti. Questo aspetto, rapportato al progetto che si è illustrato, riguarderebbe in particolare sistemi di catalogazione di opere e documenti che confluirebbero nella più ampia banca dati strutturata, implementando, rispettivamente, le tabelle "Opere" e "Risorse". In tal modo, si eviterebbe la duplicazione di informazioni e, allo stesso tempo, si garantirebbe l'uniformità degli standard descrittivi. Nel caso del patrimonio del Museo Novecento a Napoli, la catalogazione della collezione d'arte e delle raccolte d'archivio è attualmente in corso e non è stato pertanto possibile servirsi, al momento dell'implementazione del database, di cataloghi informatici preesistenti. L'impostazione generale del lavoro non esclude, comunque, la possibilità di un eventuale aggiornamento del database in tal senso, quando se ne verifichi la fattibilità.

Inoltre, quando si esca dall'ambito puramente speculativo in vista di una pubblicazione della piattaforma digitale per la consultazione dell'archivio, si renderà necessaria una revisione alla luce delle normative sul copyright e sui diritti di utilizzo delle fonti,

Museum Informatics: Museums and the Web 2009":

www.archimuse.com/mw2009/papers/heckert/heckert.html, consultato il 2 dicembre 2019.

³⁴⁴ Cfr. Chris Brennan-Horley, *Maps and Mobilities: On the Possibilities and Limits of Spatial Technologies for Humanities Research*, «International Journal of Humanities and Arts Computing», Vol. 9, n. 2, ottobre 2015; Luís Espinha da Silveira, *op. cit.*

³⁴⁵ Un'applicazione di questo tipo è stata elaborata dal Museum of London che, attraverso uno schermo touch, consente di navigare su una carta della città antica localizzando reperti archeologici e visualizzando immagini e descrizione dei reperti stessi; allo stesso tempo, sfruttando l'HGIS, dà la possibilità di confrontare la cartografia antica di Londra con quella più recente, localizzando i reperti anche in relazione alle nuove topografie urbane.

³⁴⁶ Vd. *supra*, note 333 e 335.

prevedendo diversi livelli di accessibilità a seconda che si intenda destinarle ad una divulgazione pubblica o alla consultazione per motivi di studio.

Quanto alla conservazione e alle prospettive di lunga durata nel tempo dei dati, si sono seguite le *Linee guida sulla formazione, gestione e conservazione dei documenti informatici* redatte dall'AgID (Agenzia per l'Italia Digitale)³⁴⁷. Per le fonti si sono utilizzati i formati .pdf per risorse testuali come rassegne stampa e documenti acquisiti digitalmente, .jpg per le immagini, .txt per gli estratti letterari, .acddb per il database, .xlsx e .csv per le query. I dati sono conservati su memoria locale. Per quel che concerne i dati elaborati dal software, dopo una prima fase sviluppata attraverso il programma commerciale ArcGIS, si è procecuta alla migrazione dei dati al programma open source QGIS, non soggetto a licenza a pagamento.

³⁴⁷ Il documento, di cui si è recentemente conclusa la fase di consultazione, sarà pubblicato nel 2020 ed è attualmente disponibile alla pagina “Linee Guida sulla formazione, gestione e conservazione dei documenti informatici”: docs.italia.it/AgID/documenti-in-consultazione/lg-documenti-informatici-docs/it/bozza/, consultato il 25 novembre 2019. Le raccomandazioni sui formati dei file sono riportate nell’Allegato 5 del documento.

CONCLUSIONI

La ricerca fin qui condotta ha consentito di chiarire l'impostazione metodologica e un prototipo applicativo per l'archivio geolocalizzato dell'arte del Novecento a Napoli, mettendo a fuoco tanto il contesto critico, e dunque la prospettiva storico-artistica, entro cui il lavoro si colloca, quanto le potenzialità e i limiti operativi del progetto stesso.

Il punto di partenza, com'è stato più volte sottolineato, è stato costituito dall'impianto ricognitivo dei cataloghi cui si è fatto a più riprese riferimento nel corso della tesi, e tuttavia le fonti della mappatura hanno dovuto necessariamente estendersi a materiali di natura assai diversa, da cartoline di invito alle mostre degli anni Cinquanta alle news delle riviste di settore degli anni Duemila e Duemiladieci, in particolare per l'individuazione delle coordinate geografiche di spazi oggi non più esistenti o le cui sedi si sono spostate in altri luoghi della città, quando non fuori. D'altra parte, la scelta di procedere dall'attualità a ritroso ha comportato inevitabilmente il confronto con la comunicazione web, oggi strumento primario di diffusione di notizie e iniziative e, di conseguenza, di registrazione di dati che tuttavia proprio per la loro natura spesso informale e comunque non filtrati da operazioni scientifiche, hanno necessitato di maggiori passaggi di verifica e conferma.

Accanto a questo aspetto, la necessità di muoversi contestualmente nelle due direzioni orizzontale (spaziale e sincronica) e verticale (diacronica) ha comportato un ritmo rallentato nell'ottica di una restituzione significativa dei dati. Di qui la scelta di procedere anzitutto alla mappatura dei luoghi, in relazione ai quali ogni altra voce è stata e potrà ancora essere implementata, la cui tabella è pertanto la più ricca. I 157 luoghi registrati, di cui 136 nel territorio del Comune di Napoli, rispondono alle diverse categorie previste, pubbliche e private, istituzionali e autogestite, commerciali e così via; si riferiscono inoltre a spazi tutt'ora attivi o chiusi, a prescindere dalla durata della loro attività che può comunque essere ricostruita dalle date di apertura e chiusura inserite. Il numero non pretende di essere esaustivo, sia per l'esistenza di iniziative estemporanee di cui non si è reperita traccia, sia per dinamicità e polimorfismo del panorama dell'arte contemporanea in città. Allo stesso tempo, il dispiegarsi di questa operazione nel campo degli strumenti digitali consente

un'agilità di aggiornamento e revisione che rende la banca dati costantemente aggiornabile e dunque meno soggetta al rischio di una rapida obsolescenza.

Gli 85 eventi registrati si riferiscono in gran parte alle mostre tenute a Castel Sant'Elmo, che sono state tutte inserite nella banca dati a partire in primo luogo dai documenti d'archivio (il cui inventario è riportato in appendice) e, in alcuni casi, dai relativi cataloghi. Sono stati poi registrati 10 eventi tenuti in altri luoghi come test sul funzionamento del prototipo: interrogando le tabelle attraverso la mappa è possibile visualizzare la presenza di persone e gruppi in più luoghi della città non solo per casi come quello di artisti con opere in collezioni permanenti, ma anche in occasione di manifestazioni temporanee come mostre o incontri pubblici. Alle due voci di "Luoghi" ed "Eventi" è correlata la maggior parte dei documenti inseriti nella tabella "Risorse" (54 record), così come le 183 persone ad essi collegate in quanto curatori, artisti rappresentati, direttori di musei e così via.

Sebbene quantitativamente limitato allo stadio di prototipo, questo esperimento consente comunque di operare alcune valutazioni qualitative sulle opportunità offerte da una simile operazione. Anzitutto, spaziando tra fonti di natura diversa, pubblicate e inedite, è possibile includere un maggior numero di esperienze, come eventi spesso informali o autorganizzati, di cui resta solo la stringata notizia o qualche sparuta recensione. L'attenzione verso l'estemporaneo, l'effimero, il non istituzionale, talvolta poco o per nulla rilevante nell'ottica delle dinamiche di mercato, va così di pari passo con la presenza di nomi di artisti di fama internazionale accanto a quelli di artisti meno noti al di fuori della realtà locale, la cui ricerca si è tuttavia andata intersecando, spesso attraverso l'attività di docenza, con personalità diverse e storie di più ampio respiro o, viceversa, ha innestato ulteriori filoni d'indagine che nella relazione con il contesto culturale territoriale si sono rivelate di particolare interesse. In questo senso, la mappatura delle emergenze artistiche si pone come strumento per quella che è stata definita una *storia dell'arte orizzontale*³⁴⁸, al cui centro è il superamento della dicotomia centro-periferia in favore di una prospettiva che parta appunto dai contesti locali, diramandosi su un dato territorio anche attraverso la registrazione di esperienze in aree che in determinati segmenti cronologici si sono configurate come

³⁴⁸ Cfr. Piotr Piotrowski, *On the Spatial Turn, or Horizontal Art History*, «Umění», n. 5, anno LVI, 2008, 378-383.

marginali, e dove tuttavia sono emersi processi virtuosi dei quali si potrà valutare il portato di diffusione e irradiazione di traiettorie estetiche e di pensiero.

Parallelamente, la cartografia consente di ampliare lo sguardo sul tessuto urbano includendo, com'è ovvio, le istituzioni museali e le gallerie, fulcri imprescindibili del sistema dell'arte, senza tuttavia rimanere ingabbiati in una narrazione ampiamente codificata e spesso condizionata da dinamiche politiche ed economiche, o ancora dando rilievo a iniziative che, pur promosse o alimentate da queste realtà, hanno valicato i confini dei loro stessi contenitori aprendosi in forme inedite alla città. D'altra parte, la grande diffusione delle mappe e del termine stesso di "mappatura", come si è cercato di evidenziare nel secondo capitolo, appare proprio far fronte all'esigenza di riunire la complessità del reale in un dispositivo visivo che restituendoci, come fa il digitale, l'insieme dei nostri prodotti culturali, ci aiuti a orientarci nell'era dell'iperscambio e della ipermobilità. L'atlante di cui si è avviata la costruzione si costituisce così come strumento in progress che fotografa una situazione a sua volta mutevole nel tempo e soggetta a continui aggiornamenti (conclusione di esperienze, nuove aperture, nuove iniziative, nuove connessioni, etc.), dunque indagabile alla luce di ogni ulteriore eventuale scopo di indagine.

Quali, allora, i possibili destini di questo strumento? La capacità di adeguarsi a scale diverse, dalla documentazione della storia espositiva di una singola opera, a quella delle vicende legate alla collezione museale, fino alla ricognizione delle emergenze artistiche su scala territoriale ne fanno un oggetto assai duttile in prospettiva, pur comportando, anche in ragione di questa duttilità, scelte metodologiche ben circoscritte per ciascuna delle opportunità menzionate. Una compilazione non metodica e non scandita in fasi calibrate indurrebbe infatti nel rischio di una caotica dispersività, dovuta a una restituzione dei dati equivoca o parziale, dunque facilmente fraintendibile. Assunta questa consapevolezza, se opportunamente elaborata a livello di interfaccia e navigazione in vista di una fruizione da parte di un pubblico non specialistico, la mappa può configurarsi come dispositivo di approfondimento sull'opera e sul museo, o come panoramica sulla situazione delle arti nel territorio selezionato. Ma la cospicua quantità di dati inseriti e le possibilità offerte dai software basati sul GIS si aprono con ancora maggiore naturalezza a usi scientifici, nell'ambito di ricerche che partano da analisi comparative e quantitative per valutazioni di portata generale, attraverso la rilevazione grafica dei dati inseriti nel database.

Molto altro, infatti, si sarebbe voluto e potuto fare, con più risorse e più tempo: in primo luogo incrementare maggiormente le tabelle, con ulteriori dati e materiali; dotare la piattaforma di un'interfaccia navigabile anche da utenti non esperti come possono essere i visitatori del museo; si sarebbe poi potuta sviluppare l'analisi comparata sullo stato dell'arte a Napoli nei decenni dal 1940 ad oggi, vale a dire più o meno dall'apertura della prima galleria dedicata all'arte contemporanea nel secondo dopoguerra, o ancora l'analisi tra imprenditoria maschile e imprenditoria femminile nel campo del contemporaneo, la concentrazione di iniziative private rispetto a quelle pubbliche, la loro distribuzione sul territorio urbano, e così via. Buona parte dei dati per queste indagini c'è, è stata raccolta e inserita nella banca dati. L'ampiezza (e potenziale espansione) del progetto, unita a una multidisciplinarietà che abbraccia storia dell'arte, informatica, archivistica ne costituisce il limite e al contempo il dato di maggiore interesse, poiché lascia sorgere nuovi quesiti e ulteriori prospettive di sviluppo.

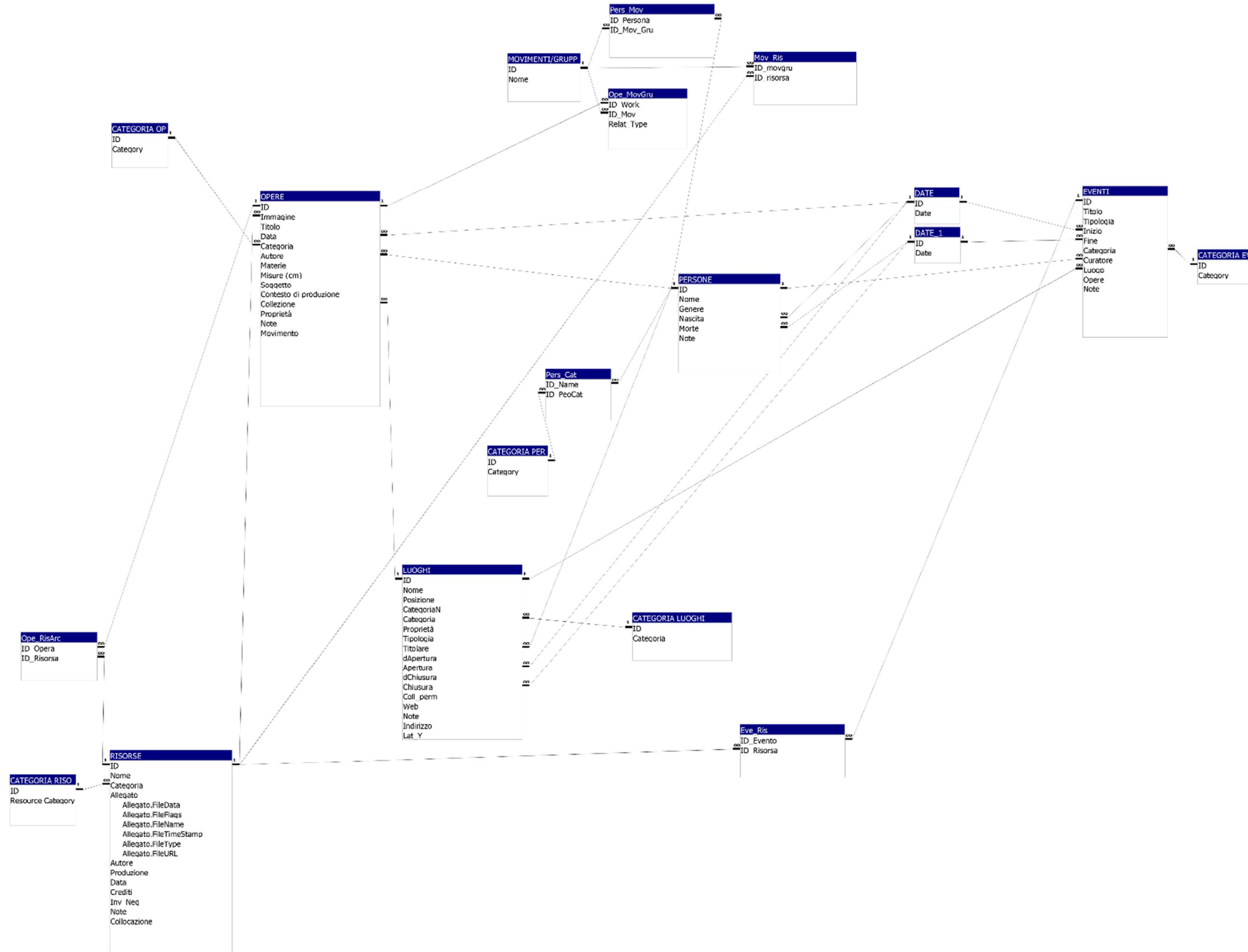
Infine, una riflessione sullo statuto ibrido di questa tesi, che si apre con considerazioni di tipo estetico e filosofico e si chiude con gli inventari di documenti che finiscono spesso – anche per il loro essere prodotti da una pubblica amministrazione – per testimoniare più il risvolto burocratico che quello scientifico di mostre e iniziative culturali, passando per ricognizioni storiche e descrizioni tecniche. Tenere insieme tutti questi tasselli, ognuno con il ruolo di contestualizzare, analizzare e approfondire il suo contiguo, ha costituito fin dal principio la sfida del progetto di ricerca, e non è detto che l'intento sia riuscito compiutamente. Ma allo stesso tempo il suo carattere composito si è andato via via delineando come possibilità di percorso in un territorio in buona parte attinente l'attualità, con la consapevolezza che questa, come l'archivio foucaultiano, si dà in primo luogo per frammenti e livelli. E simultaneamente pare rispondere in maniera coerente alle diverse anime del museo, punto di partenza ideale e reale di tutta la ricerca: «Un museo è infatti, innegabilmente, sede della vicenda storica degli oggetti che esibisce, ma anche storia di se stesso, delle ragioni culturali e artistiche che lo fecero nascere, delle decisioni che vi riunirono le cose, del modo col quale le cose vennero assommate, esposte e spiegate; e perfino dell'amministrazione che esso ebbe in sorte. Scindere questa specifica e virtuale personalità del luogo museale rispetto alle prospettive presenti, significherebbe attivare un servizio culturale di interesse pubblico sopprimendovi, o rendendovi generiche, le vocazioni storiche sostanziali, primigenie; utilizzando quindi lo strumento al di fuori della portata che

le sue caratteristiche consentono, tradendo quasi inevitabilmente in una colpevole genericità l'effettiva figura storica e di storico potenziale che il museo rappresenta»³⁴⁹. Recuperare, pur nella loro eterogeneità, le fila di un percorso che nel museo come nella città corre contemporaneamente alla storia artistica, amministrativa, politica, economica, sociale, sembra allora essere spunto efficace per la restituzione di un quadro che è, in ogni suo aspetto anche contingente, espressione culturale nella sua accezione più ampia e pregnante.

³⁴⁹ Andrea Emiliani, *I materiali e le istituzioni*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. I, *Questioni e metodi*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 97-162: 147.

APPENDICI

APPENDICE I
La banca dati



Tav. 1
Database. Report delle relazioni

Strumenti tabella NaN Atlas - Tables and Relations 14.10.2020 : Database- C:\Users\Admin\Desktop\NaN_ATLANTE\QGIS_files\PER TESI_04.01.2020\NaN Atlas - Tables and Relations 14.10.2020.accdb (formato di file Access 2007 - 2016) - Access

File Home Crea Dati esterni Strumenti database Campi Tabella ? Che cosa si desidera fare?

Tutti gli o... LUOGHI

ID	Nome	Categoria	Proprietà	Tipologia	Titolare/Fon	dAperto	dChiuso	Coll_f	Web	Note	Indirizzo	Lat_Y	Lon_X
2	Castel Sant'Elmo	Complesso monume	Pubblica		Stato	1990	2009	Si	http://wv		Via Tito Angelini, 22 - 80129 N	40.84322	14.24005
3	Castel Sant'Elmo e Museo Novecento a Napoli	Museo	Pubblica		Stato	2010	2020	Si	http://wv		Via Tito Angelini, 22 - 80129 N	40.84322	14.24005
4	Museo e Real Bosco di Capodimonte	Museo	Pubblica		Stato	1978	2020	Si	http://wv		Via Miano, 2, 80131 Napoli NA	40.86634	14.25043
5	Museo MADRE	Museo	Pubblica	Fondazione	Fondazione Do	2005	2020	Si	http://wv		Via Luigi Settembrini, 79, 8013	40.85472	14.25875
6	Galleria Lia Rumma	Galleria	Privata		Lia Rumma	1971	2020	No	http://wv	Sede anche a Milano	Via Vannella Gaetani, 12, 8012	40.8328663	14.2427300
7	Galleria Alfonso Artiaco	Galleria	Privata		Alfonso Artiacc	2010	2020	No	http://wv		Piazzetta Nilo, 7, 80134 Napoli	40.84848	14.25575
8	Galleria Alfonso Artiaco	Galleria	Privata		Alfonso Artiacc	2003	2010	No			Palazzo Partanna, Piazza dei N	40.83402	14.24123
9	Galleria Alfonso Artiaco	Galleria	Privata		Alfonso Artiacc	1997	2003	No			Corso Nicola Terracciano, 56, i	40,8252449	14,1220123
10	Galleria Alfonso Artiaco	Galleria	Privata		Alfonso Artiacc	1995	1997	No			Via Goffredo Mameli 9, 80078	40,8254971	14,1210593
11	Galleria Alfonso Artiaco	Galleria	Privata		Alfonso Artiacc	1986	1995	No			Corso Nicola Terracciano, 56, i	40,8252449	14,1220123
12	Modern Art Agency	Galleria	Privata		Lucio Amelio	1965	1969	No			Via del Parco Margherita, 85 N	40,8382804	14,2358604
13	Galleria Lucio Amelio	Galleria	Privata		Lucio Amelio	1969	1994	No			Palazzo Partanna, Piazza dei N	40.83402	14.24123
14	Studio Trisorio	Galleria	Privata		Pasquale Trisor	1974	2020	No	https://w	Precedentemente sede an	Riviera di Chiaia, 215, 80121 N	40.83418	14.23552
15	Studio Morra	Galleria	Privata		Peppe Morra	1974	1992	No			Palazzo Calabritto, Via Calabri	40.83317	14.24144
16	Fondazione Morra	Fondazione museale	Privata	Fondazione	Peppe Morra	1992	2008	ND			Palazzo dello Spagnolo - Via d	40.85653	14.25422
17	Fondazione Morra	Fondazione museale	Privata	Fondazione	Peppe Morra	2008	2012	ND			Palazzo Ruffo di Bagnara - Pia:	40.84928	14.24966
18	Fondazione Morra - Museo Archivio Laboratorio per	Fondazione museale	Privata	Fondazione	Peppe Morra	2008	2020	Si	https://w		Vico Lungo Pontecorvo, 29/d,	40.85003	14.24781
19	Casa Morra	Spazio espositivo	Privata	Fondazione	Peppe Morra	2016	2020	Si	https://w		Palazzo Ayerbo D'Aragona Ca:	40.85405	14.24383
20	Vigna di San Martino	Spazio espositivo	Privata		Peppe Morra	1988	2020	No	https://w		Corso Vittorio Emanuele, 340,	40.84364	14.24371
21	Associazione Shozo Shimamoto	Associazione cultura	Privata	Associazione cu	Associazione Sh	2006	2020	Si	www.sho		Palazzo Spinelli di Tarsia - Larg	40.84849	14.24696
22	Umberto Di Marino Arte Contemporanea	Galleria	Privata		Umberto Di Ma	1994	2005	No			Via Colonne 2b, 80014, Giuglia	40.92821	14.22054
23	Galleria Umberto Di Marino	Galleria	Privata		Umberto Di Ma	2005	2020	No			Via Alabardieri, 1, 80121 Napp	40.83429	14.24162
24	Galleria Il Centro	Galleria	Privata		Dina Carola	1960	1962	No		numero civico approssima	Via S. Pasquale, 59, 80121 Nap	40.83670	14.23638
25	Galleria Il Centro	Galleria	Privata		Dina Carola	1962	1968	No			Via dei Mille, 61, 80121 Napoli	40.83629	14.23740
26	Galleria Il Centro	Galleria	Privata		Dina Carola	1968	1991			numero civico approssima	Via Giosuè Carducci, 28-30, 80	40.83576	14.23692
27	Galleria Dina Carola	Galleria	Privata		Dina Carola	1991	2009	No			Via Orazio, 29, 80122 Napoli, P	40.82379	14.21730
28	Galleria Raucci/Santamaria	Galleria	Privata		Umberto Raucc	1992	2004	No			Piazza Santa Maria La Nova, 1'	40.84407	14.25290
29	Galleria Raucci/Santamaria	Galleria	Privata		Umberto Raucc	2004	2020	No			Corso Amedeo di Savoia, 190,	40.86064	14.24854
30	Dafna Home Gallery	Galleria	Privata		Danilo Ambros	2004	2020	No			Palazzo Cimitile - Via Santa Te	40.85515	14.24867
31	Al Blu di Prussia	Galleria	Privata		Guido Mannai	1943	1957	No			Palazzo Mannajuolo - Via Gae	40.83625	14.24079
32	Al Blu di Prussia	Galleria	Privata		Giuseppe Mani	2008	2020	No			Palazzo Mannajuolo - Via Gae	40.83625	14.24079
33	Intrgallery	Galleria	Privata		Annamaria De	2004	2011	No			Via Vittorio Imbriani, 48 80121	40.83501	14.23839
34	Intrgallery	Galleria	Privata		Annamaria De	2014	2020	No			Via Cavallerizza a Chiaia, 57, 8	40.83554	14.24006
35	Fondazione Morra Greco	Fondazione museale	Privata		Maurizio Morra	2006	2020	Si			Palazzo dei Principi Caracciolo	40.85255	14.25738
36	Fondazione PLART	Fondazione museale	Privata	Fondazione	Maria Pia Incut	2008	2020	Si			Via Giuseppe Martucci, 48, 80	40.83571	14.23211
37	PAN - Palazzo delle Arti Napoli	Spazio espositivo	Pubblica		Comune di Nap	2003	2020	No			Palazzo Roccella, Via dei Mille,	40.83660	14.23705
38	Maschio Angioino/Museo Civico di Castel Nuovo	Spazio espositivo	Pubblica		Comune di Nap	2005	2020	No		Date approssimative	Via Vittorio Emanuele III, 8013	40.83800	14.25272
39	Castel dell'Ovo	Spazio espositivo	Pubblica		Comune di Nap	2005	2020	Si		Data inizio approssimativa	Via Eldorado, 3, 80132 Napoli	40.82775	14.24805
40	Institut Français Napoli	Spazio espositivo	Privata		Consolato Gen	1985	1985	ND			Via Francesco Crispi, 86, 8012:	40.83595	14.22980
41	Palazzo dell'Arin	Sede aziendale	Pubblica	Azienda	ABC - Acqua Be	2004	2004	Si		Intervento in facciata di Di	Via Argine, 929, 80147 Napoli	40.86188	14.33482
42	Metropolitana di Napoli - Stazioni dell'Arte - Garibald	Infrastruttura	Pubblica	Azienda	ANM - Azienda	2013	2020	Si			Piazza Giuseppe Garibaldi, 80:	40.85156	14.26992
43	Metropolitana di Napoli - Stazioni dell'Arte - Universi	Infrastruttura	Pubblica	Azienda	ANM - Azienda	2011	2020	Si			Piazza Giovanni Bovio, 80133 I	40.84333	14.25554
44	Metropolitana di Napoli - Stazioni dell'Arte - Municipi	Infrastruttura	Pubblica	Azienda	ANM - Azienda	2015	2020	Si			Via Medina, 80133 Napoli NA,	40.83898	14.25325
45	Metropolitana di Napoli - Stazioni dell'Arte - Toledo	Infrastruttura	Pubblica	Azienda	ANM - Azienda	2012	2020	Si			Via Toledo, 80133 Napoli NA, I	40.84220	14.24890
46	Metropolitana di Napoli - Stazioni dell'Arte - Dante	Infrastruttura	Pubblica	Azienda	ANM - Azienda	2002	2020	Si			Piazza Dante, 80135, Napoli N.	40.84848	14.25007
47	Metropolitana di Napoli - Stazioni dell'Arte - Museo	Infrastruttura	Pubblica	Azienda	ANM - Azienda	2000	2020	Si			Piazza Cavour, 80137 Napoli N	40.85348	14.25198
48	Metropolitana di Napoli - Stazioni dell'Arte - Materde	Infrastruttura	Pubblica	Azienda	ANM - Azienda	2003	2020	Si			Piazza Scipione Ammirato, 80:	40.85522	14.24307
49	Metropolitana di Napoli - Stazioni dell'Arte - Salvator	Infrastruttura	Pubblica	Azienda	ANM - Azienda	2001	2020	Si			Via Salvator Rosa, 80129 Napp	40.85093	14.23676

Tav. 2
Database. Tabella Luoghi

Strumenti tabella NaN_Atlas - Tables and Relations 14.10.2020 : Database- C:\Users\Admin\Desktop\NaN_ATLANTE\QGIS_files\NaN_Atlas - Tables and Relations 14.10.2020.accdb (formato di file Access 2007 - 2016) - Access

File Home Crea Dati esterni Strumenti database Campi Tabella Che cosa si desidera fare?

Visualizza Incolla Copia Taglia Crescente Decrescente Selezione Avanzate Nuovo Salva Controllo ortografia Trova Sostituisce Vai a Seleziona

Visualizzazioni Appunti Ordina e filtra Record Trova Formattazione testo

Tutti gli o... <<

MOVIMENTI/GRUPPI

Ope_Luo

Ope_MovGru

Ope_RisArc

OPERE

Pers_Cat

Pers_Eve

Pers_Luo

Pers_Mov

Pers_Ope

Pers_Ris

PERSONE

RISORSE

Query

CAT_LUO_q

DATE_q

LUO_q

Luo_Ris Query

PER_LUO_q

PER_q

RIS_q

Report

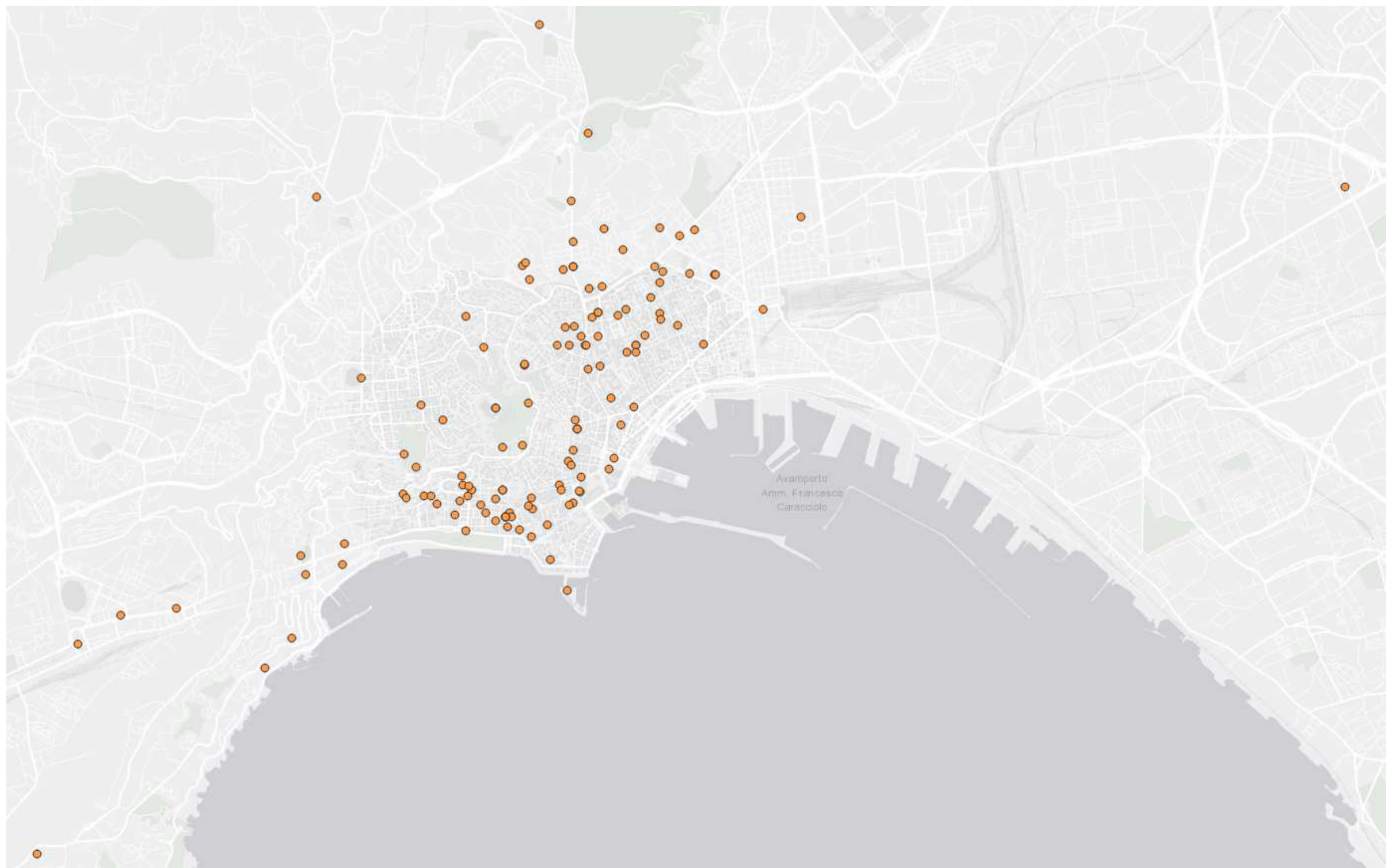
Relazioni per NaN_...

Relazioni per NaN_...

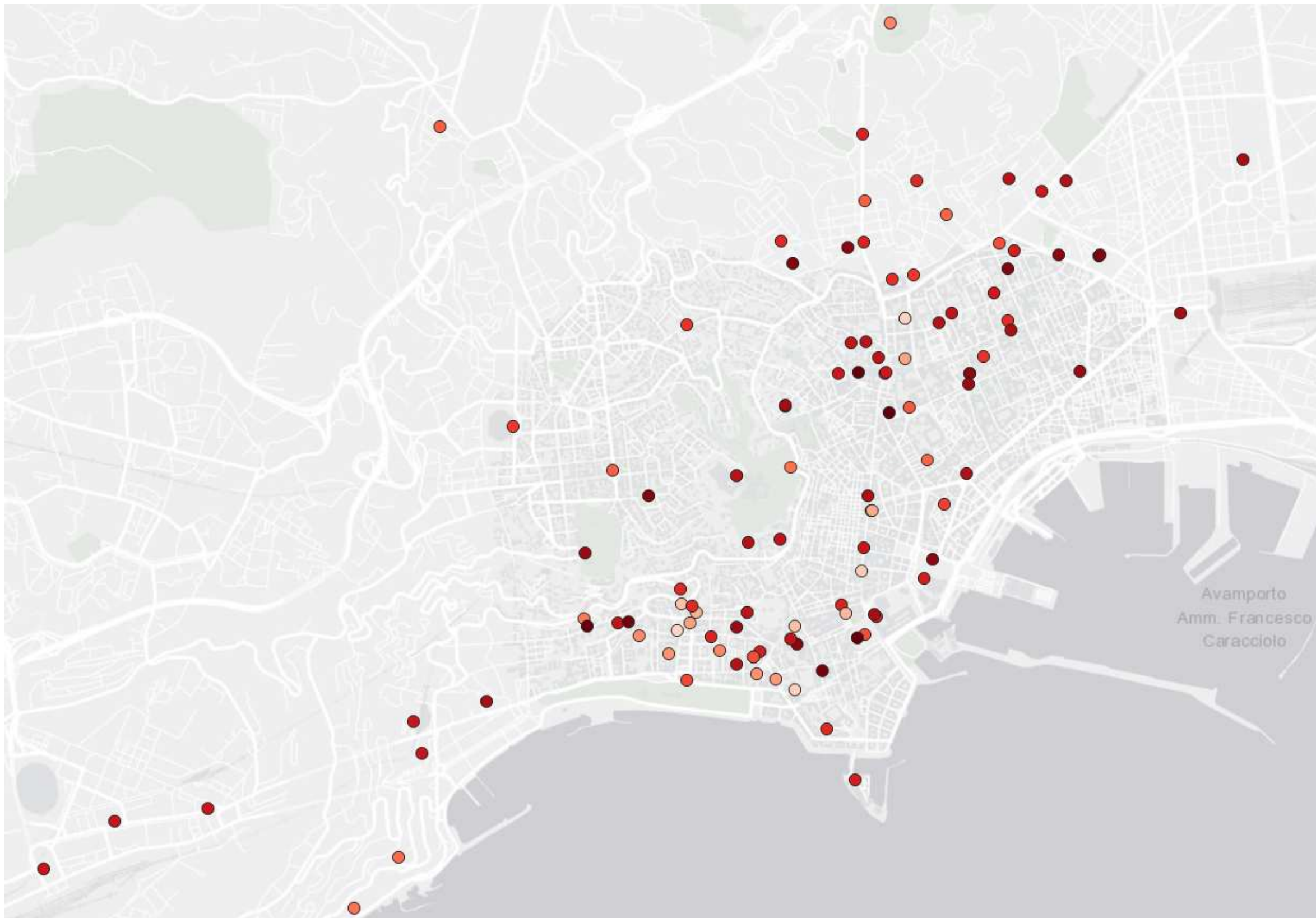
ID	Nome	Cate	U	Link	Autore	Produzione	Data	Crediti	Inv_Neg	Note	Collocazione
7	Valenzi racconta della trattoria Da Sica	5	U(1)		Maurizio Valen	Aracne	2016				
8	Valenzi fa visita a Notte	5	U(1)		Maurizio Valen	Aracne	2016				
9	Prunas, bozzetto copertina Il mare non bagna Napoli	24	U(4)							Riproduzioni fotografiche da Fondo Tecc	
10	Foto ritratto di Pasquale Prunas	1	U(2)							Riproduzione da Fondo Tecce, Archivio N	
11	Foto Gruppo Sud	1	U(2)							Riproduzione da Fondo Tecce, Archivio N	
12	Prunas in tipografia	1	U(2)							Riproduzione da Fondo Tecce, Archivio N	
13	Rea su La Capria e Scognamiglio	5	U(1)		Ermanno Rea	Einaudi	2002				
14	Rea sulla poesia ermetica di Scognamiglio	5	U(1)		Ermanno Rea	Einaudi	2002				
16	La necessità di partire per ritrovare se stessi	13	U(1)		Salvatore Casal	la Repubblica	2009			Articolo su Sud e Scognan	
17	Articolo-intervista a Compagnone	13	U(1)								
18	Su Mannajuolo e Prunas, estratto da catalogo Al Blu di Prussia	15	U(1)		Tiziana Gazzini	Paparo	2017			Catalogo della mostra "Al blu di Prussia.	
19	Redattori di Sud nella cucina di Casa Prunas	1	U(2)							Riproduzione da Fondo Tecce, Archivio N	
20	M. Valenzi, Mia madre	23	U(1)		Luciano Pedicin		2010			Foto Luciano Pedicini - Archivio dell'arte	
21	F. Starnone, Reduce	23	U(1)		Luciano Pedicin		2010			Foto Luciano Pedicini - Archivio dell'arte	
22	R. Lippi, Macerie (1)	23	U(1)		Luciano Pedicin		2010			Foto Luciano Pedicini - Archivio dell'arte	
23	R. Lippi, Macerie (2)	23	U(1)		Luciano Pedicin		2010			Foto Luciano Pedicini - Archivio dell'arte	
24	R. Lippi, Le Quattro Giornate di Napoli	23	U(1)		Luciano Pedicin		2010			Foto Luciano Pedicini - Archivio dell'arte	
26	Gli anni Cinquanta dell'arte concreta. L'esordio a Chiaia in Galleria Me	13	U(1)		Renato De Fusc		2016			la Repubblica, 29 marzo 2016	
27	Napoli, quella galleria di via dei Mille avanguardia della nuova arte	13	U(1)		Renato De Fusc		2016			la Repubblica Napoli, 19 agosto 2016	
28	Toshimitsu Imai, Giuio Carlo Argan, Anna Caputi a Il Centro	1	U(2)							Conferenza di G.C. Argan su "La morte d	
29	Ritratto di Guido Mannajuolo	1	U(2)							Riproduzione da Fondo Tecce, Archivio N	
30	Nocte e Di Ruggiero in Accademia	1	U(2)							Riproduzione da Fondo Tecce, Archivio N	
31	G. Tatafiore e Composizioni per superfici modulari n.1 n.2 n.3, 1952	23	U(1)		Luciano Pedicin		2010			Foto Luciano Pedicini - Archivio dell'arte	
32	Foto documentazione G. Tatafiore, Composizioni	1	U(1)				1991			Archivio Fotografico del Polo museale de negativo n. 57718	Documentazione fotograf
33	Opere di De Fusco alla mostra del MAC napoletano al Blu di Prussia, 1	1	U(2)							Riproduzione da Fondo Tecce, Archivio N	
34	Mostra del Gruppo napoletano Arte Concreta alla Galleria Medea, 19	1	U(2)							Riproduzione da Fondo Tecce, Archivio N	
35	Mannajuolo, Waschimps, D. Rea	1	U(2)							Riproduzione da Fondo Tecce, Archivio N	
36	R. De Fusco, Polittico con 4 composizioni, 1954	23	U(1)		Luciano Pedicin		2010			Foto Luciano Pedicini - Archivio dell'arte	
37	M. Troise, Pollock	23	U(1)				2018				
38	L'arte di fermare l'attimo	13	U(1)		Armida Parisi	Roma	2017			Roma, 10 novembre 2017	
39	Troise, una clessidra per le zone oscure, Il Mattino	12	U(1)		Pasquale Espos	Il Mattino	2017			Il Mattino, 10 novembre 2017	
40	Astrattisti e realisti, scontri tra artisti nel bar Moccia in via dei Mille, R.	13	U(1)		Renato De Fusc	La Repubblica	2016			la Repubblica Napoli, 7 gennaio 2016	
41	G. Tatafiore, Natura morta, 1948	23	U(1)		Luciano Pedicin		2010			Foto Luciano Pedicini - Archivio dell'arte	
42	R. Barisani, Struttura filiforme, 1954	23	U(1)		Luciano Pedicin		2010			Foto Luciano Pedicini - Archivio dell'arte	
43	A. Venditti, Rilievo astratto, 1952	23	U(1)		Luciano Pedicin		2010			Foto Luciano Pedicini - Archivio dell'arte	
44	E. Notte, Disegni sotto le bombe, 1941-1944	23	U(21)		Luciano Pedicin		2010			Foto Luciano Pedicini - Archivio dell'arte	
45	A. De Stefano, Antonio, 1953	23	U(1)		Luciano Pedicin		2010			Foto Luciano Pedicini - Archivio dell'arte	
46	Catalogo "Salvatore Manzi. Prima di me"	4	U(0)	https://issu	Stefano Taccon	BAD Edizioni	2015			BAD - Bunker Art Division	
47	Invito "Salvatore Manzi. Immagine alcuna"	7	U(1)				2019			Archivio NaN	
48	Recensione "Salvatore Manzi. Deuteroluogo"	20	U(0)	https://ww	Rosa Esmerald	Artribune	2019			Artribune	
49	Foto "Rewind" - 3S4A8405	1	U(1)		Luciano Basagn		2014			Laboratorio fotografico Direzione region	3S4A8405
50	Invito "Rewind"	7	U(1)			Arte'm	2014			Archivio NaN	

Record: 48 di 48 Nessun filtro

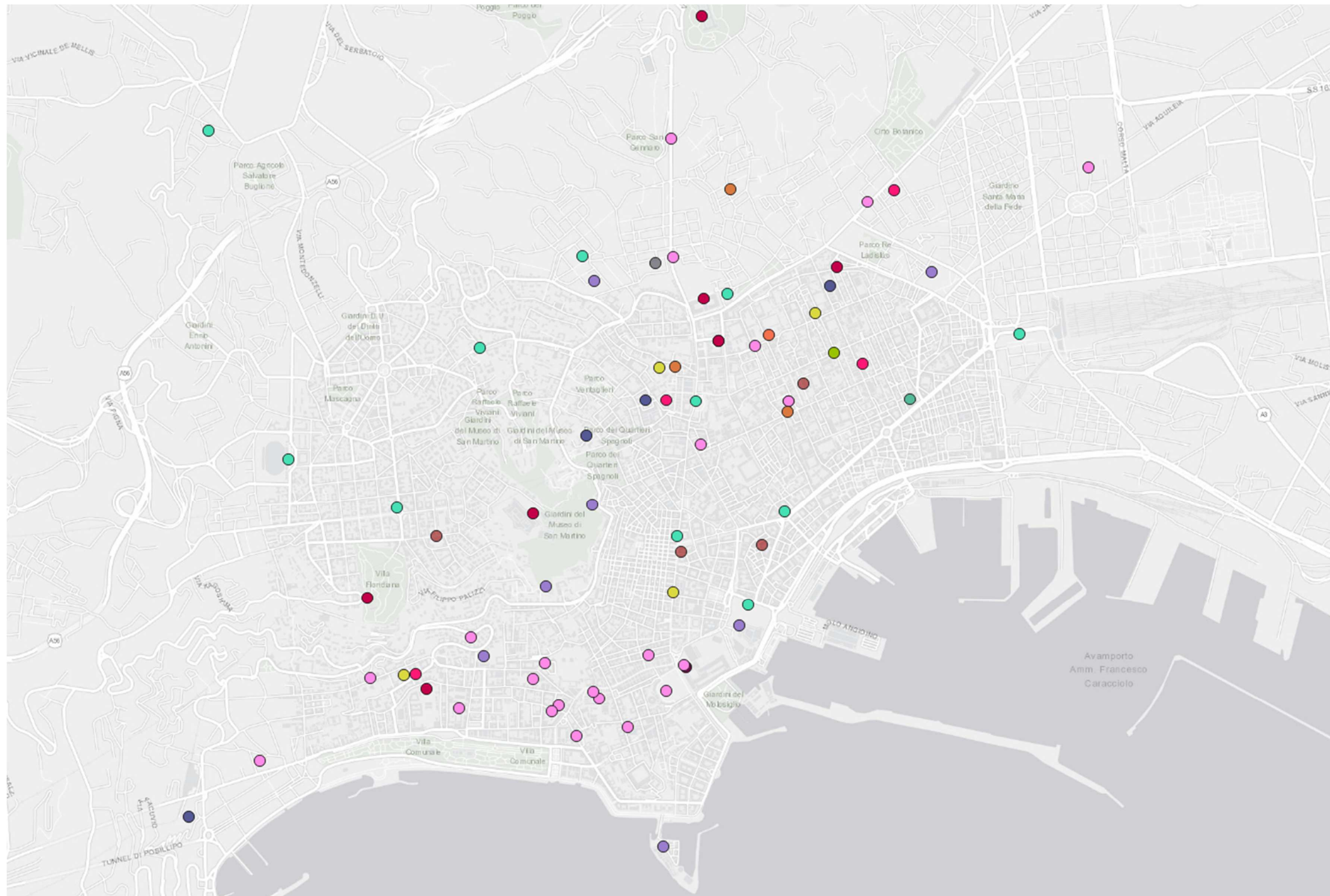
Tav. 3
Database. Tabella Risorse



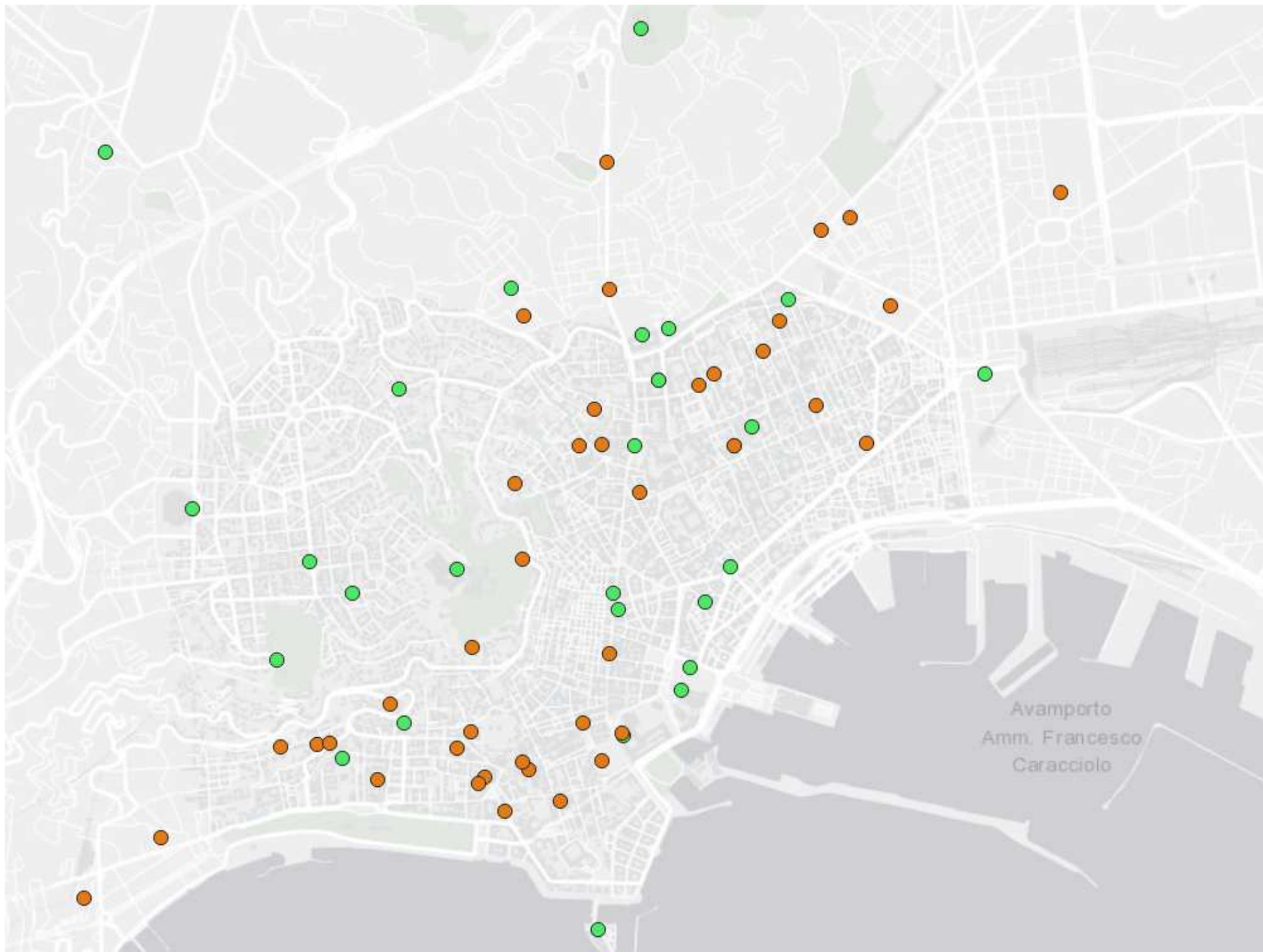
Tav. 4
I luoghi dell'arte contemporanea a Napoli dal 1943 a oggi



Tav. 5
I luoghi dell'arte contemporanea a Napoli 1943-2020. Tonalità crescente in base alla data di apertura



Tav. 6
I luoghi dell'arte contemporanea a Napoli attualmente attivi. Differenziazione per categoria



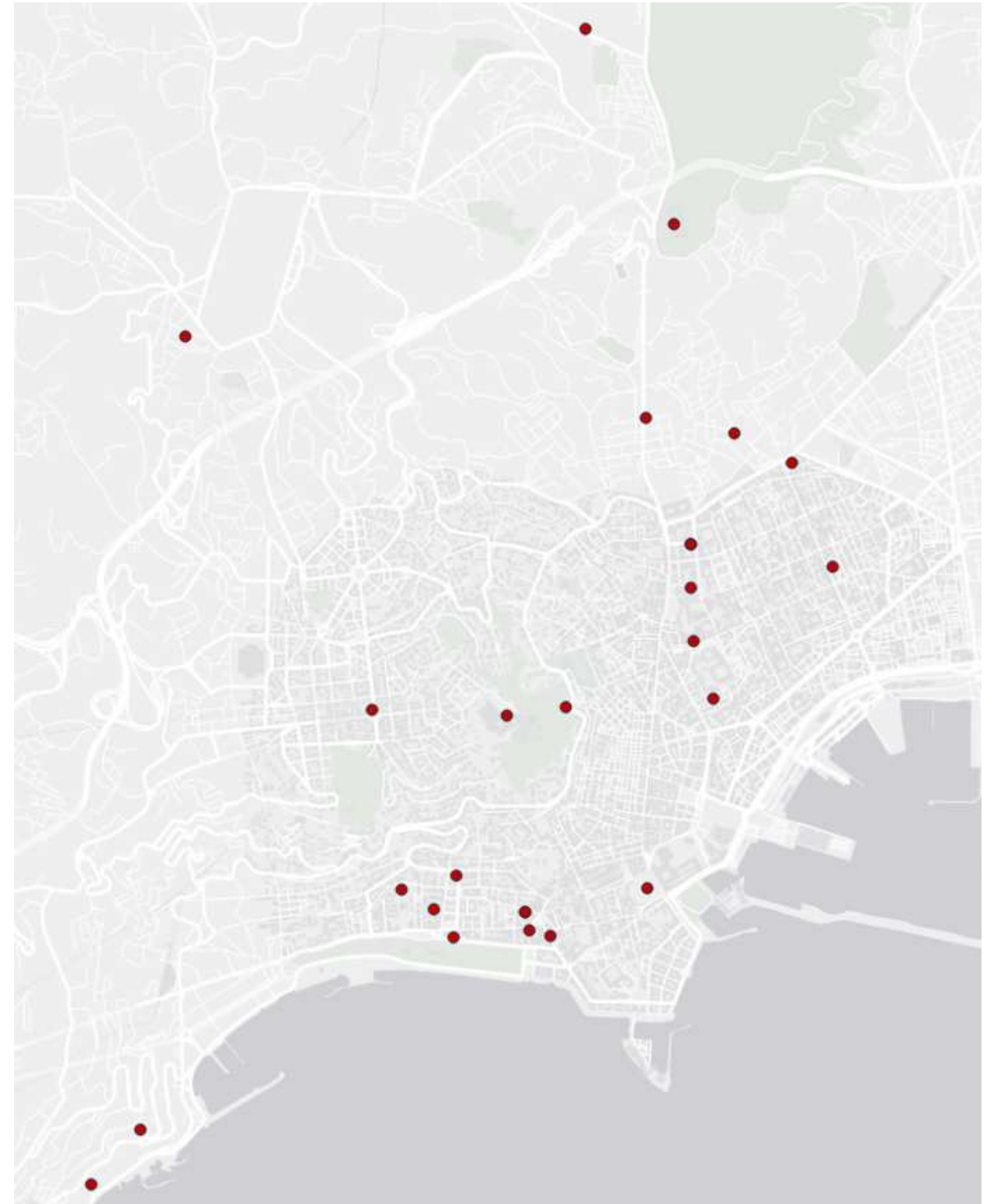
Legenda categorie

- Privata
- Pubblica

Tav. 7
I luoghi dell'arte contemporanea a Napoli attualmente attivi. Differenziazione per proprietà

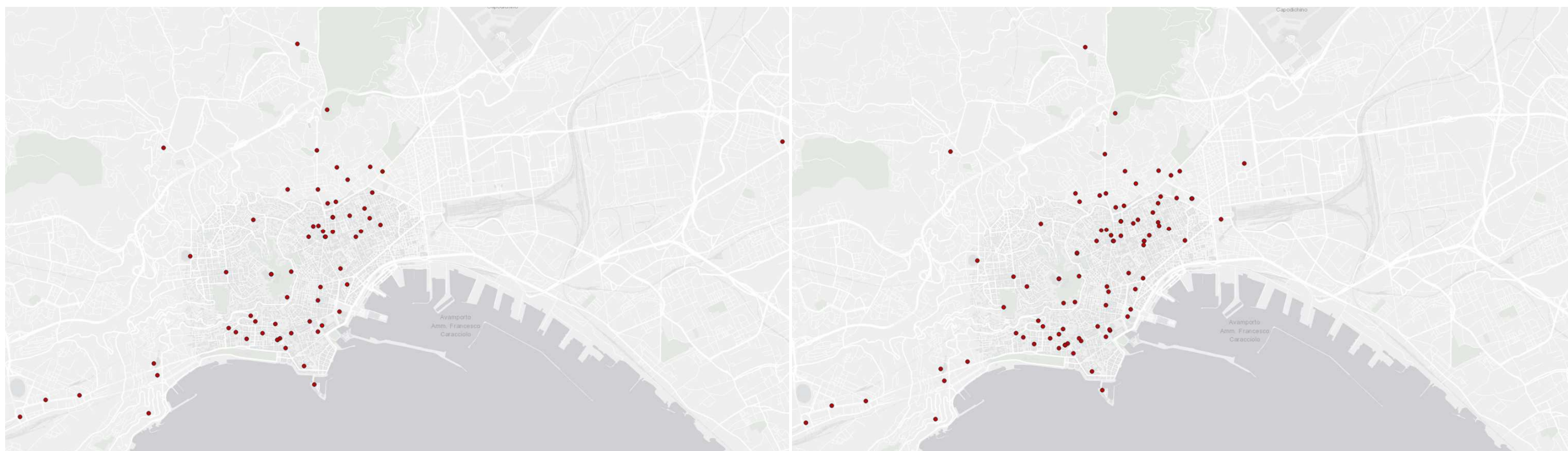


1980 - 1990



1990 - 2000

Tav. 8
I luoghi dell'arte contemporanea a Napoli. Incremento e diffusione: comparazione per decennio



2000 - 2010

2010 - 2020

Tav. 9
I luoghi dell'arte contemporanea a Napoli. Incremento e diffusione: comparazione per decennio

LUO_PER_q

- Achille Bonito Oliva
- Alberto Burri
- Alessandra Troncone
- Alfonso Artiaco
- Andrea Viliani
- Angela Tecce
- Anna Maria Ortese
- Anna Mattirolò
- Annamaria De Fanis
- Bruno Corò
- Carlo Alfano
- Carlo Santamaria
- Chiara Pirozzi
- Claudia Borrelli
- Corrado Teano
- Danilo Ambrosino
- Denise Maria Pagano
- Dina Carola
- Dino Morra
- Eduardo Cicelyn
- Eugenio Tibaldi
- Federica Sheehan
- Francesco Annarumma
- Giangli Fonti
- Giuseppe Manigrasso
- Giuseppe Mannaiuolo
- Giuseppe Pirozzi
- Giuseppe Zevola
- Giusi Laurino
- Graziella Lonardi Buontempo
- Guido Cabib
- Guido Mannaiuolo
- Joseph Beuys

LUO_PER_q - Attributi elemento

LUOGHI_Nome	Studio Trisorio
Categoria	Galleria
Titolare/Fondatore	Pasquale Trisorio
Proprietà	Privata
dApertura	1974
dChiusura	2020
Coll_perm	No
Lat_Y	40,83418
Lon_X	14,23552
ID_persona	167
ID_luogo	14
Ruolo	Artista
Periodo	NULL
Note	Artista rappresentato
PERSONE_ID	167
PERSONE_Nome	Carlo Alfano

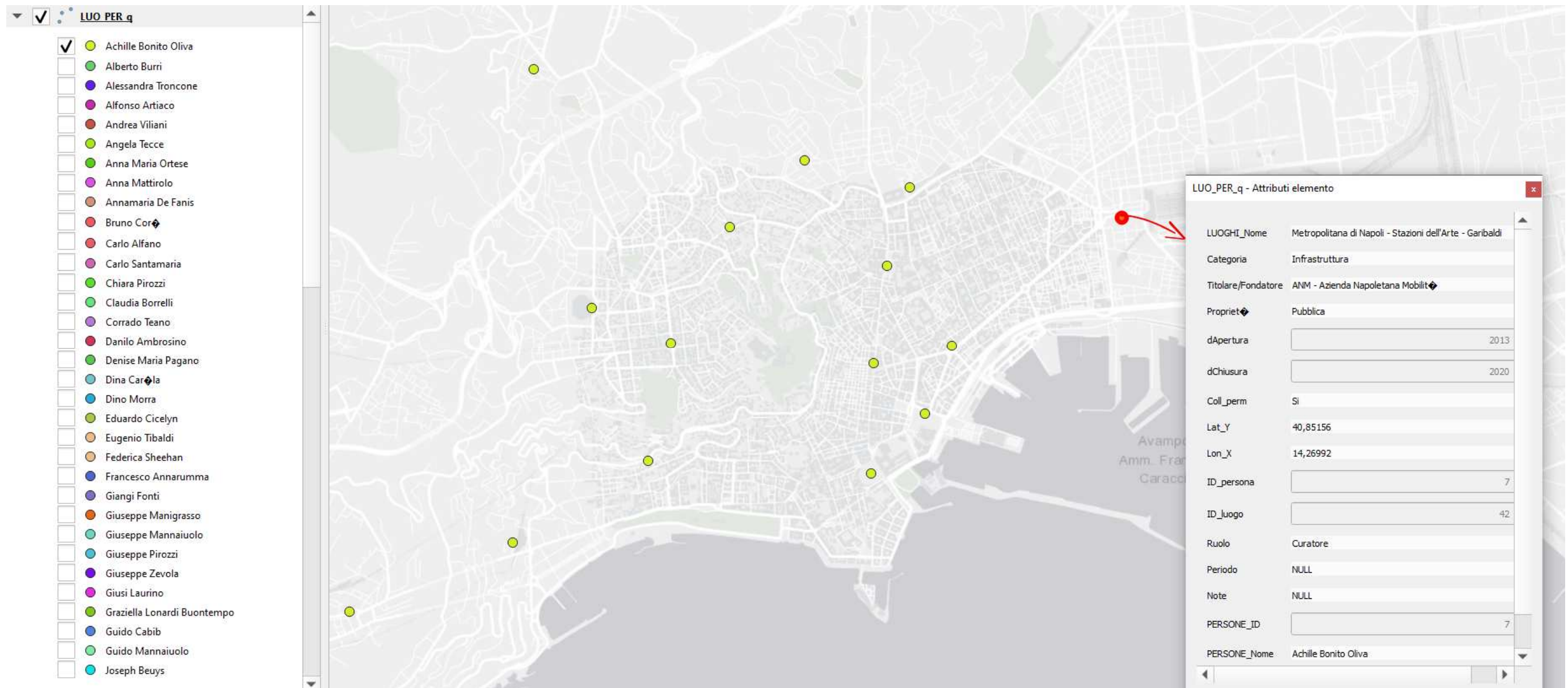
OK Annulla

LUO_PER_q - Attributi elemento

LUOGHI_Nome	Museo e Real Bosco di Capodimonte
Categoria	Museo
Titolare/Fondatore	Stato
Proprietà	Pubblica
dApertura	1978
dChiusura	2020
Coll_perm	Si
Lat_Y	40,86634
Lon_X	14,25043
ID_persona	167
ID_luogo	4
Ruolo	Artista
Periodo	1988-2020
Note	Presente con opera in collezione
PERSONE_ID	167
PERSONE_Nome	Carlo Alfano

OK Annulla

Tav. 10
Luoghi correlati a Carlo Alfano



Tav. 11
Luoghi correlati a Achille Bonito Oliva

Table of Contents

Layers

- C:\Users\Admin\Desktop
 - LUO_q.csv Events
 - <all other values>
 - CategoriaN
 - <Null>
 - Accademia/Scuola
 - Area naturalistica
 - Associazione cultui
 - Complesso monun
 - Fondazione musea
 - Galleria
 - Hotel/Commercial
 - Infrastruttura
 - Libreria
 - Museo
 - Residenza privata
 - Sede aziendale
 - Spazio espositivo
 - Spazio urbano
 - Studio d'artista
 - Teatro
 - LUO_q.csv
- C:\Users\Admin\Desktop
 - RIS_q\$
- C:\Users\Admin\Desktop
 - Luo_Ris_Query\$
- World Light Gray Referen
 - Light Gray Canvas Ref
 - World Light Gray Canvas
 - Light Gray Canvas Bas

Identify

Identify from: <Top-most layer>

- LUO_q.csv Events
 - Al Blu di Prussia
 - Al Blu di Prussia

Location: 14,238438 40,836322 Decimal Degrees

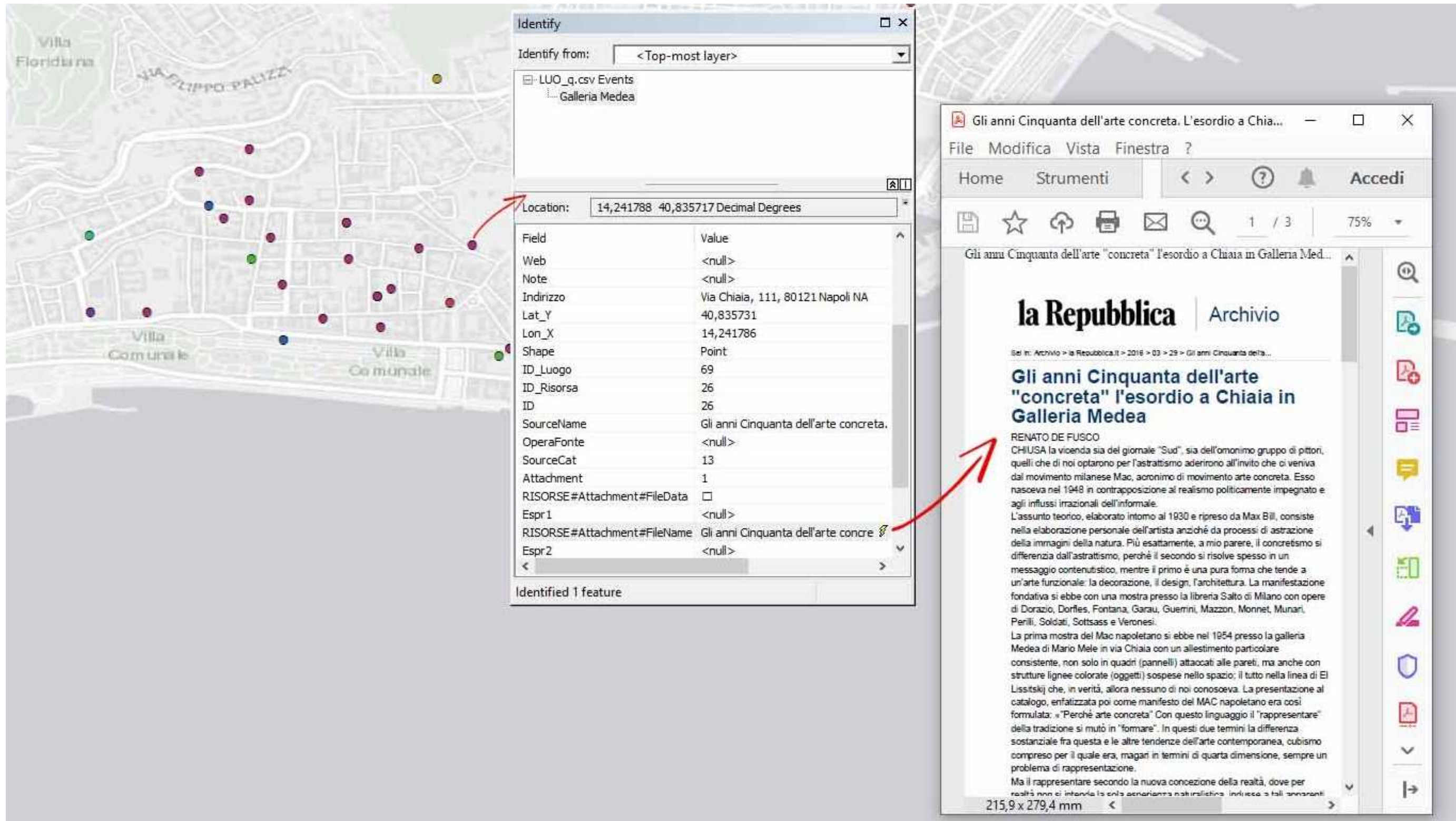
Field	Value
dChiusura	1957
Coll_perm	No
Web	<null>
Note	<null>
Indirizzo	Via Gaetano Filangieri, 42, 80121 Napoli NA, Italia
Lat_Y	40,836315
Lon_X	14,238452
Shape	Point
ID_Luogo	31
ID_Risorsa	33
ID	33
SourceName	Opere di De Fusco alla mostra del MAC napoletano al Blu di Prussia, 1952. Sulla destra De Fusco e Tatafiore
OperaFonte	<null>
SourceCat	1
Attachment	2
RISORSE#Attachment#FileData	<null>
Espr1	<null>
RISORSE#Attachment#FileName	94.tecce_02.fronte Mostra MAC_De Fusco_Blu di Prussia.jpg
Espr2	<null>
RISORSE#Attachment#FileType	jpg
Espr3	<null>
Crediti	Riproduzione da Fondo Tecce, Archivio NaN, Castel Sant'Elmo
Note	

Identified 2 features

Foto - 94.tecce_02.fronte Mostra MAC_De Fusco_Blu di Prussia.jpg

14,238 40,836 Decimal Degrees

Tav. 12
 Luoghi dell'arte contemporanea a Napoli. Intersezioni tra archivio e atlante



Tav. 13

Luoghi dell'arte contemporanea a Napoli. Intersezioni tra archivio e atlante

Mostre d'arte contemporanea a Castel Sant'Elmo e Museo Novecento a Napoli

Aereo e pittura. Mostra dell'aria e della sua conquista, a cura di Bruno Mantura, Patrizia Rosazza-Ferraris e Livia Velani, Napoli, Castel Sant'Elmo, 18 dicembre 1989 - 28 gennaio 1990

Mimmo Jodice, La città invisibile, a cura di Germano Celant, Napoli, Castel Sant'Elmo, 12 maggio - 29 luglio 1990

Fuori dall'ombra. Nuove tendenze nelle arti a Napoli dal '45 al '65, a cura della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici, del Dipartimento di Discipline Storiche e del Dipartimento di Progettazione Urbana dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli, Castel Sant'Elmo, 9 novembre 1991 - 19 gennaio 1992

Invitation au voyage, La Photographie Humaniste Française Et/E La Fotografia Neorealista Italiana, a cura di Claude Nori ed Ennery Taramelli, Napoli, Castel Sant'Elmo, 23 settembre - 7 novembre 1993

Napoli Comicon, Napoli, Castel Sant'Elmo, 2 - 4 ottobre 1998

Castelli in aria. Arte a Napoli di fine millennio, a cura di Angela Tecce, Napoli, Castel Sant'Elmo, 3 maggio - 16 luglio 2000

Napoli Comicon, Napoli, Castel Sant'Elmo, 15 - 17 giugno 2001

Armando Testa, a cura di Ida Gianelli, Giorgio Verzotti, Gemma De Angelis Testa, Napoli, Castel Sant'Elmo, 29 settembre - 5 novembre 2001

Napoli Comicon, Napoli, Castel Sant'Elmo, 8 - 10 marzo 2002

Grande Opera Italiana, a cura di Achille Bonito Oliva, Napoli, Castel Sant'Elmo, 5 giugno - 22 settembre 2002

Studio Azzurro. Meditazioni Mediterraneo, a cura di Studio Azzurro, Napoli, Castel Sant'Elmo, 19 ottobre - 17 novembre 2002

Napoli Anno Zero. Qui e ora, a cura di Gianfranco Maraniello, Napoli, Castel Sant'Elmo, 29 novembre 2002 - 16 febbraio 2003

Bruna Esposito, Madre Patria, a cura di Angela Tecce, Napoli, Castel Sant'Elmo, 14 dicembre 2002 - 28 febbraio 2003

Living theatre. Labirinti dell'immaginario, a cura di Judith Malina, Hanon Reznikov, Lorenzo Mango, Giuseppe Morra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 3 luglio - 28 settembre 2003

Napoli Comicon, Napoli, Castel Sant'Elmo, 7 – 9 marzo 2003

Eugenio Giliberti, CV curriculum vitae, a cura di Angela Tecce, Napoli, Castel Sant'Elmo, 25 giugno – 5 ottobre 2003

Pino Pascali, a cura di Achille Bonito Oliva, Angela Tecce, Livia Velani, Napoli, Castel Sant'Elmo, 6 maggio – 18 luglio 2004

Vittorio Storaro. Scrivere con la luce. Doppie impressioni tra fotografia e cinematografia, Napoli Film Festival, Napoli, Castel Sant'Elmo, 24 giugno – 26 luglio 2004

Sergio Fermariello, Inox, a cura di Angela Tecce, Napoli, Castel Sant'Elmo, 2 ottobre – 28 novembre 2004

Napoli Comicon, Napoli, Castel Sant'Elmo, 5 – 7 marzo 2004

Alain Volut, Terra Natale, a cura di Angela Tecce, Napoli, Castel Sant'Elmo, 6 maggio – 3 luglio 2005

Nell'occhio di Escher, a cura di Federica Pirani, Bert Treffers, Napoli, Castel Sant'Elmo, 20 maggio – 24 luglio 2005

XII Biennale dei Giovani Artisti dell'Europa e del Mediterraneo, Napoli, Castel Sant'Elmo, 19 – 28 settembre 2005

Napoli Comicon, Napoli, Castel Sant'Elmo, 4 – 6 marzo 2005

Filmen-Opera Video#1, a cura di Gigi Del Vecchio, Napoli, Castel Sant'Elmo, 4 – 14 febbraio 2006

Napoli Comicon, Napoli, Castel Sant'Elmo, 3 – 5 marzo 2006

Monica Biancardi, Mutamenti, a cura di Angela Tecce, Napoli, Castel Sant'Elmo, 21 dicembre 2006 – 11 febbraio 2007

Campi Flegrei. Mito, storia, realtà, a cura di Rossana Muzii, Napoli, Castel Sant'Elmo, 27 ottobre 2006 – 30 gennaio 2007

Napoli Comicon, Napoli, Castel Sant'Elmo, 27 – 29 aprile 2007

Luca Maria Patella, Patella rassemble à Patella, a cura di Achille Bonito Oliva e Angela Tecce, Napoli, Castel Sant'Elmo, 21 settembre – 4 novembre 2007

Melita Rotondo, La verità è sempre un'altra, a cura di Angela Tecce, Napoli, Castel Sant'Elmo, 16 dicembre 2007 – 3 febbraio 2008

Sabrina Mezzaqui, Come acqua nell'acqua, a cura di Angela Tecce, Napoli, Castel Sant'Elmo, 16 dicembre 2007 – 3 febbraio 2008

Fortezza di guerra castello di pace, Napoli, Castel Sant'Elmo, 2 – 25 maggio 2008

Napoli Comicon, Napoli, Castel Sant'Elmo, 24 – 27 aprile 2008

Andrea Pazienza, Tracce, a cura di Marina Comandini, Napoli, Castel Sant'Elmo, 14 novembre 2008 – 13 gennaio 2009

Napoli Comicon, Napoli, Castel Sant'Elmo, 24 – 26 aprile 2009

Renato Mambor. In prestito dall'infinito, a cura di Achille Bonito Oliva, Napoli, Castel Sant'Elmo, 14 febbraio – 30 marzo 2009

A taglio – Carmine Rezzuti e Quintino Scolavino, a cura di Katia Fiorentino e Angela Tecce, Napoli, Castel Sant'Elmo, 1 – 30 ottobre 2009

Marco Fantini, Antilogia, a cura di Marco Vallora, Napoli, Castel Sant'Elmo, 8 ottobre – 8 novembre 2010

Napoli Comicon, Napoli, Castel Sant'Elmo, 30 aprile – 2 maggio 2010

Ferruccio Orioli, Orbita ellittica, a cura di Angela Tecce, Napoli, Castel Sant'Elmo, 21 maggio – 13 giugno 2011

Napoli Comicon, Napoli, Castel Sant'Elmo, 29 aprile – 1 maggio 2011

D.A.B., Napoli, Castel Sant'Elmo, 30 settembre – 31 ottobre 2011

Daniela Di Maro, Anastatica Sensibile, Un'Opera per il Castello 2011, a cura di Angela Tecce e Claudia Borrelli, Napoli, Castel Sant'Elmo, 11 maggio – 4 giugno 2012

Errico Ruotolo. Opere dal 1961 al 2007, a cura di Giuseppe Morra e Gabriele Frasca, Napoli, Castel Sant'Elmo, 23 novembre 2012 – 6 gennaio 2013

Bellebbuono. Napoli, improvvisamente, a cura di Angela Tecce, Napoli, Castel Sant'Elmo, 14 marzo – 1 aprile 2013

Rosy Rox, Tempo interiore, Un'Opera per il Castello 2012, a cura di Angela Tecce e Claudia Borrelli, Napoli, Castel Sant'Elmo, 24 maggio – 24 giugno 2013

NA.TO Napoli Torino. L'arte del presente, il presente dell'arte, a cura di Alessandro Demma, Napoli, Castel Sant'Elmo, 3 – 14 ottobre 2013

Alberto Di Fabio, Galassie sul Castello, a cura di Pierpaolo Pancotto e Angela Tecce, Napoli, Castel Sant'Elmo, 15 maggio – 2 giugno 2014

La RAI racconta l'Italia, a cura di Costanza Esclapon, Alessandro Nicosia, Barbara Scaramucci, Napoli, Castel Sant'Elmo, 24 giugno – 31 luglio 2014

Collettivo Le Jardin, Le Jardin – Gian Maria Tosatti, My Dreams, they'll never surrender, Un'Opera per il Castello 2013, a cura di Angela Tecce e Claudia Borrelli, Napoli, Castel Sant'Elmo, 25 settembre – 12 ottobre 2014

Rewind. Arte a Napoli 1980-1990, a cura di Angela Tecce, Napoli, Castel Sant'Elmo, 19 dicembre 2014 – 8 febbraio 2015

Claudio Beorchia, Il tesoro, Un'Opera per il Castello 2014, a cura di Angela Tecce e Claudia Borrelli, Napoli, Castel Sant'Elmo, 28 novembre 2015

Maurizio Elettrico, Cibum deorum, a cura di Achille Bonito Oliva, Napoli, Castel Sant'Elmo, 10 ottobre – 11 novembre 2015

Calixto Ramirez. Cuatropasos, a cura di Davide Sarchioni, Napoli, Castel Sant'Elmo, 21 maggio – 2 luglio 2016

Ceramiche dal Liberty all'esperienza della Mostra delle Terre d'Oltremare, a cura di Maria Grazia Gargiulo, Napoli, Castel Sant'Elmo, 13 febbraio 2016

Particella di Dio, Alberto Di Fabio per Sant'Elmo, Napoli, Castel Sant'Elmo, 13 febbraio 2016

Giusto il tempo di un tè, Match Point, Giornata del Contemporaneo, Napoli, Castel Sant'Elmo, 15 ottobre 2016

Paolo Puddu, Follow the shape, Un'Opera per il Castello 2015, a cura di Angela Tecce e Claudia Borrelli, Napoli, Castel Sant'Elmo, 21 gennaio – 20 febbraio 2017

Giuseppe Pirozzi, Rudera. Sculture in terracotta 2007-2017, a cura di Enrico Crispolti, Napoli, Castel Sant'Elmo, 14 ottobre 2017 – 31 gennaio 2018

Dalle avanguardie alla perestrojka. Il museo Novecento a Napoli incontra gli artisti di San Pietroburgo, cura di Anna Maria Romano e Marina Jigarhanjan, Napoli, Castel Sant'Elmo, 3 novembre – 10 dicembre 2017

Marianna Troise, Il tempo che ritorna, a cura di Anna Maria Romano, Napoli, Castel Sant'Elmo, 11 novembre – 11 dicembre 2017

Chiara Coccoresese, La Cura, Un'Opera per il Castello 2017, a cura di Angela Tecce e Claudia Borrelli, Napoli, Castel Sant'Elmo, 27 gennaio – 26 febbraio 2018

Evidence. A new state of art – artisti italiani e cinesi in mostra, a cura di Alessandro Demma, Napoli, Castel Sant'Elmo, 10 febbraio – 11 marzo 2018

Omaggio a Guido La Regina. Colori e geometrie mediterranee, a cura di Anna Imponente, Anna Maria Romano e Simonetta Baroni, 6 maggio – 6 giugno 2018

Mimma Russo, Napoli, Castel Sant'Elmo, 30 maggio – 31 ottobre 2018

Jota Castro. Cave Canem, Napoli, Castel Sant'Elmo, 26 ottobre – 27 novembre 2018

Claudio Palmieri, Presepe Celeste, a cura di Anna Imponente, Napoli, Castel Sant'Elmo, 14 dicembre 2018 – 21 gennaio 2019

Salvatore Manzi Immaginealcuna, a cura di Nicola Zucaro, Napoli, Castel Sant'Elmo, 16 marzo – 29 aprile 2019

Marco Rossetti e Cesare Patanè, Mo No Aware, Un'Opera per il Castello 2018, a cura di Angela Tecce e Claudia Borrelli, Napoli, Castel Sant'Elmo, 13 aprile – 13 maggio 2019

Fiona Annis, A portion of that Which Was One Everything, Napoli, Castel Sant'Elmo, 21 settembre – 14 ottobre 2019

Underlines_2010, Eva Marisaldi, Giornata del Contemporaneo, Napoli, Castel Sant'Elmo, 12 ottobre 2019

Mostre d'arte contemporanea nei siti del polo museale napoletano

NOTA

Il regesto si riferisce ai principali musei del polo museale napoletano* ed è stato redatto con lo scopo di supportare la stesura del capitolo. Si è pertanto scelto di tralasciare episodi sporadici e non significativi ai fini di un'indagine comparativa sulle politiche culturali dell'amministrazione. Le sintetiche informazioni contenute negli elenchi sono funzionali all'individuazione degli artisti e dei temi rappresentati e all'analisi delle cronologie dei programmi espositivi.

In blu sono state segnalate le mostre personali o collettive in cui fossero presenti artisti napoletani.

*Si intende con 'polo museale napoletano' il nucleo di musei e complessi monumentali statali presi in carico dalla Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici e rimasti, fino ad oggi, nella medesima amministrazione, pur con le trasformazioni conseguenti alle diverse riforme del Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo.

AMMINISTRAZIONI DI RIFERIMENTO:

Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici 1974 - 2000

Soprintendenza Speciale per il PSAE e per il Polo museale della città di Napoli 2001 - 2014

Polo museale della Campania 2015 - 2019

Direzione regionale musei Campania 2019 - oggi

VILLA PIGNATELLI

1. Mario Merz, 1976
2. Giulio Paolini, 1977
3. Michelangelo Pistoletto, 1977
4. Robert Rauschenberg, *Opere grafiche*, 1977
5. Jannis Kounellis, 1977
6. *Sei artisti svizzeri della scuola di Parigi*, 1977
7. Pier Paolo Calzolari, 1977
8. Renato Barisani, 1977
9. Joseph Beuys, *Tracce in Italia*, 1978
10. Carlo Alfano, 1978
11. *Architettura città e territorio*, 1978-79
12. École de Paris, 1979
13. Domenico Spinosa, 1979
14. Salvatore Emblema, 1979
15. Herry Callahan, *Fotografie*, 1979
16. Hannah Höch, *Dada Berlin*, 1979
17. Gianni Pisani, 1979
18. Liebermann, Svevogt, Clorith, *L'opera grafica*, 1980
19. Max Klinger, 1980
20. Mimmo Jodice, *Vedute di Napoli*, 1981
21. Gennaro Matacena 1900-1930, 1981
22. Enrico Bugli, 1981
23. Fabio Donato, *Immagini 69 - 81*, 1981
24. Mir Iskusstva, *Il mondo dell'arte*, 1981-82
25. *Fotocine 80*, 1982
26. Carmine Di Ruggiero, 1982
27. Bruno Starita incisore, 1982
28. *Progetti e assonometrie di Alberto Sartori*, 1982
29. Luigi Mazzella, 1983
30. *Fotografia. Cinque proposte a Napoli* (Pasquale D'Andrea, Libero De Cunzio, Vito Galgano, Giovanni Genova, Paolo Pelli), 1983
31. Giacomo Pozzi Bellini, 1983
32. Cecil Beaton, 1983
33. Carlo D'Agostino, *Fotoriflessioni '83*, 1983
34. *Napoli '83. Napoli d'inverno*. Caio Garubba 1956 -1983, 1983
35. Ottavia Caracciolo D'Aquara, 1984
36. Raffaele Lippi, 1984
37. *Napoli '84. Fasti Barocchi* (Verena von Gagern, John Vink, Arnaud Claas, Gianni Leone, Marialba Russo, Giovanni Chiamonte, Manfred Willmann, Joan Fontcuberta), 1984
38. Mimmo Jodice, *Un secolo di furore. L'espressività del Seicento a Napoli*, 1985
39. Luciano Ferrara, *Luciano Ferrara Reporter: Napoli e oltre*, 1985
40. Ciro Greco, *Ci andremo una volta, di giorno*, 1985
41. Maurizio Recano, *Scarti di reciprocità*, 1985
42. Cesare Accetta, *Nero Sensibile*, 1985
43. Antonio Biasiucci, *Dove non è mai sera*, 1985
44. Giuseppe Gaeta, *Cosimo Fanzago – la sua bottega, il suo tempo*, 1985
45. *Napoli '85. Cartoline da Napoli* (Giovanna Borgese, Gilles Mora, Giuseppe Gaeta, Vincenzo Castella, Enzo Sellerio, Eckhard Supp, Fulvio Ventura, Sergio Riccio) , 1985
46. *In margine. Artisti napoletani fra tradizione e opposizione 1909-1923*, 1986
47. *L'impassibile naufrago. Le riviste sperimentali a Napoli negli anni '60 e '70*, 1986
48. Carlo Montarsolo, 1986
49. Raffaella Mariniello, 1986
50. Augusto De Luca, *Napoli donna*, 1987
51. Hermann Nitsch, *Das orgien mysterien theater*, 1987
52. Claude Nori, *Vacance a l'italienne*, 1987

53. *Architecture à découper*, 1988
54. Cartier Bresson, 1988
55. *Le stanze della memoria dalla collezione M. Praz*, 1988
56. *Memorabilia*, 1988
57. Manifesti Mele, 1988
58. Sergio Riccio, *Napoli Barocca*, 1988
59. Aldo Mondino, 1988-89
60. Ivan Leonidov, 1989
61. *In plastica. Forme e colori dei materiali sintetici*, 1990
62. Mimmo Jodice, *Tempo interiore*, 1993-1994
63. *Alchimia della scrittura di Luciano Caruso*, 1995
64. Magnum, 1995
65. Mimmo Paladino, 1995-1996
66. Luigi Mainolfi, 1996-1997
67. Renzo Piano, 1997
68. Joseph Beuys, *Diagramma Terremoto*, 1997
69. Studio Azzurro, 1998
70. *Uno sguardo su Napoli. La sperimentazione fotografica negli anni Ottanta*, 1999
71. *Arte a Napoli dal 1920 al 1945. Gli anni difficili*, 2000
72. Saatchi & Social, 1999-2000
73. Letizia Battaglia, 1999-2000
74. Enki Bilal, 2000
75. Maddalena Sisto, *70 signorine di fine millennio*, 2001
76. *La Collezione d'Arte della Provincia di Napoli*, 2001
77. Federico Garolla, *In scena e fuori scena*, 2008
78. Ugo Mulas, *Verifica dell'arte. Da Marcel Duchamp a "Vitalità del negativo"*, 2010-2011
79. Riccardo Carbone, *Napoli*, 2011
80. *RABI'A*, 2011
81. Raffaella Mariniello, *Souvenirs d'Italie 2006-2011*, 2011-2012
82. Gabriele Basilico, *Bord de Mer*, 2012-2013
83. Antonio Biasiucci, *3/3 – Sacrificio Tumulto Costellazioni*, 2013
84. Wim Wenders, *Appunti di viaggio. Armenia Giappone Germania*, 2013
85. Mark Dion, *The pursuit of Sir William Hamilton*, 2013-2014
86. Paolo Gioli, *Abuses. Il corpo delle immagini*, 2014
87. Marisa Albanese, *Fuori dal giardino*, 2014-2015
88. *Blow Up. Fotografia a Napoli 1980-1990*, 2014-2015
89. *La grandiosa DC Comics*, 2016
90. *Officina reporter*, 2016
91. *Domenico Spinosa. 100 anni dopo*, 2016-2017
92. Bruno Agolini, *Vicoli e veicoli*, 2017
93. World Press Photo, 2017-2018
94. Darren Almond, *The light between us*, 2018
95. Lorenzo Mattotti, *Seguendo le tracce*, 2018
96. Stefano Cerio, *Amusement places*, 2018
97. Juergen Teller, *HandBags*, 2019
98. Elisa Sighicelli, *Storie di Pietròfori e Rasomanti*, 2019
99. *Attraversamenti tra arte e fotografia*, 2019
100. *Between Art&Fashion. Fotografie dalla collezione di Carla Sozzani*, 2019

CAPODIMONTE*

1. Alberto Burri, 1978
2. Andy Warhol, *Vesuvius by Warhol*, 1985
3. Joseph Beuys, *Palazzo Regale*, 1985-86
4. Gino De Dominicis, *Senza titolo*, 1986
5. Mario Merz, *Onda d'urto*, 1987
6. Daniel Buren, *Indizi*, 1987
7. Carlo Alfano, *Camera*, 1988
8. Giulio Paolini, *Signore e Signori...*, 1988
9. Sol LeWitt, *Forme di righe in bianco e nero*, 1988
10. Joseph Kosuth, *'Modus Operandi' Cancellato, Rovesciato*, 1988
11. Michelangelo Pistoletto, *Sette rilievi*, 1989
12. Luciano Fabro, *Nord, Sud, Est, Ovest giocano a Shanghai*, 1989
13. Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 1989-90
14. Eliseo Mattiacci, *Equilibri precari quasi impossibili*, 1991
15. Sigmar Polke, *Sfumato*, 1991-92
16. Enzo Cucchi, *Simm' nervusi*, 1996
17. Mimmo Jodice, *Avanguardie a Napoli dalla contestazione al riflusso*, 1996
18. *Prospettiva del passato*, 1996-97
19. Anselm Kiefer, *Holzschnitte*, 1997
20. Mario Schifano, *Per esempio*, 1998
21. Gilbert & George, *New testamental pictures*, 1998-99
22. Ettore Spalletti, 1999
23. Mario Giacomelli, *Vita del pittore Bastari*, 2003
24. Ettore Sottsass, 2004
25. Hiroshi Sugimoto, 2003-2004
26. Ernesto Tatafiore, *Non solo*, 2005
27. Mimmo Paladino, *Quijote*, 2005-2006
28. David LaChapelle, 2006
29. Timothy Greenfield-Sanders, 2006
30. Kiefer e Paolini. *Ritorno a Capodimonte*, 2006
31. Maurizio Elettrico, 2006-2007
32. Giannetto Bravi, *Museo di tutti i musei*, 2007
33. Fabio Donato, 2007
34. Olivo Barbieri, ("Uno sguardo su Capodimonte. Uno sguardo da Capodimonte"), 2008
35. Mimmo Jodice, ("Uno sguardo su Capodimonte. Uno sguardo da Capodimonte"), 2008
36. Craigie Horsfield, ("Uno sguardo su Capodimonte. Uno sguardo da Capodimonte"), 2008
37. Louise Bourgeois, 18 ottobre 2008 - 25 gennaio 2009
38. Albert Oehlen, 2009
39. Luigi Ontani, *CapoDioMonte*, 2009
40. Julian Schnabel, *Chinese Paintings*, 2009
41. Enzo Cucchi, *Costume interiore*, 2009
42. Monica Biancardi, 2009
43. Luciano D'Alessandro, 2009
44. Candida Höfer, 2009
45. William Kentridge, *Strade della città (e altri arazzi)*, 2010
46. Cesare Accetta, *03-010*, 2010
47. Marisa Albanese, *Spyholes*, 2010-2011
48. Antonio Biasiucci, *Pani-Volti*, 2011
49. Bill Viola, 2010
50. Salvino Campos, *Inquietudini*, 2010
51. Nino Longobardi, *Due dei sette nani e altre storie*, 2013-2014 (Paleocontemporanea)
52. Luca Pignatelli, 2014

53. *The Go Between. La collezione Ernesto Esposito*, 2014-2015

*Dal 2015, con DPCM 171/2014, il Museo di Capodimonte viene scorporato dal polo museale e diviene museo autonomo

CERTOSA DI SAN GIACOMO (CAPRI)

1. *Capri un pretesto*, 1985
2. Gianni Pisani, 2003
3. Raffaele Castello, *Dipinti e disegni di un collezionista caprese*, 2005
4. Stefano Cerio, 2009
5. Mimmo Jodice, *Figure del mare*, 2010
6. Bruno Di Bello, *Fractalis & Other*, 2011
7. *Mediterraneo. Un'antologia per immagini*, 2011
8. *L'infinito istante. International Photography Exhibition*, 2011
9. Roberto Coda Zabetta, *Verdade*, 2012
10. *Mare Nostrum. Fotografie di Ferdinando Scianna e Irene Kung*, 2012
11. *Suggestioni capresi, 100 anni dopo Diefenbach. Fotografie di Francesco Jodice e Olivo Barbieri*, 2013
12. Raffaele Castello, *Opere dal 1925 al 1966*, 2015
13. *Canone Inverso*, 2015
14. Mario Monicelli e RAP, *Una estate al Polo*, 2015
15. Massimo Siragusa, *L'emozione della vertigine – Capri cortina, Una estate al Polo*, 2015
16. *Freedom fighters. I Kennedy e la battaglia per i diritti civili, Una estate al Polo*, 2015
17. *Dipingere il presente, Una estate al Polo*, 2015
18. Vedovamazzei, 2015
19. Ernesto Tatafiore. *Aria di Capri*, 2016
20. Raffaella Mariniello, Eugenio Tibaldi, *Capri B&B-Behind and Beyond*, 2016
21. Paola Giordano, *Souvenir*, 2016
22. *Pensiero e Materia. Artisti italiani e argentini alla Certosa di Capri*, 2016
23. *Capri Orient Express. Marco Bagnoli, Domenico Bianchi, Remo Salvadori*, 2016
24. Carmine Rezzuti e Quintino Scolavino, *Concerto per archi e fili d'erba*, 2016-2017
25. Pina Gagliardi, *Capri, omaggio all'isola*, 2017
26. *Capri: un'isola per la fotografia. La Collezione ideale*, 2017
27. *La Memoria e l'Oggetto. Artisti italiani e iraniani alla Certosa di Capri*, 2017
28. Lucia Ausilio, *Dalla terra al cielo*, 2018
29. Massimo Latte, *Haecceitas. Stanze di colore*, 2018
30. Luigi Auriemma, *Corpus carsico*, 2018-2019
31. Michelangelo Bastiani, *Healing waters*, 2020

MUSEO DUCA DI MARTINA

1. Lino Fiorito, *Ceramiche*, 2014
2. Clara Garesio. *Fiorire è il fine*, 2016-2017
3. *Roberto Mango designer*, 2017
4. *Ugo Marano handmaker felice*, 2017
5. *Riccardo Dalisi a Pompei*, 2017
6. Ugo La Pietra, *100 ceramiche italiane*, 2017-2018

Inventario della Serie Acquisti, Comodati, Donazioni

L'inventario dei documenti è stato redatto in occasione della recente riorganizzazione dei fascicoli (2018), attualmente ordinati in ordine alfabetico per artista. Il precedente ordinamento, che risaliva all'istituzione del museo e seguiva l'ordine alfabetico dei prestatori o donatori, in assenza del database informatizzato, rendeva infatti i documenti difficilmente accessibili a chi non conoscesse la provenienza delle opere. Si è pertanto resa necessaria una revisione del suo ordinamento. Nel caso di prestatori o donatori di opere di artisti diversi, le cui pratiche si riferiscono contestualmente a due o più opere, si è scelto di raggrupparne la documentazione in corrispondenza del nome dell'artista la cui iniziale venga prima nell'ordine alfabetico. Di conseguenza, in corrispondenza degli altri artisti citati nella medesima pratica, si è fatto riferimento alla collocazione della documentazione riportando busta ed estremi dell'artista a cui sono correlati.

NOTA

Il numero di inventario è attribuito alle sole opere di proprietà del museo (acquisti e donazioni). Non figurano nella tabella le opere per le quali sia ancora in corso l'*iter* formale di donazione o acquisizione al museo.

Per una maggiore completezza di descrizione del patrimonio, fanno parte di questo inventario anche le opere documentate nella serie archivistica relativa al Concorso "Un'Opera per il Castello".

FONDO	SERIE	COLLOC.	BUSTA	ARTISTA	OPERA	N. INV.	FORMULA
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B	Albanese Marisa (Napoli, 1947 - vivente)	<i>Il grande gioco</i> , 1990, alluminio carta e neon, 235x95x285		in comodato dall'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B	Alfano Carlo (Napoli 1932 – 1990)	<i>Frammenti di autoritratto anonimo</i> , 1972, acrilico su tela, 200x220 cm	CS 116	donazione Sofinpar
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B	Alfano Carlo (Napoli 1932 – 1990)	<i>Il senno di prima non è</i> , 1956, collage e tecnica mista su tavola, cm 53x55		in comodato da Blindarte, Napoli (escussa)
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B	Alfano Carlo (Napoli 1932 – 1990)	<i>Figura</i> , 1982, tempera e acquerello, 100x70	CS 117	donazione Sofinpar
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B	Alfano Carlo (Napoli 1932 – 1990)	<i>Figura</i> , 1982, tempera e acquerello, 100x70	CS 120	donazione Sofinpar
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B	Alfano Carlo (Napoli 1932 – 1990)	<i>Cilindri</i> , 1965, tecnica mista, cm 126x74 cm		in comodato da collezione Azzurra e Carolina Attena
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B	Baj Enrico (Milano 1924- Vergiate (Varese) 2003)	<i>Montagna</i> , 1959, olio su tela, 72x90x2; cm 79x98x4		in comodato dall' Archivio Baj
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B	Balatresi Mathelda (Carcare (SA), 1937, vive e lavora a Napoli)	<i>Giubba</i> , 1969, olio su tela, 100x125, cm 126x101	CS 1	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B	Barisani Renato (Napoli, 1918, vive e lavora a Napoli)	<i>Tufo e sabbia</i> , 1959, tecnica mista , 73 x101 x2 cm, cc. 75 x103 cm		in comodato dall'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B	Barisani Renato (Napoli, 1918, vive e lavora a Napoli)	<i>Rettangolo Obliquo</i> , 1974, cm 80 x 99x2, cc.81,5x101x3 cm , colori acrilici su tela	CS 2	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B	Barisani Renato (Napoli, 1918, vive e lavora a Napoli)	<i>Struttura Filiforme</i> , 1954, ferro, 150x50x100 cm		in comodato dall'artista

Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B	Barisani Renato (Napoli, 1918, vive e lavora a Napoli)	<i>Impronte e solchi</i> , 1959, cm. 84x66,5, tecnica mista, sabbia e ciottoli su tavola lignea, colori ad olio e nerofumo		in comodato dall'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)		Beorchia Claudio	<i>Il tesoro</i> , 2015, alluminio e coperte termiche	CS 92	acquisito in seguito al concorso
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B	Biancardi Monica	<i>Animalia 2 (dalla serie Mutamenti)</i> , 2006, stampa su carta cotone ai pigmenti, 50x100	CS 126	donazione dall'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B	Biasi Guido (Napoli 1933 - Parigi 1982)	<i>Testa</i> , 1955, olio e smalto su tela, 50x63,5 cm; cc. 60,5x75x6, VAF 1375		in comodato dalla Fondazione VAF, Francoforte sul Meno
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B	Biasi Guido (Napoli 1933 - Parigi 1982)	<i>Tabernacle</i> , 1961, olio e tecnica mista su tela, cm 73x93		in comodato da Blindarte, Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A - B	Biasi Guido (Napoli 1933 - Parigi 1982)	<i>Ritual clandestin</i> , 1960, olio su tela, cm92x73		in comodato da Alessandro Mastini
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B	Bizanzio Andrea (Napoli 1918-1994)	<i>Composizione</i> , 1951, smalti e cementite su tavola, cm 63x100		in comodato dalla collezione Luciano Berni Canani, Roma (escussa)
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B	Borrelli Antonio	<i>Ipotesi spaziale</i> , 1964, ferro saldato e cadmio, 60x120x30	CS 81	Donazione di Diana Pezza Borrelli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B	Brancaccio Giovanni (Pozzuoli 1903- Napoli 1975)	<i>Ritratto di Luisa</i> , 1937, olio su tela, cm 72x54 cc. 91x73 (f. e d. in basso a sinistra)		in comodato da Ettore Brancaccio
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B	Brancaccio Giovanni (Pozzuoli 1903- Napoli 1975)	<i>Riposo</i> , olio su tela, 1928, cm 58x70 cm;cc 76x84		in comodato dalla collezione Maurizio Morra Greco

Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B	Bravi Giannetto (Tripoli (Libia), 1938, vive e lavora a Cilsago (Va))	<i>Valige Bravi portabulloni</i> , 1969, ferro, acciaioso brunito 42 bulloni, 27,5x38,5x5 cm	CS 3	donazione di Mirta Scattoni
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B	Buccafusca Emilio (Casalnuovo 1913- Napoli 1990)	<i>Senza Titolo</i> , olio su tela, 58x51 cm		in comodato da collezione privata
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B	Buccafusca Emilio (Casalnuovo 1913- Napoli 1990)	<i>28 ottobre</i> , 1935, olio su tavola e sughero, 67,5x85,5 cm, cc. 72,5x90,5x3,5		in comodato da Francesca Buccafusca
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B	Buccafusca Emilio (Casalnuovo 1913- Napoli 1990)	<i>Evoluzione della materia</i> , ante 1933, olio su tavola più inserto in ferro, cm 50x69,5; cc. 57x76,5x2,5 - <i>Dinamismo aereo</i> 1932 olio su tavola e inserto metallico cm 50 x 69,5		in comodato da Francesca Buccafusca
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B	Bugli Enrico (Napoli 1937, vive e lavora a Napoli)	<i>Il senso del tempo e dell'essere e dell'irreversibilità della forma</i> , 1964-1965, tecnica mista, 97x105 (chiuso)- profondità 28 cm- aperto 75 cm		in comodato dall'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C	Cangiullo Francesco (Napoli 1884 – Livorno, 1977)	<i>Balla in azione sulla scena</i> , 1915, china su carta, cm 27x29		in comodato dalla collezione Giuseppe Morra, Napoli

Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C	Cangiullo Francesco (Napoli 1884 – Livorno, 1977)	<i>Balla in azione sulla scena</i> , 1915, china su carta cm 27x29	in comodato dalla collezione Giuseppe Morra, Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C	Capogrossi Giuseppe (Roma 1900 - 1972) artista non napoletano (insegnato <u>Accademia dal ottobre' 66- maggio '70</u>)	<i>Superficie CP/338</i> , 1967-68, olio e collage su tela, 59x48,5	in comodato dalla Fondazione Archivio Capogrossi, Roma
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C	Caruso Luciano (Foglianise 1944 - Firenze 2002)	<i>Scrittura assente</i> , 1970, china su carta e cortecce, 70x50 cm	in comodato dall'Archivio Luciano Caruso
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C	Caruso Luciano (Foglianise 1944 - Firenze 2002)	<i>Festa festa, festa</i> , 1967, collage, 70x50 cm; cc. 83,5x64x1,5 cm	in comodato dall'Archivio Luciano Caruso
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C	Casciaro Giuseppe (Ortelle, 1861- Napoli, 1941)	<i>Scogliere di Castro</i> , 1918, pastello, 45x50 cm, cc. 52x57 cm	in comodato dalla collezione Giosi
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C	Casciaro Guido (Napoli 1900 - 1963)	<i>Ritratto di mia moglie</i> , 1938, olio su tavola, cm 104x73; 108x77 cc	in comodato da collezione privata
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C	Casciello Angelo 1957 - vivente)	<i>La tavola della maledizione</i> , 1982, acrilico su cartone montato su legno sagomato, cm 160x12x15	in comodato dalla collezione Raffaella e Rosa Casciello
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C	Castaldo Gabriele	<i>Stocazestai - La freccia nel tempo</i> , 1989, tecnica mista (ferro, legno, bronzo, pinna nobilis), 130 (diamentro)	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C	Castellano Gennaro (Napoli, 1956 - vivente)	<i>Natura morta multicolore</i> , 1989, olio su tela, cm 200x140	in comodato dall'artista

Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C (Cangiullo, Balla in azione sulla scena)	Castellano Luca/Luigi (Napoli 1923-Portici 2001)	<i>Advenia</i> , maggio 1973, tecnica mista su tavola, cm 135x100x5		in comodato dalla collezione Giuseppe Morra, Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C	Castello Raffaele (Capri, 1905-1969)	<i>Figure spaziali</i> , 1940, tempera su carta, cm 50x32		in comodato dalla collezione Maurizio Siniscalco
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C	Castello Raffaele (Capri, 1905-1969)	<i>Toro grande</i> , 1948, olio su tela, cm 73x60 (inv. 4583)		in deposito dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C	Chiancone Alberto (Porto Santo Stefano 1904 – Napoli 1988)	<i>Funicolare</i> , 1940-45, olio su tela, cm 165x150 (firmato in basso a destra)	CS 4	donazione di Francesco Chiancone
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C	Ciardello Marisa	<i>Percorso</i> , 1974, tecnica mista (gesso, spago, plexiglass), 80x50x20	CS 94	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C	Ciaro Vincenzo (Gagliano del Capo 1894 – 1970)	<i>Mattina ai Campi Flegrei</i> , 1949 ca. olio su tavola, cm 30x50, OA8341 (donazione Morisani)		in deposito dal Museo di Capodimonte, Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C (Castello, Toro grande)	Ciaro Vincenzo (Gagliano del Capo 1894 – 1970)	<i>La casa rossa (Castellammare)</i> , 1938, olio su tavola, cm 90x110 (inv. 3619)		in deposito dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C	Cipriano Franco	<i>Dissidi dell'origine</i> , 1986, tecnica mista su tela, 200x140	CS 110	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C	Clemente Francesco (Napoli, 1952, vive e lavora a New York)	<i>Untitled</i> , 1978, matita, gouache, inchiostro su carta intelata, cm. 82x158		in comodato da Courtesy Paolo Curti & Annamaria Gambuzzi & Co, Milano (escussa)

Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C	Cocchia Carlo (Napoli 1903-Roma 1993)	<i>Variazione seconda dell'idea primitiva</i> , 1934, olio su celotex, 61x64 cm		in comodato dalla collezione Lentini, Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)		Coccorese Chiara	<i>La cura</i> , 2018, mosaico in maiolica, circa 9.000 mattonelle in in ceramica formata, smaltata e decorata a mano	CS 113	acquisito in seguito al concorso
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)		Collettivo Le Jardin	<i>Le jardin</i> , 2013-2014, legno, m 6(h)	CS 89	acquisito in seguito al concorso
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C	Colucci Mario (Napoli 1915-1993)	<i>Origine</i> , 1957, tecnica mista olio e smalti su tela, cm 85x147		in comodato dalla collezione Assunta e Federico Colucci, Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C	Colucci Mario (Napoli 1915-1993)	<i>Mangiatore di fuoco</i> , 1954, tecnica mista olio e smalti su tela, cm 162x74		in comodato dalla collezione Assunta e Federico Colucci, Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C (Casciaro, Ritratto di mia moglie)	Cortiello Mario (Napoli, 1907 – San Sebastiano al Vesuvio, 1981)	<i>Nudo (o la dormiente)</i> , 1936, olio su tela, 69x170 cm		in comodato da collezione privata
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C	Cotugno Salvatore (Napoli 1935)	<i>Senza Titolo</i> , 1972, tecnica mista, legno, stoffa e gesso base 120x120, h. 130	CS 5	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C (Castello, Toro grande)	Crisconio Luigi (Napoli 1893 - Portici 1946)	<i>La casa rossa</i> , 1938 olio su tavola, cm 40x45 (inv. 4438)		in deposito dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C	Crisconio Luigi (Napoli 1893 - Portici 1946)	<i>Ritratto con camicia</i> , 1924, olio su tela cm 29x21	in deposito dalla Certosa e Museo di San Martino (donazione Serpone), Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C	Crisconio Luigi (Napoli 1893 - Portici 1946)	<i>Autoritratto con sigaretta</i> , 1926, olio su tela cm 44x34,5 (donazione Serpone)	in deposito dalla Certosa e Museo di San Martino (donazione Serpone), Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C (Ciardo, Mattina ai Campi Flegrei)	Crisconio Luigi (Napoli 1893 - Portici 1946)	<i>Nudo di Elisa</i> , 1927, cm 70x80, olio su tela AO 8345 (firmato e datato)	in deposito dal Museo di Capodimonte, Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C	Curcio Edgardo (Napoli, 1881 – Torre del Greco, 1923)	<i>Nudo di Donna in un salottino</i> , 1920, olio su tela, 57x57 cm; cc. 70x70 cm	in comodato da Anna Maria Curcio
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C	Curcio Edgardo (Napoli, 1881 – Torre del Greco, 1923)	<i>Donna con il ventaglio</i> , 1920-21, olio su tela, 50x50 cm ;cc. 70x70 cm	in comodato da Edgardo Curcio
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C (Castello, Toro grande)	Curcio Edgardo (Napoli, 1881 – Torre del Greco, 1923)	<i>Figura di donna in un paese con effetto di sole</i> , 1915, olio su tela, cm 89x86 (inv. 2075)	in deposito dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B (Biasi, Ritual Claudesstin)	Curcio Edgardo (Napoli, 1881 – Torre del Greco, 1923)	<i>Mandolinata, olio su tela</i> , cm 55x64	in comodato da Alessandro Mastini
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D	D'Artista Vincent H.	<i>Poesia visiva</i> , 1974, tecnica mista su carta, 50x71	in comodato da Sicilia Francesca D'Artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D	De Filippis Antonio,	<i>Braccio che lancia una palla</i> , 1987, tecnica mista (bronzo, ottone, legno, piombo)	CS 98 donazione dell'artista

Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D	De Fusco Renato (Napoli, 1929, vive e lavora a Napoli)	<i>Polittico con 4 composizioni</i> , 1954, tempera industriale (4 pezzi) cm 55x54 (ciascuno)		in comodato dall'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)		De Stefano Armando (Napoli, 1926 - vive e lavora a Napoli)	<i>Antonio</i> , 1953, olio su tela, 170X60 cm	CS 12	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D	De Stefano Armando (Napoli, 1926 - vive e lavora a Napoli)	<i>Capretto squartato</i> , 1958, olio su tela 90x70 cm	CS 13	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D	De Stefano Armando (Napoli, 1926 - vive e lavora a Napoli)	<i>Tomba Spagnola</i> , 1964, olio su tela 130x150; cc. 140x160x10cm	CS 14	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D	De Stefano Armando (Napoli, 1926 - vive e lavora a Napoli)	<i>Maschere</i> , 1984, disegno, tecnica mista, cm 100x80	CS 73	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D	De Stefano Armando (Napoli, 1926 - vive e lavora a Napoli)	<i>Decapitazione</i> , 1973, disegno, tecnica mista, cm 100x81	CS 74	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D	De Stefano Armando (Napoli, 1926 - vive e lavora a Napoli)	<i>Nudo maschile</i> , 1956, carta, 83x63	CS 93	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D	De Tora Gianni (Caserta 1941 - Napoli 2007)	<i>Sequenza del triangolo</i> , 1975, acrilici su tela, cm 120x120x2,5 ; cc. 120x120x2,5		in comodato dagli eredi De Tora
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B (Biasi, Testa)	Del Pezzo Lucio (Napoli, 1933 – vive e lavora a Milano)	<i>Vita e morte di Marianna</i> , 1961, polimaterico su tela, 89x100 cm, cc. 109,5x119,5x8,5, inv. VAF 1433		in comodato dalla Fondazione VAF, Francoforte sul Meno (escussa)

Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D	Del Pezzo Lucio (Napoli, 1933 – vive e lavora a Milano)	<i>Senza titolo</i> , 1965, acrilici su legno, cm 168 x 113 x 32		donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D	Del Pezzo Lucio (Napoli, 1933 – vive e lavora a Milano)	<i>Piccolo Betrotal</i> , 1959, tecnica mista, cm 13x23		in comodato dalla collezione R.e R. Marone, Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D	Del Vecchio Berlingieri Crescenzo (Basalice 1937 - Caserta 2006)	<i>Un volto</i> , 1976, tecnica mista, cm 40x50	CS 8	donazione di Giovanni Vinciguerra
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D	Del Vecchio Berlingieri Crescenzo (Basalice 1937 - Caserta 2006)	<i>Foto per tessera n. 5</i> , 1977, tecnica mista, 45x35 cm	CS 10	donazione di Giovanni Vinciguerra
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D	Del Vecchio Berlingieri Crescenzo (Basalice 1937 - Caserta 2006)	<i>Foto per tessera n. 1</i> , 1977, tecnica mista, 45x35 cm	CS 9	donazione di Giovanni Vinciguerra
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D	Del Vecchio Berlingieri Crescenzo (Basalice 1937 - Caserta 2006)	<i>Moby Dick, s.d.</i> , tecnica mista, cm 50x60		donazione di Giovanni Vinciguerra
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D	Del Vecchio Berlingieri Crescenzo (Basalice 1937 - Caserta 2006)	<i>Studi per l'autocritica</i> , 1975, tecnica mista, 50x60 cm	CS 7	donazione di Giovanni Vinciguerra
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D	Depero Fortunato (Fondo, 1892 – Rovereto, 1960)	<i>Carretto Napoletano, Paese di Tarantella</i> , 1918, olio su tela, cm 59,5x59,5, inv. MD0267-b		in prestito dal Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (escussa)

Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D	Depero Fortunato (Fondo, 1892 – Rovereto, 1960)	<i>Studio all'acquerello per ritratto in cartone (Clavel) 1917 acquerello su carta, cm 24 x 16 MART 948-26</i>	in prestito dal Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto Collezione Esposito
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D	Depero Fortunato (Fondo, 1892 – Rovereto, 1960)	<i>Ritratto all'acquerello (Clavel) 1917 acquerello su carta cm 21,5 x 19,5 MART 947 - 25</i>	in prestito dal Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto Collezione Esposito (escussa)
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D	Depero Fortunato (Fondo, 1892 – Rovereto, 1960)	<i>Bozzetto all'acquerello di "Selvaggio" (Scenografia dei Balli plastici) 1917 acquerello su carta cm 34 x 25 MART 945 – 23</i>	in prestito dal Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto Collezione Esposito (escussa)
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D (Del Pezzo, Piccolo Betrotal)	Desiato Giuseppe (Napoli 1935- vive e lavora a Napoli)	<i>Monumento, 1965, tecnica mista su carta, cm 125x175</i>	in comodato dalla collezione R.e R. Marone, Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B (Alfano - Cilindri)	Desiato Giuseppe (Napoli 1935- vive e lavora a Napoli)	<i>Contact, 1960 ca., tecnica mista , 127x98 cm</i>	in comodato dalla collezione Azzurra e Carolina Attena
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D (Del Pezzo, Senza titolo)	Di Bello Bruno (Torre del Greco 1938 – vive e lavora a Milano)	<i>Aut-Aut, 1971, Tela fotografica, cm 120 x 180</i>	CS 15 donazione dell'artista

Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B (Biasi, Testa)	Di Bello Bruno (Torre del Greco 1938 – vive e lavora a Milano)	<i>Rumore</i> , 1962, tecnica mista, 100x69,5 cm , cc. 101,5x71,5x3, inv. VAF 1641		in comodato dalla Fondazione VAF, Francoforte sul Meno
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D	Di Bello Bruno (Torre del Greco 1938 – vive e lavora a Milano)	<i>Studio per Apollo e Dafne nel terremoto</i> , 1986, tela fotografica, viraggioblu, 114x113	CS 102	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D	Di Fabio Alberto	<i>Porticella di Dio</i> , 2016, vernice su muro	CS 105	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D	Di Fiore Gerardo (Giugliano (NA), 1934, vive e lavora Napoli)	<i>Involucro</i> , 1963, nylon, plastica, legno, stoffa, specchio, cm 51,5 x 47 x 155	CS 16	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D	Di Fiore Gerardo (Giugliano (NA), 1934, vive e lavora Napoli)	<i>Aracne</i> , 1979, gabbia in metallo, gommapiuma, plexiglass, cm 30x20x22	CS 17	donazione di Franco Riccardo
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)		Di Maro Daniela	<i>Anastatica sensibile</i> , 2011-2012, tecnica mista	CS 79	acquisito in seguito al concorso
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D	Di Matteo Gabriele	<i>Il poeta</i> , 1991, stampa fotografica su tela, 200x120	CS 111	Donazione di Francesco Annarumma
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C (Castello, Toro grande)	Di Ruggiero Carmine (Napoli, 1934 – vive e lavora a Napoli)	<i>Il nido del rovetto</i> , 1959, olio su tela, 120,5x128 cm, (inv. 8990)		in deposito dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D	Di Ruggiero Carmine (Napoli, 1934 – vive e lavora a Napoli)	<i>L'urlatore</i> , 1959, olio su tela, 120x130 cm	CS 18	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D	Di Ruggiero Carmine (Napoli, 1934 – vive e lavora a Napoli)	<i>Tavola napoletana</i> , 1972, acrilico su tela, cm 100x100	CS 19	donazione dell'artista

Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D	Diodato Baldo (Napoli 938, vive e lavora a Roma)	<i>Siamo alla frutta</i> , 1966, assemblage legno, acrilici, carta, alluminio, plastica, cm 80 x 80 x 14		in comodato da M. V. Diodato
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	E-L	Emblema Salvatore (Terzigno, 1929 – 2006)	<i>Senza titolo</i> , 1969, 150x130 cm, terrecolorate su tela di juta		in comodato dal Museo Emblema
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	E-L	Fiorito Lino	<i>Senza titolo</i> , 1981, acrilico su tela, cm 150x100		in comodato da Pasquale Fiorito
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	E-L	Galante Francesco (Margherita di Savoia, 1884 - Napoli 1972)	<i>La moglie del pittore, anni '25-'30, olio su tela</i> , 40 x 54 cm; cc. 60x73x06		in comodato dalla collezione privata, Roma
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B (Brancaccio, Riposo)	Galante Francesco (Margherita di Savoia, 1884 - Napoli 1972)	<i>La matassa</i> , olio su tela, 1925-30 ca. cm 80x70; cc. 100x90 cm		in comodato dalla collezione Maurizio Morra Greco
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	E-L	Gatto Saverio (scultore) (1877 – 1959)	<i>Ritratto di Cristina</i> , 1950 ca., gesso, 45x23 cm		in comodato dalla collezione Mariacarolina Argenio, Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	E-L	Gatto Saverio (scultore) (1877 – 1959)	<i>Lapito</i> , terracotta, 13x18x11		in comodato da Francesco Parisio Perrotti
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C (Ciardo, Mattina ai Campi Flegrei)	Gatto Saverio (scultore) (1877 -1959)	<i>La Carità</i> , d.to 1929, bronzo, h. 40		in deposito dal Museo di Capodimonte, Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C (Ciardo, Mattina ai Campi Flegrei)	Gemito Vincenzo (Napoli, 1852 - 1929)	<i>Busto di fanciulla napoletana</i> , 1922 bronzo, h. 43		in deposito dal Museo di Capodimonte, Napoli

Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C (Castello, Toro grande)	Giarrizzo Manlio (Palermo, 1896 – Firenze, 1957)	<i>Natura morta</i> , 1944, olio su carta su cartone, 36x46 cm (inv. 4468)		in deposito dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	E-L	Giliberti Eugenio (Napoli, 1954 - vivente)	<i>Monocromo rosso</i> , 2003, cera e pigmento su cemento, 270x130x130	CS 121	Acquisto 2003
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	E-L	Giliberti Eugenio (Napoli, 1954 - vivente)	<i>Decorazione (LP zanzare)</i> , 2003, matita e acquerello su muro	CS 122	Acquisto 2003
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	E-L	Giliberti Eugenio (Napoli, 1954 - vivente)	<i>Lente</i> , 1988, cm 18,4x184x184		in comodato dall'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B (Buccafusca, Senza titolo)	Giordano Edoardo detto Buchicco (Napoli, 1904 – Roma, 1974)	<i>Concertino</i> , 1931, olio su tela, 94x85, cc. 105x96 (f. e d.)		in comodato dall' Impresa Carola
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B (Buccafusca, Senza titolo)	Giordano Edoardo detto Buchicco (Napoli, 1904 – Roma, 1974)	<i>Senza Titolo</i> , 1952, tecnica mista, 70x50		in comodato da collezione privata
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B (Bizanzio, Composizione)	Giordano Edoardo detto Buchicco (Napoli, 1904 – Roma, 1974)	<i>Vele in blu turco</i> , 1955, tecnica mista su tela, cm 80x60		in comodato dalla collezione Luciano Berni Canani, Roma
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C (Criscono, Ritratto con camicia)	Giordano Edoardo detto Buchicco (Napoli, 1904 – Roma, 1974)	<i>Pittori ad Ischia</i> , 1940, olio su tela, cm 70x50 ,		in deposito dalla Certosa e Museo di San Martino (donazione Paolo Ricci), Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C (Casciaro, Scogliere di Castro)	Girosi Franco (Napoli 1896 - 1987)	<i>Grandine sul raccolto</i> , 1928, olio su tela, cm 128x128, cc. 135x135x5		in comodato dalla collezione Girosi

Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C (Casciaro, Scogliere di Castro)	Girosi Franco (Napoli 1896 - 1987)	<i>Testimonianze dal passato</i> , 1943, olio su tela, 62x50 cm, cc. 69x57x5 cm		in comodato dalla collezione Girosi
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	E-L	Giusto Sasà (Napoli, 19578 - vivente)	<i>Tacco e lime</i> , 1989, cuoio, gomma, legno, dimensioni ambientali		in comodato dall'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	E-L	Greco Emilio, Catania 1913 - Roma 1995 (artista non napoletano)	<i>Marisa</i> , 1956, gesso dipinto, 55x50x46 cm		in comodato dalla collezione Antonella Greco
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	E-L	Guida Pietro	<i>Ritratto</i> , 1947, gesso patinato, 27 (h)	CS 78	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	E-L	Latte Massimo	<i>Cahier des Germinations IV</i> , 1989, tecnica mista su carta, 30x40	CS 109	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	E-L	Latte Massimo	<i>Cahier des Germinations V</i> , 1989, tecnica mista su carta, 30x40	CS 109	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	E-L	Latte Massimo	<i>Cahier des Germinations VIII</i> , 1989, tecnica mista su carta, 30x40	CS 109	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	E-L	Latte Massimo	<i>Cahier des germinations IX</i> , 1989, tecnica mista su carta, 30x40	CS 109	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	E-L	Leone Giuseppe Antonello (Pratola Serra AV, 1917 - Napoli, 2016)	<i>Elena</i> , 1938, olio su tela, 88x64	CS 91	donazione di Rosellina Leone
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B (Biasi, Ritual Claudistin)	Lippi Raffaele (Napoli, 1911- 1982)	<i>Macerie</i> , olio su tela, 43x50 cm		in comodato da Alessandro Mastini
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B (Biasi, Ritual Claudistin)	Lippi Raffaele (Napoli, 1911, 1982)	<i>Macerie</i> , 1945, olio su tela, 37x45,5		in comodato da Alessandro Mastini

Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D (Del Pezzo, Piccolo Betrotal)	Lippi Raffaele(Napoli , 1911, 1982)	<i>Le quattro giornate di Napoli</i> , 1950, tecnica mista su carta, cm 61x48		in comodato dalla collezione R. e R. Marone, Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B (Brancaccio, Riposo)	Lippi Raffaele(Napoli , 1911, 1982)	<i>Uomini e bucrani</i> , 1970, olio su tela, 165x144		in comodato dalla collezione Maurizio Morra Greco
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	E-L	Lippi Raffaele(Napoli , 1911, 1982)	<i>Animale rosso e giallo</i> , 1960, olio su tela, cm 136x110x2 ; cc. 140x114 x2		in comodato da Franca Lanni
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	E-L	Longobardi Nino (Napoli 1953- vive e lavora a Napoli)	<i>Senza Titolo</i> , 1980, tecnica mista su tela, 116,5x183		in comodato da collezione privata, Pozzuoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	E-L	Longobardi Nino (Napoli 1953- vive e lavora a Napoli)	<i>Senza Titolo</i> , 1980, tecnica mista su tela, 89x129x16cm	CS 20	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	E-L	Lopez Lello	<i>Scala</i> , 1987, ferro, legno, 230x145x130	CS 103	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	E-L	Lucariello Saverio	<i>Del volume, del rilievo, del piatto e della statuaria (1)</i> , 1945, stampa fotografica, 70x90	CS 107	donazione di Maurizio Maisto
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	E-L	Lucariello Saverio	<i>Del volume, del rilievo, del piatto e della statuaria (2)</i> , 1945, stampa fotografica, 70x90	CS 108	donazione di Maurizio Maisto
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	M-O	Mainolfi Luigi (Rotondi, 1948, vive e lavora a Torino)	<i>La scultura</i> , 1979, gesso e ceramica, h. cm 164 (n. 3 alati cm 28 cadauno) - 'benchè il suono fosse appena percettibile, le cose della terra si mossero leggere e gli alati fuggono atterriti'	CS 21	donazione dell'artista

Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C (Casciaro, Scogliere di Castro)	Mancini Antonio (Roma, 1852 – Roma, 1930)	<i>Ritratto di Giuseppe Casciaro</i> , 1923, pastello, 70x60 cm, cc. 77x67 cm		in comodato dalla collezione Giosi
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	M-O	Manzo Umberto (Napoli, 1960 -)	<i>Senza titolo</i> , tecnica mista su tela e ferro, cm 146x105x11		in comodato dall'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	M-O	Maraniello Giuseppe (Napoli 1945 - vive e lavora a Milano)	<i>Equilibrio</i> , 1978, olio su tela, bronzo, ferro, 200x200x20 cm		in comodato dall'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D (Del Pezzo, Piccolo Betrotal)	Marinetti Filippo Tommaso (Alessandria d'Egitto 1876 – Bellagio 1944)	<i>La signora Coricolata fra i comunicati di guerra</i> , 1917 (n. 6 fogli autografi)		in comodato dalla collezione R. e R. Marone, Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D (Del Pezzo, Piccolo Betrotal)	Marinetti Filippo Tommaso (Alessandria d'Egitto 1876 – Bellagio 1944)	<i>Cartolina a Gherardo Marone</i>		in comodato dalla collezione R. e R. Marone, Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	M-O	a cura di Gherardo Marone	<i>Antologia della Diana 1918</i>		in comodato dalla collezione Gherardo Marone, Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	M-O	a cura di Gherardo Marone	<i>La Diana, n. 2 febbraio 1915</i>		in comodato dalla collezione Gherardo Marone, Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	M-O	Mascaro Sergio (Napoli, 1934 – Napoli, ?)	<i>Caffettiera</i> , 1957, acquaforte, 35x24	CS 82	donazione di Elvira Pirozzi
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	M-O	Mascaro Sergio (Napoli, 1934 – Napoli, ?)	<i>Senza titolo (l'isola dei promontori)</i> , 1958, acquaforte, 47x34,5	CS 83	donazione di Elvira Pirozzi
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	M-O	Mascaro Sergio (Napoli, 1934 – Napoli, ?)	<i>Orfeo</i> , 1959, acquaforte, 35x25	CS 84	donazione di Elvira Pirozzi

Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	M-O	Mascaro Sergio (Napoli, 1934 – Napoli, ?)	<i>En attendant Godot</i> , 1960, acquaforte, 37x45	CS 85	donazione di Elvira Pirozzi
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	M-O	Mascaro Sergio (Napoli, 1934 – Napoli, ?)	<i>Senza titolo (Salomé)</i> , 1961, acquaforte, 47x34,5	CS 86	donazione di Elvira Pirozzi
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	M-O	Mascaro Sergio (Napoli, 1934 – Napoli, ?)	<i>Senza titolo (I fiori del male)</i> , 1963, acquaforte, 47x34,5	CS 87	donazione di Elvira Pirozzi
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	M-O	Mascaro Sergio (Napoli, 1934 – Napoli, ?)	<i>Autoritratto</i> , 1960 ca., acquaforte, 20x22,5	CS 88	donazione di Elvira Pirozzi
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	M-O	Massini Claudio (Napoli, 1955)	<i>Casa armonica - Crepuscolo</i> , 1989, tecnica mista, metallo su tavola, 120x120	CS 101	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	M-O	Mastroianni Umberto, (Fontana Liri, 1910 - Marino, 1998)	<i>il viandante</i> , 1973, bronzo, cm 118x30x23 cm		in comodato da Paola Molinengo
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	M-O	Matarese Rosaria (Napoli 1941-vive e lavora a Napoli)	<i>Peccato nei desideri</i> , 1965, legno, collage, disegni a china, plastica, disco vinilico, 100x100 cm chiuso, 100x200 aperto	CS 22	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	M-O	Mazzella Elio (Napoli 1938-vive e lavora a Napoli)	<i>Cartografie</i> , 1972, cemento su tela, 73x90 cm	CS 23	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	M-O	Mazzella Luigi (Napoli 1936-vive e lavora a Napoli)	<i>Tracce di romanità</i> , 1972, bronzo, 65x30x30	CS 24	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	M-O	Mazzella Rosario (Napoli, 1932 -)	<i>Sinopia di Napoli</i> , 1970, polimaterico, 80x80	CS 76	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli	M-O	Mezzaqui Sabrina (Bologna, 1964)	<i>Anna, Soror...</i> , 2007, carta (ritagli di libro),	CS 124	Acquisto dalla Galleria Continua

		(Segreteria Castel Sant'Elmo)			colla, plexiglas, cornice, 153x203		
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	M-O	Neri Giancarlo (Napoli, 1955)	<i>Luna e l'altra</i> , diam. m 7		in comodato dall'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	M-O	Notte Emilio (Ceglie Messapico (Br), 1891-Napoli, 1982)	<i>Disegni sotto le bombe, 1941-44, matita su carta, cm 20 x 27,5 (totale n, 21)</i>	CS 25 a CS 45	donazione di Gino e Rosanna Agnese
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C (Castello, Toro grande)	Notte Emilio (Ceglie Messapico (Br), 1891-Napoli, 1982)	<i>Ballerina</i> , 1938 olio su tela, 70x60 cm (inv. 4215)		in deposito dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	M-O	Notte Emilio (Ceglie Messapico (Br), 1891-Napoli, 1982)	<i>I maggio</i> , 1956, olio su masonite, 250x295 cm		in comodato dai Democratici di Sinistra - Federazione Provinciale di Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	M-O	Notte Emilio (Ceglie Messapico (Br), 1891-Napoli, 1982)	<i>Ritratto della pittrice Maria Pizzolorusso</i> , 1945, olio su tela, 48x38	CS 106	donazione di Andrea Milanese
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	M-O	Orioli Ferruccio (Venezia, 1940, vive e lavora a Napoli)	<i>Lunanuova</i> , 2009, acquarello/carta indiana, 50x70	CS 75	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Pagano Luigi (Scafati, 1963 -)	<i>Germinazione</i> , 1986, acrilico e olio su tela di canapa, m cm 163x190		in comodato dall'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Paladino Mimmo (Paduli 1948-vive e lavora a Paduli)	<i>Sant'Elmo</i> , 2004-2010, cm 139 x193x93, alluminio	CS 47	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Paladino Mimmo (Paduli 1948-vive e lavora a Paduli)	<i>Poeta all'ombra</i> , 1980, tecnica mista su tavola, 140x270x 5cm	CS 46	donazione dell'artista

Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Paladino Mimmo (Paduli 1948-vive e lavora a Paduli)	<i>Il giardino dei sentieri che si biforcano</i> , 1977, pastello su carta montata su tela 153 x 100 cm		in comodato dall'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Paladino Mimmo (Paduli 1948-vive e lavora a Paduli)	<i>Sherazade, la luna e le spade</i> 1977 pastello su carta montata su tela 134x124 cm		in comodato dall'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Paladino Salvatore (Castellammare e di Stabia, Napoli, 1935)	<i>Contenitori (Teatrino in box) - 5</i> , 1969-1971, materiali vari, 35x14 ognuno	CS 95	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Palligiano Maria (Napoli, 1933-1969)	<i>Risata in 5 tempi +1</i> , olio su truciolato pressato, 40x30 cm (ciascuna tavola)	CS 48 a CS 53	donazione di Riccardo Notte
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Palumbo Franco (Napoli, 1926-1969)	<i>Spazi e riflessi</i> , 1958, tecnica mista, cm 22x32,(Fuori dall'Ombra)		in comodato da Gianni Pisani
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	D (Di Ruggiero, L'urlatore)	Palumbo Franco (Napoli, 1926-1969)	<i>Senza Titolo</i> , 1958, tecnica mista, cm 44x40x10		in comodato da Carmine Di Ruggiero
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Panaro Rosa (Casal di Principe 1935-vive e lavora a Napoli)	<i>Ai tempi del colera</i> , 1973, cartapesta, cm 220x80	CS 54	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Panaro Rosa (Casal di Principe 1935-vive e lavora a Napoli)	<i>Partenope</i>		

Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Pansini Edoardo (Piazza Armerina 1886-Napoli 1963)	<i>Trittico con figure allegoriche</i> , 1912 ca., olio su tela, 150 x200 cm		in comodato da collezione privata
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Pastore Gloria (Napoli, 1949)	<i>Memory Italy-Italy, 1982-1983, tecnica mista (tessuto di San Leucio, seta, collage, pittura, frammenti originali, plexiglass)</i> , 224x124x4	CS 96	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B (Buccafusca, Senza titolo)	Peirce Guglielmo (Napoli, 1909 – Roma, 1958)	<i>Composizione in azzurro e rosa</i> , acquerello, cm 48x66; cc cm 102x90		in comodato da collezione privata
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Peirce Guglielmo (Napoli, 1909 – Roma, 1958)	<i>Silenzio dell'amore</i> , 1930, olio su tela, 80x56 cm		in comodato dalla Collezione d'arte della Provincia di Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C (Cangiullo, Balla in azione sulla scena)	Perez Augusto (Messina 1929 – 2000)	<i>Crocifissione dell'Apollo del Belvedere</i> , 1974, bronzo, 210 x170x70 cm		in comodato dalla collezione Giuseppe Morra, Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Perez Augusto (Messina 1929 – 2000)	<i>Ermafrodito 2</i> , 1974, bronzo, cm 178		in comodato dalla collezione Perez, Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Perez Augusto (Messina 1929 – 2000)	<i>Trofeo</i> , 1962, bronzo, cm 110		in comodato dalla collezione Perez, Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Perez Augusto (Messina 1929 – 2000)	<i>Specchio</i> , 1964, bronzo, cm 40		in comodato dalla collezione Perez, Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Persico Mario (Napoli 1930- vive e lavora a Napoli)	<i>Sedia della tortura</i> , 1971, legno, 90x110x195 cm	CS 55	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli	P-R	Persico Mario (Napoli 1930-	<i>Gioia Verde</i> , 1955, olio su		in comodato da Andrea Micillo

		(Segreteria Castel Sant'Elmo)		vive e lavora a Napoli)	tela, 120x135x5,8		
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B (Biasi, Testa)	Persico Mario (Napoli 1930- vive e lavora a Napoli)	<i>Robot</i> , 1961, olio e collage su tela, cm 80x100, cc. 91x111,5x6, inv. VAF 1130		in comodato dalla Fondazione VAF, Francoforte sul Meno
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	E-L (Leone, Elena)	Pignatelli Luca	<i>Pompei</i>		
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Pirozzi Giuseppe (Casalnuovo (na) 1934- vive e lavora a Napoli)	<i>Venerato Ricordo</i> , 1966, gesso patinato, cm 128 x136x40	CS 56	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Pirozzi Giuseppe (Casalnuovo (na) 1934- vive e lavora a Napoli)	<i>Figura in movimento</i> , bronzo, cm 60x26x28,	CS 57	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Pirozzi Giuseppe (Casalnuovo (na) 1934- vive e lavora a Napoli)	<i>Contenitore</i>		Prestito temporaneo
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B (Alfano, Frammenti di un autoritratto)	Pisani Gianni (Napoli 1935- vive e lavora a Napoli)	<i>Tu mi hai rubato la luna</i> , 1980, olio su tela, cm 170 x 180	CS 114	donazione della Sofinpar
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B (Alfano, Frammenti di un autoritratto)	Pisani Gianni (Napoli 1935- vive e lavora a Napoli)	<i>Il guardiano della casa</i> , 1980, olio su tela, cm 170 x 180	CS 115	donazione della Sofinpar
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R (Palumbo, Spazi e riflessi)	Pisani Gianni (Napoli 1935- vive e lavora a Napoli)	<i>La pistola d'argento</i> , 1968, bronzo, 16x160x12 cm	z	in comodato dall'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R (Palumbo, Spazi e riflessi)	Pisani Gianni (Napoli 1935- vive e lavora a Napoli)	<i>Volevo stare nel bosco</i> , 1964, olio su tela, 150x160 cm	CS 58	donazione dell'artista

Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)		Puddu Paolo (Napoli, 1986)	<i>Follow the shape</i> , 2016-2017, corrimano in acciaio e inserti in codice braille, 28,5 m	CS 112	acquisito in seguito al concorso
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Rezzuti Carmine (Napoli, 1944-vive e lavora a Napoli)	<i>Sagome</i> , 1969, olio e acrilico su tela, 160x220x3	CS 59	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Rezzuti Clara (Napoli 1927-vive e lavora a Napoli)	<i>L'uomo e gli uccelli</i> , 1970, 100x150 cm , tecnica mista, grafite e acrilico su tela	CS 60	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Rezzuti Clara (Napoli 1927-vive e lavora a Napoli)	<i>Noi oggi</i> , 1967, tecnica mista (acrilico e grafite) su tela, cm 100x150		
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Ricci Paolo (Barletta (Ba)1908-Napoli, 1986)	<i>Tragedia passionale</i> , 1930, olio su tavola, cm 55x 65		in comodato da Marina Guardati
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Ricci Paolo (Barletta (Ba)1908-Napoli, 1986)	<i>La sirena di mezzogiorno</i> , 1947, olio su tela, cm 80x69		in comodato da Marina Guardati
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Roehrsen di Cammerata Guglielmo (Ercolano 1913 – Napoli 2008)	<i>Motociclista</i> , 1934, bronzo, cm 42x55x26		in comodato da collezione privata
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	Concorso Un'Opera per il Castello	Marco Rossetti (Napoli, 1987), Cesare Patanè (Napoli, 1985)	<i>Mono no aware</i> , 2018-2019, n. 15 elementi in ottone cromato, dimensioni variabili	CS128	acquisito in seguito al concorso
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)		Rosy Rox (Rosaria Gargiulo, Napoli, 1976))	<i>Tempo interiore</i> , 2012-2013, tecnica mista (lame in alluminio, componenti elettromeccanici)	CS 80	acquisito in seguito al concorso
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Rotondo Melita (Napoli, 1955?)	<i>Perduta-mente</i> , 2007, tecnica mista, tavolo 80x130; fogli/album 35x50	CS 123	Acquisto 2008

Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Rotondo Melita (Napoli, 1955?)	<i>Alieno Napoli</i> , 1987, piramide di 15 tubi fecali con fascette in ferro, stampa su PVC, 120x186	CS 127	donazione dall'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Ruotolo Errico (Napoli, 1939, vive e lavora a Napoli)	<i>Proiettore</i> , 1974, cera, carta, stoffa e nero fumo su tavola, 102x102 cm	CS 61	donazione di Maria Ruotolo
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Ruotolo Errico (Napoli, 1939, vive e lavora a Napoli)	<i>Senza titolo</i> , 1975, tecnica mista/legno, 52,2x72,5x4	CS 77	donazione di Giuseppe Morra
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C (Cangiullo, Balla in azione sulla scena)	Ruotolo Errico (Napoli, 1939, vive e lavora a Napoli)	<i>Autoritratto con cravatta rossa</i> , 1973, tecnica mista su tavola, 100x100 cm		in comodato dalla collezione Giuseppe Morra, Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Russo Corrado (Napoli 1910-1981)	<i>Donna in blu</i> , 1956, tempera su tela, cm 133x78,5x6		in comodato da collezione privata, Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Russo Mimma (Calabritto 1950-vive e lavora a Napoli)	<i>Senza titolo</i> , 1988, legno, smalto, grafite, 100x132x19		donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R	Russo Mimma (Calabritto 1950-vive e lavora a Napoli)	<i>De Rerum Natura</i> , 1975, sanguigna e inchiostro su tela batista, 221 x52,5 cm ; cc. 229x53,3 cm	CS 62	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Scolavino Quintino Nicasro(Bagnoli Irpino, 1945-vive e lavora a Napoli)	<i>Macchina per giocare</i> , 1966, smalti e olio su tavola, 200x130 cm	CS 63	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Sgambati Gaetano	<i>Senza titolo</i> , 1989, vetroresina, cm 250		in comodato da Ernesto Esposito
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Spinosa Domenico (Napoli, 1916 - 2007)	<i>Macchina da cucire</i> , 1953, olio su tavola, cm 70x72		in comodato da Alessandro Spinosa

Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Spinosa Domenico (Napoli, 1916 - 2007)	<i>Cinepresa</i> , 1959, olio su tavola		
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Spinosa Domenico (Napoli, 1916 - 2007)	<i>Interno con manichino</i> , 1960, olio su tavola, cm 150x70,		in comodato da Aurora Spinosa
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Spinosa Domenico (Napoli, 1916 - 2007)	<i>Proiettore</i> , 1959, olio su tavola, cm 70x100		in comodato da Aurora Spinosa
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Spinosa Domenico (Napoli, 1916 - 2007)	<i>Zuffa</i> , 1975, tecnica mista su tavola, cm 100x100		in comodato da Giovanna Spinosa
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Starita Bruno (Napoli 1933- vive e lavora a Napoli)	<i>Scavi</i> , 1963, acquaforte e bulino, cm 34x24,3	CS 64	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Starita Bruno (Napoli 1933- vive e lavora a Napoli)	<i>Il vento</i> , 1964, acquaforte e bulino, cm 31,7x40,2	CS 65	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Starita Bruno (Napoli 1933- vive e lavora a Napoli)	<i>Resurrezione</i> , 1971 acquaforte, vernice molle e acquatinta; rame: mm. 500 x 325; foglio mm. 700x500	CS 66	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Starita Bruno (Napoli 1933- vive e lavora a Napoli)	<i>Verso la luce</i> , 1971 acquaforte e e acquatinta; rame: mm. 500 x 325; foglio mm. 700x500	CS 67	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Starnone Federico (Napoli, 1917- 1998)	<i>Reduce</i> , 1944, olio su cartone, 17x23x2,5 cm		in comodato da collezione privata
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Starnone Federico (Napoli, 1917- 1998)	<i>Partigiano</i> , 1944, tempera su carta, 45x27 cm; cc. 69x48x1,2 cm		in comodato da collezione privata

Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Stefanucci Tony (Napoli 1935-vive e lavora a Napoli)	<i>Paesaggio con racconti di piante del mare</i> , 1956, tecnica mista su tela, 110x 150 cm	CS 68	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C (Cangiullo, Balla in azione sulla scena)	Stelio Maria Martini (Ancona, 1934 - vive e lavora a Napoli)	<i>Ho sognato che eri così felice di questo-aveva detto Vera</i> , 1963, collage su carta, cm 22x28		in comodato dalla collezione Giuseppe Morra, Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C (Cangiullo, Balla in azione sulla scena)	Stelio Maria Martini (Ancona, 1934 - vive e lavora a Napoli)	<i>...icolo di crisi</i> , 1963, collage su carta, cm 25x24,5 (firmato in basso a destra 'Martini 1963')		in comodato dalla collezione Giuseppe Morra, Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C (Cangiullo, Balla in azione sulla scena)	Stelio Maria Martini (Ancona, 1934 - vive e lavora a Napoli)	<i>Perché non avrei dovuto venire? Avevo promesso...</i> , 1963, collage su carta, cm 22x28		in comodato dalla collezione Giuseppe Morra, Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Tatafiore Ernesto (Marigliano 1943-vive e lavora a Napoli)	<i>Ideologia di Robespierre</i> , 1976, tela antiruggine, foto, smalto, cm 204x137		in comodato dall'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Tatafiore Ernesto (Marigliano 1943-vive e lavora a Napoli)	<i>Lavoro ideologico</i> , 1976, ferro e smalto, cm 230x40x40	CS 69	donazione dall'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B (Alfano, Frammenti di un autoritratto)	Tatafiore Ernesto (Marigliano 1943-vive e lavora a Napoli)	<i>Titanic-ò</i> , 1987, tecnica mista su carta, 182x253,5	CS 118	donazione della Sofinpar

Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B (Alfano, Frammenti di un autoritratto)	Tatafiore Ernesto (Marigliano 1943-vive e lavora a Napoli)	<i>Senza titolo</i> , 1987, tecnica mista e oggetto su tela, 102x141	CS 119	donazione Sofinpar
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Tatafiore Guido (Napoli, 1919-1980)	<i>Tata 50</i> , 1971, smalto su tela, cm 100x87 cm		in comodato da Linda Tatafiore
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Tatafiore Guido (Napoli, 1919-1980)	<i>Natura morta</i> , 1948, olio su tela, cm 62x119		in comodato da Bruno Tatafiore
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Tatafiore Guido (Napoli, 1919-1980)	<i>Composizioni per superfici modulari</i> n. 1 n. 2 n. 3, 1952, tecnica mista, cementite, olio e smalto, cm 224 x 223		in comodato da Maurizio Tatafiore
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Tizzano Giovanni (scultore) (Napoli 1889 - 1975)	<i>Candida</i> , 80x60 cm; gesso policromo, base legno 40x38, 1934, iscrizione 'A XIII'		donazione eredi Tizzano
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B (Buccafusca, Senza titolo)	Tomai Ennio (L'Aquila 1893- Napoli 1969)	<i>Colombi</i> , bronzo, cm 23x 14		in comodato da collezione privata
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)		Tosatti Gian Maria	<i>My dreams, they'll never surrender</i> , 2013-2014, spighe e disco in metallo	CS 90	acquisito in seguito al concorso
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C (Ciardo, Mattina ai Campi Flegrei)	Uccella Raffaele (scultore) (S. Maria Capua Vetere, 1884 – 1920)	<i>Maternità</i> , bronzo, h 40 inv. OA8346 donazioni Ricci, 1978)		in deposito dal Museo di Capodimonte, Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Valenzi Maurizio (Tunisi, 1909 – Acerra 2009)	<i>I comunisti italiani all'ergastolo di Lambese</i> , 1972, olio su tela,		in comodato dalla Fondazione Valenzi

Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Valenzi Maurizio (Tunisi, 1909 – Acerra 2009)	<i>Mia madre</i> , 1928, olio su tela, cm 93x70x2; cc. 112x90x6 cm		in comodato dalla Fondazione Valenzi
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Venditti Antonio (Monteroduni, 1914 – Napoli, 1981)	<i>Rilievo astratto</i> , 1952, bassorilievo in gesso, h. 102x58 cm		in comodato da collezione privata
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	P-R (Panaro, Ai tempi del colera)	Venditti Antonio (Monteroduni, 1914 – Napoli, 1981)	<i>Pesce luce</i> , 1963ca., cemento, cm 60x40x30		donazione della collezione Panaro - Stefanucci
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Vetere Romolo (Napoli, 1912-1988)	<i>Le quattro giornate di Napoli</i> , 1976, zinco saldato, cm 65x70x55		
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	A-B (Brancaccio, Riposo)	Villani Gennaro (Napoli, 1885 – 1948)	<i>Moulin Rouge</i> , 1914, olio su tela, 73x58		in comodato dalla collezione Maurizio Morra Greco
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Viti Eugenio (Napoli, 1881 – 1952)	<i>Capri da Massalubrense</i> , fine anni '30, olio su cartone, 38,5x48,5 cm		in comodato da collezione privata
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Viti Eugenio (Napoli, 1881 – 1952)	<i>La schiena</i> , 1929, olio su tela, cm 105x80, cc. 137x112		in comodato da collezione Viti, Napoli
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	C (Casciaro, Ritratto di mia moglie)	Viti Eugenio (Napoli, 1881 – 1952)	<i>Ritratto del pittore Ajello</i> , 1928, olio su tela, cm 104x76; cc. 111x83 (firmata in basso a destra 'Eugenio Viti')		in comodato da collezione privata
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Waschimps Elio (Napoli, 1932, vive e lavora a Napoli)	<i>Morte di Marat</i> , 1967, olio su tela, 200x190 cm	CS 125	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Waschimps Elio (Napoli, 1932, vive e lavora a Napoli)	<i>Immagine</i> , 1960, olio su tela, cm 150x150	CS 71	donazione dell'artista

Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Waschimps Elio (Napoli, 1932, vive e lavora a Napoli)	<i>Giro girotondo come è bello il mondo, 1985, olio su tela, cm 200x340</i>	CS 97	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Zevola Giuseppe (Napoli, 1952)	<i>Mani senza titolo, 1985-1990, tecnica mista (foto e collage) + piuma e motore su legno</i>	CS 100	donazione dell'artista
Patrimonio Documentario	Acquisti, Comodati, Donazioni	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	S-Z	Zullo Natalino (Isernia 1939- vive e lavora a Napoli)	<i>Watching Man, 1967, bronzo, cm 65x45</i>	CS 72	donazione dell'artista

Inventario del Patrimonio documentario di Castel Sant'Elmo – Serie Mostre

Nella tabella riportata, si è scelto di presentare l'inventario nell'ordine della cronologia delle mostre, raggruppate per sede espositiva nell'inventario generale; pertanto l'ordine delle voci non segue la numerazione dei fascicoli, conseguente all'ordine di inventariazione. Si è inoltre deciso di presentare qui la sola porzione di inventario riferibile alle attività Castel Sant'Elmo, coincidente con l'oggetto di questa tesi.

ID	FONDO	COLLOC.	SERIE	SOTTO SERIE	BUS TA	FA SC.	OGGETTO	LUO.	DATA	NOTE
180	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Castelli in aria	27	1	Comunicato stampa mostra e convegno, elenco gallerie, piano catalogo, lettera Theoretical Events, bozze testi Tecce e Fiorentino, cassetta VHS Fuori dall'Ombra	Castel Sant' Elmo	2000	vd. Inv. Archivio Digitale
181	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Castelli in aria	27	2	Materiali attività delle gallerie	Castel Sant' Elmo	2000	vd. Inv. Archivio Digitale
128	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Comicon 2001	22	1	Verbale di entrata, parere favorevole sicurezza, corrispondenza Soprintendenza- Associazione Napoli Comicon, allestimento, richiesta patrocinio, biografia José Muñoz (ospite d'onore), flyer Salone del fumetto	Castel Sant' Elmo	2001	vd. Inv. Archivio Digitale
13	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Grande Opera Italiana	2	1	Allestitori, convenzioni per trasporti, per possessori ARTECARD, con Civita, comunicazioni Regione Campania e Civita, lettera Lucio Del Pezzo, scritto Achille Bonito Oliva	Castel Sant' Elmo	2002	
14	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Grande Opera Italiana	2	2	Organizzazione allestimento: schemi elettrici, relazione tecnica, computo metrico, adeguamento impianti, disciplinare tecnico, n.3 tavole planimetriche con disposizione impianti, n.2 tavole con vie di esodo e dispositivi di sicurezza	Castel Sant' Elmo	2002	
43	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Grande Opera Italiana	2	3	N. 29 Condition Report	Castel Sant' Elmo	2002	
44	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Grande Opera Italiana	2	4	Fax di inviti, rassegna stampa, bozza colophon, bozza catalogo, schede informative opere	Castel Sant' Elmo	2002	

45	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Grande Opera Italiana	2	5	Assicurazioni, verbali di consegna/riconsegna	Castel Sant'Elmo	2002	
129	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Comicon 2002	22	2	verbali entrata/uscita con elenco opere Milo Manara, allestimento, corrispondenza Soprintendenza-Associazione Napoli Comicon	Castel Sant'Elmo	2002	vd. Inv. Archivio Digitale
116	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Madre Patria (Bruna Esposito)	20	8	corrispondenza soprintendenza-artista, portfolio artista, corrispondenze per ricollocazione opera	Castel Sant'Elmo	2002 - 2003	
117	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Madre Patria (Bruna Esposito)	20	9	corrispondenze Soprintendenza-Ministero, preventivi realizzazione e manutenzione dell'opera	Castel Sant'Elmo	2002 - 2003	
118	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Madre Patria (Bruna Esposito)	20	10	Invito, pieghevole mostra, pieghevole installazione sonora, bozze pieghevoli, fotografie della mostra, articolo, verbali di entrata e di uscita, comunicazione di servizio, scheda tecnica, bozza comunicato stampa, invito telematico, polizza assicurativa, preventivi altri assicuratori	Castel Sant'Elmo	2002 - 2003	n. 4 fotografie b/n; n. 8 diapositive
119	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Napoli Anno Zero. Qui e ora	21	1	corrispondenza con Regione, bozze convenzione soprintendenza-Civita, budget	Castel Sant'Elmo	2002 - 2003	
120	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Napoli Anno Zero. Qui e ora	21	2	lettere agli artisti	Castel Sant'Elmo	2002 - 2003	
121	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Napoli Anno Zero. Qui e ora	21	3	schede di prestito	Castel Sant'Elmo	2002 - 2003	

122	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Napoli Anno Zero. Qui e ora	21	4	liberatorie, verbali di entrata	Castel Sant' Elmo	2002 - 2003	
123	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Napoli Anno Zero. Qui e ora	21	5	verbali di uscita	Castel Sant' Elmo	2002 - 2003	
124	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Napoli Anno Zero. Qui e ora	21	6	comunicazioni varie, corrispondenza con gallerie, registro entrata/uscita opere	Castel Sant' Elmo	2002 - 2003	
125	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Napoli Anno Zero. Qui e ora	21	7	lettere assicurazione Consulbrokers	Castel Sant' Elmo	2002 - 2003	
126	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Napoli Anno Zero. Qui e ora	21	8	corrispondenze allestimento, assistenza tecnica, disallestimento, trasporti	Castel Sant' Elmo	2002 - 2003	
127	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Napoli Anno Zero. Qui e ora	21	9	Invito, bozze colophon e inviti, comunicato stampa	Castel Sant' Elmo	2002 - 2003	
130	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Comicon 2003	22	3	verbali entrata/uscita con elenchi opere, materiali sponsor, scheda evento collaterale, comunicato stampa, locandina salone del fumetto, consegne	Castel Sant' Elmo	2003	vd. Inv. Archivio Digitale
109	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Mostra fotografica a FNAC	20	1	Preventivo, budget	Castel Sant' Elmo	2003	n. 4 fotografie a colori
110	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	CV - Curriculum Vitae (Eugenio Gilberti)	20	2	Rendicontazione spese, lettera rettifica spese preventivo, verbale di uscita, lettera Di Pietrantonio	Castel Sant' Elmo	2003	

111	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	CV - Curriculum Vitae (Eugenio Giliberti)	20	3	lettere di invito, invito a stampa, fotografie, lettere di invito cataloghi, indirizzi	Castel Sant' Elmo	2003	n. 9 negativi immagini catalogo; n. 2 diapositive e opere; n. 5 inviti
131	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Comicon 2004	22	4	Progetto mostra, preventivo, elenchi opere, bozza comunicato stampa con piante allestimento, Convenzione Soprintendenza-Comicon-Civita e bozze per biglietto integrato Comicon+Traversi, corrispondenza Soprintendenza-Associazione Napoli Comicon, parere favorevole sicurezza, corrispondenza Soprintendenza-Civita, comunicazioni di servizio, lettera Regione, approvazione atti contabili, flyer mostra	Castel Sant' Elmo	2004	vd. Inv. Archivio Digitale
132	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Comicon 2004	22	5	verbali entrata/uscita con elenchi opere, programma di allestimento con elenchi opere	Castel Sant' Elmo	2004	
1	Patrimonio Documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Pino Pascali	1.1	1	Richieste e risposte prestito	Castel Sant' Elmo	2004	vd. Inv. Archivio Digitale
2	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Pino Pascali	1.1	2	Convenzione Soprintendenza - Civita, richiesta erogazione contributo comunitario con documentazione	Castel Sant' Elmo	2004	CD "Percorsi poetici" fotoXstampa; CD video "Alè Alè Cita. Sulla vita e l'opera di Pino Pascali"

3	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Pino Pascali	1.1	3	Bollette Enel, traffico telefonico, preventivo, descrizione lavori di allestimento, rendiconto	Castel Sant'Elmo	2004	
4	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Pino Pascali	1.1	4	Rossotiziano - Spettacolo per Pino Pascali	Castel Sant'Elmo	2004	n. 13 inviti
5	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Pino Pascali	1.1	5	Verbali di entrata e bolle di accompagnamento; verbali d'uscita e bolle di consegna	Castel Sant'Elmo	2004	
6	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Pino Pascali	1.1	6	Invito e colophon, catalogo, schede e didascalie, fotocolor, n. 13 inviti	Castel Sant'Elmo	2004	
7	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Pino Pascali	1.1	7	Accesso personale e veicoli per allestimento/disallestimento	Castel Sant'Elmo	2004	
8	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Pino Pascali	1.1	8	Assicurazioni	Castel Sant'Elmo	2004	
9	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Pino Pascali	1.1	9	Richieste e autorizzazioni Ministero per i Beni e le attività culturali	Castel Sant'Elmo	2004	1 VHS, n. 10 diapositive e opere, n. 3 cd-r prove allestimento e mostra, n. 1 dvd Pascali in TV
10	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Pino Pascali	1.1	10	Comunicazioni di servizio	Castel Sant'Elmo	2004	

11	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Pino Pascali	1.1	11	Lettera Rubiu, riflessioni sulla mostra, rassegna stampa	Castel Sant' Elmo	2004	
12	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Pino Pascali	1.1	12	Validazione progetto, verbali di consegna aree, richiesta finanziamento, capitolo esercizio finanziario, lettera Sandra Pinto, lettera Giovanni Carandente	Castel Sant' Elmo	2004	
158	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Pino Pascali	1.2	1	Corrispondenze soprintendenza – prestatori e schede di prestito	Castel Sant' Elmo	2004	
159	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Pino Pascali	1.3	1	Bozze testi per catalogo, invito	Castel Sant' Elmo	2004	
160	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Pino Pascali	1.3	2	Bibliografia Pino Pascali	Castel Sant' Elmo	2004	
161	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Pino Pascali	1.3	3	Registro entrata/uscita opere Pascali	Castel Sant' Elmo	2004	
162	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Pino Pascali	1.3	4	Condition report opere	Castel Sant' Elmo	2004	
112	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Vittorio Storaro. Scrivere con la luce	20	4	Verbale di entrata, verbale di uscita, comunicazioni di servizio, stato di conservazione, lettere responsabile sicurezza, preventivo guardiania, certificato assicurativo, piano di sicurezza, consegne spostamento opere, elenco opere in mostra, testo descrittivo mostra, stampa bozza invito, lettera assessorato, flyer mostra, materiali precedente	Castel Sant' Elmo	2004	

							allestimento a Verona, progetto mostra			
113	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Inox (Sergio Fermariello)	20	5	Convenzione soprintendenza - Civita, lettere sicurezza, preventivo, verbale di uscita, comunicazioni di servizio, liberatoria, indirizzi, bozze catalogo e segnaletica, rassegna stampa	Castel Sant'Elmo	2004	n. 1 floppy disk con intervista
133	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Comicon 2005	22	6	Progetto mostra, elenchi opere, Convenzione Soprintendenza-Comicon-Civita corrispondenza Soprintendenza-Associazione Napoli Comicon, parere favorevole sicurezza, comunicazioni di servizio, lettera Regione e approvazione atti contabili	Castel Sant'Elmo	2005	
134	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Comicon 2005	22	7	Verbali entrata/uscita con elenchi opere, liberatorie	Castel Sant'Elmo	2005	vd. Inv. Archivio Digitale
135	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Comicon 2005	22	8	CD cartella stampa, comunicati stampa, materiali sponsor, brochure concorso illustrazione, libro film d'animazione "Robots", locandina salone del fumetto, 5 cartoline, allestimento Accademia	Castel Sant'Elmo	2005	
137	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Nell'occhio di Escher	24	1	Verbali entrata/uscita, documenti Spedart, parere favorevole sicurezza, Piano operativo sicurezza, comunicazioni di servizio, preventivo vigilanza, corrispondenza Soprintendenza-Civita	Castel Sant'Elmo	2005	

138	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Nell'occhio di Escher	24	2	Corrispondenze: prestatori, enti locali, organizzatori mostra, Ministero	Castel Sant'Elmo	2005	
139	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Nell'occhio di Escher	24	3	Minute lettere di invito e risposte, elenco opere, bozza invito, bozza manifesto, bozza stendardo, bozza catalogo	Castel Sant'Elmo	2005	
140	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Nell'occhio di Escher / Alain Volut. Terra natale	24	4	Convenzione soprintendenza – Civita per organizzazione delle 2 mostre, bozza manifesti, comunicazione pulizie, certificazione attività svolte Civita, bozza brochure	Castel Sant'Elmo	2005	
141	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Alain Volut. Terra Natale	24	5	Verbali entrata/uscita e liberatoria, Contratto Civita-Volut, preventivi mostra, corrispondenze per finanziamenti, parere positivo sicurezza, corrispondenze con Volut e Civita, comunicazioni di servizio e preventivi vigilanza	Castel Sant'Elmo	2005	
142	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Alain Volut. Terra Natale	24	6	Bozze testi catalogo, bozza pannello colophon, bozze locandina, invito e stendardo, planimetria allestimento, progetto allestimento Alam e forniture	Castel Sant'Elmo	2005	
143	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Nell'occhio di Escher	24	7	Registro entrata/uscita opere Escher	Castel Sant'Elmo	2005	
144	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Nell'occhio di Escher	24	8	Condition Report opere Escher	Castel Sant'Elmo	2005	

145	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo	25	1	Corrispondenze Soprintendenza – Associazione BJCEM, Provincia di Napoli, Regione Campania, Scabec, Ministero, Convenzione Soprintendenza-Provincia	Castel Sant'Elmo	2005	CD in contenitore
146	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo	25	2	Corrispondenza Soprintendenza-Civita, comunicazioni di servizio, preventivi vigilanza	Castel Sant'Elmo	2005	vd. Inv. Archivio Digitale
147	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo	25	3	Verbali e comunicazioni entrata/uscita	Castel Sant'Elmo	2005	
148	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo	25	4	Bolle di accompagnamento	Castel Sant'Elmo	2005	
149	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo	25	5	comunicazioni varie, parere favorevole sicurezza, lettera indicazioni sicurezza	Castel Sant'Elmo	2005	
150	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo	25	6	Elenchi opere e programmazione video	Castel Sant'Elmo	2005	
151	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo	25	7	Bozze colophon e programmazione, cartella stampa	Castel Sant'Elmo	2005	

152	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo	25	8	Condition report opere	Castel Sant'Elmo	2005	
153	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo	25	9	Schede tecniche opere portoghesi	Castel Sant'Elmo	2005	
114	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Filmen Opera Video #1	20	6	comunicato stampa, elenco opere, planimetrie e allestimento, bozza testo Tecce, bozza colophon, bozze locandine, bozza comunicato, rassegna stampa	Castel Sant'Elmo	2006	vd. Inv. Archivio Digitale
115	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Filmen Opera Video #1	20	7	Convenzione Soprintendenza-Civita-Fondazione Morra Greco, budget, comunicazione di servizio, verbali di entrata e di uscita, corrispondenza Soprintendenza-Morra Greco-allestitori, lettera Provincia, lettera SIAE	Castel Sant'Elmo	2006	
15	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Mutamenti - Monica Biancardi	3	1	Apparecchiature: verbali di consegna, documento di trasporto; verbali di restituzione;	Castel Sant'Elmo	2006 - 2007	
16	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Mutamenti - Monica Biancardi	3	2	Convenzione tra Soprintendenza Polo Museale Napoletano e Civita, comunicazioni soprintendente - Monica Biancardi; comunicazioni di servizio, finanziamenti e preventivi	Castel Sant'Elmo	2006 - 2007	vd. Inv. Archivio Digitale
17	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Mutamenti - Monica Biancardi	3	3	Colophon, didascalie, inviti, accordi pubblicazione volume, raccolta rassegna stampa	Castel Sant'Elmo	2006 - 2007	

136	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Campi Flegrei	23	1	Corrispondenze con i prestatori e schede di prestito	Castel Sant'Elmo	2006 - 2007	vd. Inv. Archivio Digitale
154	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Patella ressembl e à Patella	26	1	Corrispondenza Soprintendenza – Fondazione Morra, Elenchi opere, corrispondenza Spinosa-Patella, Lettera e appunti Patella, Bozze comunicato stampa e invito, Comunicati stampa, testo Tecce, rassegna stampa, cartolina con lettera Fond. Morra, CD: catalogo, colophon, invito f/r, pagina sponsor	Castel Sant'Elmo	2007	n. 1 audiodassetta; vd. Inv. Archivio Digitale
155	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Patella ressembl e à Patella	26	2	Facility report, assicurazione, comunicazioni di servizio, schemi allestimento	Castel Sant'Elmo	2007	
156	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Patella ressembl e à Patella	26	3	Verbali di entrata e uscita, liberatoria, registro entrata/uscita opere	Castel Sant'Elmo	2007	
157	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Patella ressembl e à Patella	26	4	Condition report opere	Castel Sant'Elmo	2007	
33	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	A taglio	9	1	Verbali di consegna, liberatoria, sicurezza, assicurazione, comunicazioni di servizio, corrispondenza	Castel Sant'Elmo	2009	
34	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	A taglio	9	2	N. 18 Condition Report opere di Scolavino	Castel Sant'Elmo	2009	
35	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	A taglio	9	3	N. 10 Condition Report opere Rezzuti	Castel Sant'Elmo	2009	

36	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	A taglio	9	4	Rassegna stampa, catalogo	Castel Sant' Elmo	2009	Dvd della mostra, 1 CD-R foto opere degli artisti
37	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	A taglio	9	5	Cataloghi, documenti, informazioni relative agli artisti	Castel Sant' Elmo	2009	n. 3 Cd, n. 9 fotografie a colori
18	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Marco Fantini	4	1	Corrispondenza, preventivo, assicurazione e trasporti, documenti relativi al piano di sicurezza, verbali di consegna/riconsegna e liberatoria, autorizzazioni prestazioni occasionali, comunicazioni di servizio, informativa sindacale	Castel Sant' Elmo	2010	
19	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Marco Fantini	4	2	Catalogo, comunicato stampa	Castel Sant' Elmo	2010	N. 1 Cd-r catalogo e copertina
20	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Marco Fantini	4	3	N.35 condition report	Castel Sant' Elmo	2010	
80	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Orbita ellittica. Le misure mutevoli di Napoli - F. Orioli	15	1	Comunicazioni di servizio, verbali, disallestimento, doc. di consegna, assicurazione, corrispondenza, preventivo, piano di sicurezza, richiesta altri dipendenti	Castel Sant' Elmo	2011	vd. Inv. Archivio Digitale
81	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Orbita ellittica. Le misure mutevoli di Napoli - F. Orioli	15	2	N. 29 Condition Report	Castel Sant' Elmo	2011	

82	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Orbita ellittica. Le misure mutevoli di Napoli - F. Orioli	15	3	Stampa a colori su carta delle opere, comunicati stampa, inviti, bozze cataloghi e inviti, opuscolo giornate europee del patrimonio	Castel Sant'Elmo	2011	
21	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	DAB - Design per artshop e bookshop	5	1	Corrispondenza, preventivi, verbali di consegna/riconsegna, documento di trasporto, elenco partecipanti, comunicazioni	Castel Sant'Elmo	2011	vd. Inv. Archivio Digitale
22	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	DAB - Design per artshop e bookshop	5	2	Inviti, catalogo, comunicato stampa,	Castel Sant'Elmo	2011	
83	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Errico Ruotolo. Opere dal 1961 al 2007	16	1	Richiesta spazi espositivi, autorizzazioni prestazioni occasionali, comunicazioni di servizio, allestimento/organizzazione mostra, verbali consegna/riconsegna	Castel Sant'Elmo	2012 - 2013	vd. Inv. Archivio Digitale
84	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Errico Ruotolo. Opere dal 1961 al 2007	16	2	N. 96 Condition Report	Castel Sant'Elmo	2012 - 2013	
85	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Errico Ruotolo. Opere dal 1961 al 2007	16	3	Bozze catalogo, comunicati stampa, elenco opere artista, n. 5 depliant	Castel Sant'Elmo	2012 - 2013	N. 1 fotografia a colori
38	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Bellebbuono. Napoli, improvvisamente	10	1	Verbali di consegna/riconsegna e di trasporto, concessioni, assicurazione	Castel Sant'Elmo	2013	CD: IGAV a Napoli; vd. Inv. Archivio Digitale
39	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Bellebbuono. Napoli, improvvisamente	10	2	Inviti, segnalibri (n. 7), adesivi, didascalie, rassegna stampa	Castel Sant'Elmo	2013	N. 1 Cd.r mostra, gala, concerto
40	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Bellebbuono. Napoli, improvvisamente	10	3	N. 8 Condition Report	Castel Sant'Elmo	2013	

41	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Bellebbuono. Napoli, improvvisamente	10	4	Programma evento, bozza programma, elenco opere	Castel Sant'Elmo	2013	
42	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Bellebbuono. Napoli, improvvisamente	10	5	Comunicazioni di servizio, autorizzazioni prestazioni occasionali, modello sicurezza, corrispondenza, preventivi	Castel Sant'Elmo	2013	
90	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Mostra celebrativa a Guglielmo Roehrsse di Cammerata	6	3	Richiesta e autorizzazione mostra, elenco opere	Castel Sant'Elmo	2013	vd. Inv. Archivio Digitale
23	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	NA.TO.	6	1	Progetto, verbali di consegna/riconsegna, preventivo, accordo per accesso integrato tra Soprintendenza - Catacombe di San Gennaro e Osservatorio di Capodimonte, presentazione artisti, invito, brochure, comunicato stampa, comunicazioni con IGAV	Castel Sant'Elmo	2013	vd. Inv. Archivio Digitale
24	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	NA.TO.	6	2	N. 13 Condition Report	Castel Sant'Elmo	2013	
86	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	1924 - 2014 La Rai racconta l'Italia	17	1	Polizza, convenzione, verbali, pagamento prestazione occasionale, preventivo, prospetto consuntivo personale c/terzi, bolle di consegna	Castel Sant'Elmo	2014	vd. Inv. Archivio Digitale

87	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	1924 - 2014 La Rai racconta l'Italia	17	2	Elenco opere, parere favorevole trasferimento opere, info per organizzazione mostra, condition report (10), distacco bacheca, autorizzazione per allestimento, parere favorevole alla mostra	Castel Sant' Elmo	2014	
88	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	1924 - 2014 La Rai racconta l'Italia	17	3	Certificati di conformità e di reazione al fuoco, piano operativo di sicurezza, schede di sicurezza, valutazione del rischio residuo, dichiarazione conformità impianti	Castel Sant' Elmo	2014	
89	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Per una storia delle arti decorative e del '900 a Napoli	17	4	Bozze catalogo, comunicato stampa, elenco opere, assicurazione, info per allestimento	Castel Sant' Elmo	2014	N. 24 fotografie a colori
25	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Alberto Di Fabio	7	1	Convenzione tra Soprintendenza e Galleria Umberto di Marino, verbali consegna/riconsegna, richiesta sale, preventivo, comunicazioni di servizio	Castel Sant' Elmo	2014	vd. Inv. Archivio Digitale
26	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Alberto Di Fabio	7	2	N. 30 Condition Report	Castel Sant' Elmo	2014	
27	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Rewind - Arte a Napoli 1980-1990	8	1	Assicurazioni	Castel Sant' Elmo	2014 - 2015	vd. Inv. Archivio Digitale
28	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Rewind - Arte a Napoli 1980-1990	8	2	Documenti di trasporto	Castel Sant' Elmo	2014 - 2015	
29	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Rewind - Arte a Napoli 1980-1990	8	3	Richieste di disponibilità al prestito delle opere d'arte, schede di prestito, condition report	Castel Sant' Elmo	2014 - 2015	

30	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Rewind - Arte a Napoli 1980-1990	8	4	Preventivi, gare d'appalto, offerte e appalti, verbali di consegna	Castel Sant' Elmo	2014 - 2015	N. 12 Stampe foto su F4, di Sasà Giusto
31	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Rewind - Arte a Napoli 1980-1990	8	5	Progetto scientifico, ricerche per la realizzazione della mostra, accordo tra l'amministrazione e le OO.SS., comunicazioni/corrispondenza	Castel Sant' Elmo	2014 - 2015	n. 2 foto di opere + Cd di Longobar di, N. 2 foto di opere di De Filippis, N.
32	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Rewind - Arte a Napoli 1980-1990	8	6	Elenchi, fotocopie e fotografie relativi ad artisti ed opere d'arte esposte, rassegna stampa, comunicazioni agli artisti	Castel Sant' Elmo	2014 - 2015	
92	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	L'albero della cuccagna . Nutrimenti dell'arte	18	1	Preventivo, richiesta spazi espositivi, modulo concessione, info per allestimento, certificazione di allestimento/disallestimento, liberatoria, richiesta proroga espansione, collocazione opera, info per riprese di "Striscia la notizia"	Castel Sant' Elmo	2015	vd. Inv. Archivio Digitale alla voce "Maurizio Elettrico. Cibum Deorum"
93	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	L'albero della cuccagna . Nutrimenti dell'arte	18	2	Bozze colophon, preventivo catalogo, comunicato stampa, presentazione mostra, illustrazione progetto, concept	Castel Sant' Elmo	2015	
94	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Calixto Ramirez	18	3	Abstract catalogo artverona, allestimento mostra, responsabilità danni alle opere, adesione a LEVEL0 liberatoria, rassegna stampa, comunicato stampa	Castel Sant' Elmo	2016	vd. Inv. Archivio Digitale
95	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Domenico Spinosa. Cento anni dopo	18	4	Richieste concessione di prestito opere, n 3 condition report	Castel Sant' Elmo	2016 - 2017	

96	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Domenico Spinosa. Cento anni dopo	18	5	Bozza locandina, richiesta documentazione, richiesta autorizzazioni, info allestimento, condizioni di prestito, condizioni e attestato di assicurazione, contratti di prestito, verbali	Castel Sant'Elmo	2016 - 2017	
49	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Dalle Avanguardie alla Perestrojka / Troise - Il tempo che ritorna	12	1	Verbali di consegna, dichiarazioni immunità da sequestro opere, documenti di trasporto opere, offerta di contributo sponsor, comunicazione di servizio	Castel Sant'Elmo	2017	vd. Inv. Archivio Digitale
50	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Dalle Avanguardie alla Perestrojka / Troise - Il tempo che ritorna	12	2	Accordo tra la Pinacoteca Manege di San Pietroburgo e Castel Sant'Elmo	Castel Sant'Elmo	2017	
51	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Dalle Avanguardie alla Perestrojka / Troise - Il tempo che ritorna	12	3	Progetto espositivo, elenco opere, inviti, bozze di inviti e flyer, notizie arte a San Pietroburgo, mail di ringraziamento, intervista all'artista	Castel Sant'Elmo	2017	
52	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Dalle Avanguardie alla Perestrojka / Troise - Il tempo che ritorna	12	4	Marianna Troise. Verbali, bozze catalogo, informazioni artista, preventivo, corrispondenza Troise - polo museale e Castel S. Elmo, richiesta utilizzo spazio	Castel Sant'Elmo	2017	N. 2 DVD
53	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Rudera. Sculture in terracotta 2007-2017 (Pirozzi)	13	1	Richieste autorizzazioni e concessione per realizzazione mostra, comunicazione all'artista, dichiarazione di responsabilità, preventivi cavi elettrici e illuminazione, fattura moquettes	Castel Sant'Elmo	2017	N. 2 tavole disposizione illuminazione; Vd. Inv. Archivio Digitale

54	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Rudera. Sculture in terracotta 2007-2017 (Pirozzi)	13	2	Richiesta ripristino orario, comunicazione di servizio, verbali consegna/riconsegna	Castel Sant'Elmo	2017 - 2018	
55	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Rudera. Sculture in terracotta 2007-2017 (Pirozzi)	13	3	N. 27 inviti flyer, inviti via mail, progetto per la mostra, bozza catalogo, rassegna stampa, programma per la giornata del contemporaneo	Castel Sant'Elmo	2017 - 2018	N. 1 Cd-r mostra
46	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Evidence . A new state of art	11	1	Verbali di consegna, assicurazioni, scheda tecnica evento, dichiarazione immunità da sequestro per opere, trasporto opere, autorizzazioni mostra, comunicazioni di servizio	Castel Sant'Elmo	2018	vd. Inv. Archivio Digitale
47	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Evidence . A new state of art	11	2	N. 37 Condition Report	Castel Sant'Elmo	2018	
48	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Evidence . A new state of art	11	3	Inviti da IGAV e da S. Elmo, bozze catalogo, catalogo F. Luzzi, progetto espositivo, elenco opere	Castel Sant'Elmo	2018	
56	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Mimma Russo	13	4	Verbali consegna/riconsegna, proroga mostra, sopralluogo Castel S. Elmo, collocazioni temporanee opere, dichiarazione di responsabilità, documento di trasporto, autorizzazione accesso per allestimento/disallestimento	Castel Sant'Elmo	2018	vd. Inv. Archivio Digitale
57	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Mimma Russo	13	5	N. 8 Condition Report	Castel Sant'Elmo	2018	
58	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Mimma Russo	13	6	N. 5 inviti flyer, bozza catalogo, Cd con foto di opere, rassegna stampa	Castel Sant'Elmo	2018	

108	Patrimonio documentario	Archivio Novecento a Napoli (Biblioteca Molajoli)	Mostre	Omaggio a Guido La Regina	11	4	Preventivo, comunicazioni di servizio, verbali di consegna, decreti di nomina, progetto espositivo, richiesta donazione opere, stampa opere, bozza catalogo, didascalie	Castel Sant'Elmo	2018	n. 1 DVD; Vd. Inv. Archivio Digitale
-----	-------------------------	---	--------	---------------------------	----	---	---	------------------	------	--------------------------------------

Inventario Patrimonio Documentario – Serie Concorso “Un’Opera per il Castello”

FONDO	SERIE	COLLOC.	CARTELLA	FASCICOLO	CONTENUTO
Patrimonio Documentario	Concorso Un'Opera per il Castello	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	1 - Un'Opera per il Castello I edizione	1 - Iscrizioni	Iscrizioni (scheda di partecipazione, scheda di progetto, documento di identità)
Patrimonio Documentario	Concorso Un'Opera per il Castello	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	1 - Un'Opera per il Castello I edizione	2 – Vincitori e finalisti	Documentazione vincitore e finalisti I edizione, lavori giuria
Patrimonio Documentario	Concorso Un'Opera per il Castello	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	1 - Un'Opera per il Castello I edizione	3 - Anastatica sensibile	Daniela Di Maro, Anastatica sensibile, Opera vincitrice I edizione: progetto, corrispondenze, materiale mostra e catalogo
Patrimonio Documentario	Concorso Un'Opera per il Castello	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	2 - Un'Opera per il Castello II edizione	1 - Iscrizioni	Iscrizioni (scheda di partecipazione, scheda di progetto, documento di identità)
Patrimonio Documentario	Concorso Un'Opera per il Castello	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	2 - Un'Opera per il Castello II edizione	2 – Vincitori e finalisti	Documentazione vincitore e finalisti II edizione, lavori giuria
Patrimonio Documentario	Concorso Un'Opera per il Castello	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	2 - Un'Opera per il Castello II edizione	3 - Tempo interiore	Rosy Rox, Tempo interiore, Opera vincitrice II edizione: progetto, corrispondenze, materiale mostra e catalogo
Patrimonio Documentario	Concorso Un'Opera per il Castello	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	3 - Un'Opera per il Castello III edizione	1 - Iscrizioni	Iscrizioni (scheda di partecipazione, scheda di progetto, documento di identità)

Patrimonio Documentario	Concorso Un'Opera per il Castello	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	3 - Un'Opera per il Castello III edizione	2 – Vincitori e finalisti	Documentazione vincitore e finalisti III edizione, lavori giuria
Patrimonio Documentario	Concorso Un'Opera per il Castello	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	3 - Un'Opera per il Castello III edizione	3 - Le Jardin; My Dreams, They'll Never Surrender	Collettivo Le Jardin, Le Jardin; Gian Maria Tosatti, My Dreams, They'll Never Surrender, Opere vincitrici III edizione: progetti, corrispondenze, materiale mostra e catalogo
Patrimonio Documentario	Concorso Un'Opera per il Castello	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	4 - Un'Opera per il Castello IV edizione	1 - Iscrizioni	Iscrizioni (scheda di partecipazione, scheda di progetto, documento di identità)
Patrimonio Documentario	Concorso Un'Opera per il Castello	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	4 - Un'Opera per il Castello IV edizione	2 – Vincitori e finalisti	Documentazione vincitore e finalisti IV edizione, lavori giuria
Patrimonio Documentario	Concorso Un'Opera per il Castello	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	4 - Un'Opera per il Castello IV edizione	3 - Il Tesoro	Claudio Beorchia, Il Tesoro, Opera vincitrice IV edizione: progetto, corrispondenze, materiale mostra e catalogo
Patrimonio Documentario	Concorso Un'Opera per il Castello	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	5 - Un'Opera per il Castello V edizione	1 - Iscrizioni	Iscrizioni (scheda di partecipazione, scheda di progetto, documento di identità)
Patrimonio Documentario	Concorso Un'Opera per il Castello	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	5 - Un'Opera per il Castello V edizione	2 – Vincitori e finalisti	Documentazione vincitore e finalisti V edizione, lavori giuria
Patrimonio Documentario	Concorso Un'Opera per il Castello	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	5 - Un'Opera per il Castello V edizione	3 - Follow the Shape	Paolo Puddu, Follow the Shape, Opera vincitrice V edizione: progetto, corrispondenze, materiale mostra e catalogo

Patrimonio Documentario	Concorso Un'Opera per il Castello	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	6 - Un'Opera per il Castello VI edizione	1 - Iscrizioni	Iscrizioni (scheda di partecipazione, scheda di progetto, documento di identità)
Patrimonio Documentario	Concorso Un'Opera per il Castello	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	6 - Un'Opera per il Castello VI edizione	2 – Vincitori e finalisti	Documentazione vincitore e finalisti VI edizione, lavori giuria
Patrimonio Documentario	Concorso Un'Opera per il Castello	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	6 - Un'Opera per il Castello VI edizione	3 - La Cura	Chiara Coccorese, La Cura, Opera vincitrice VI edizione: progetto, corrispondenze, materiale mostra e catalogo
Patrimonio Documentario	Concorso Un'Opera per il Castello	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	7 - Un'Opera per il Castello VII edizione	1 - Iscrizioni	Iscrizioni (scheda di partecipazione, scheda di progetto, documento di identità)
Patrimonio Documentario	Concorso Un'Opera per il Castello	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	7 - Un'Opera per il Castello VII edizione	2 – Vincitori e finalisti	Documentazione vincitore e finalisti VII edizione, lavori giuria
Patrimonio Documentario	Concorso Un'Opera per il Castello	Archivio Novecento a Napoli (Segreteria Castel Sant'Elmo)	7 - Un'Opera per il Castello VII edizione	3 - Mono no aware	Marco Rossetti, Cesare Patanè, Mono no aware, Opera vincitrice VII edizione: progetto, corrispondenze, materiale mostra e catalogo

Inventario Archivio Digitale - Serie Mostre; Serie Museo

Il fondo qui descritto è stato costituito nell'arco del 2020 attraverso un'operazione di raccolta di file e cartelle conservati su dispositivi diversi senza un criterio uniforme di ordinamento. Il fondo raccoglie le campagne fotografiche del museo e delle opere, nonché file digitali e digitalizzati, con particolare riferimento a materiale grafico e fotografico relativo alle mostre, ordinate per anno. Per la documentazione burocratica si rinvia all'inventario del Patrimonio Documentario – Serie Mostre (Appendice VI).

Serie Museo

Fondo	Serie	Sottoserie	Cartella	Contenuto	Note
Archivio Digitale	Museo	Documentazione fotografica museo	2017 (Basagni-Cardone)	n. 7 foto	Autori: Luciano Basagni, Alessandra Cardone (Laboratorio fotografico); Anno: 2017; doc. sale 4, 8, 9, 11, 12, 23, corridoio
Archivio Digitale	Museo	Documentazione fotografica opere	1997 (afspm-na)	n. 4 foto	Autore: Archivio fotografico Soprintendenza al Polo museale della città di Napoli
Archivio Digitale	Museo	Documentazione fotografica opere	2003	n. 2 foto	Installazioni Giliberti
Archivio Digitale	Museo	Documentazione fotografica opere	2010 (Pedicini)	n. 159 foto; n. 1 cartella contenente n. 21 foto (Notte)	Autore: Luciano Pedicini; documentazione fotografica catalogo museo
Archivio Digitale	Museo	Documentazione fotografica opere	2016	n. 50 foto	Nuovi comodati e donazioni

Serie Mostre

Fondo	Serie	Anno	Cartella	Sottocartella	Contenuto	Note
Archivio Digitale	Mostre	1989	Mostra dell'aria e della sua conquista	Foto Mostra	n. 3 foto	
Archivio Digitale	Mostre	1998	Napoli Comicon 1998		Locandina	
Archivio Digitale	Mostre	2000	Castelli in aria	Foto Mostra	n. 2 foto	

Archivio Digitale	Mostre	2000	Castelli in aria		Locandina	Locandina digitalizzata (originale cartaceo in Contenitore 3)
Archivio Digitale	Mostre	2001	Napoli Comicon 2001		Locandina	
Archivio Digitale	Mostre	2002	Napoli Comicon 2002		Locandina	
Archivio Digitale	Mostre	2003	Napoli Comicon 2003		Locandina	
Archivio Digitale	Mostre	2003	Living Theatre	Marianna Troise, Pollock Samadhi	Didascalia, video	Documentazione inviata dall'artista
Archivio Digitale	Mostre	2004	Napoli Comicon 2004		Locandina	
Archivio Digitale	Mostre	2004	Pino Pascali	Foto Mostra	n. 1 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2005	Napoli Comicon 2005		Locandina	
Archivio Digitale	Mostre	2005	Biennale dei giovani artisti d'Europa e del Mediterraneo		Bando, Invito	
Archivio Digitale	Mostre	2006	Campi Flegrei	Foto Inaugurazione	n. 8 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2006	Filmen. Opera video #1		Copertina catalogo	digitalizzata
Archivio Digitale	Mostre	2006	Monica Biancardi. Mutamenti		Copertina catalogo; Immagine opera	copertina catalogo digitalizzata
Archivio Digitale	Mostre	2006	Napoli Comicon 2006		Locandina	
Archivio Digitale	Mostre	2007	Melita Rotondo. La verità è sempre un'altra		Copertina catalogo	copertina catalogo digitalizzata
Archivio Digitale	Mostre	2007	Melita Rotondo. La verità è sempre un'altra	Foto opera	n. 2 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2007	Napoli Comicon 2007		Locandina	

Archivio Digitale	Mostre	2007	Patella Ressemble à Patella	Foto Mostra	n. 13 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2007	Patella Ressemble à Patella	Materiale comunicazione	Colophon; Invito	
Archivio Digitale	Mostre	2007	Sabrina Mezzaqui. Come Acqua nell'acqua	Foto Mostra	n. 15 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2007	Sabrina Mezzaqui. Come Acqua nell'acqua	Foto installazioni precedenti	n. 3 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2008	Fortezza di guerra Castello di pace	Foto Inaugurazione	n. 5 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2008	Luna e l'altra, Giancarlo Neri		Disegno; Rassegna stampa	Disegno digitalizzato (originale in Archivio comodati)
Archivio Digitale	Mostre	2008	Napoli Comicon 2008		Locandina	
Archivio Digitale	Mostre	2009	Napoli Comicon 2009		Locandina	
Archivio Digitale	Mostre	2009	Renato Mambor. In prestito dall'infinito		n. 2 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2010	Museo Novecento a Napoli	Foto Conferenza stampa	n. 1 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2010	Museo Novecento a Napoli	Foto inaugurazione	n. 16 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2010	Museo Novecento a Napoli		invito	Invito digitalizzato (originale in contenitore)
Archivio Digitale	Mostre	2010	Napoli Comicon 2010		Locandina	
Archivio Digitale	Mostre	2011	DAB	Foto Inaugurazione	n. 10 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2011	DAB	Materiale comunicazione	Invito, pannello, stendardo	
Archivio Digitale	Mostre	2011	Ferruccio Orioli. Orbita ellittica	Foto opere	n. 13 foto	

Archivio Digitale	Mostre	2011	Ferruccio Orioli. Orbita ellittica	Materiale comunicazione	Catalogo, colophon, didascalie, invito, locandina, stendardo, totem	
Archivio Digitale	Mostre	2011	Ferruccio Orioli. Orbita ellittica		Pianta allestimento	
Archivio Digitale	Mostre	2011	Un'Opera per il Castello I	Foto Inaugurazione	n. 2 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2011	Napoli Comicon		Locandina	
Archivio Digitale	Mostre	2012	Errico Ruotolo		Elenco opere; Invito	
Archivio Digitale	Mostre	2012	Un'Opera per il Castello II	Foto opera	n. 3 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2012	Un'Opera per il Castello II	Materiale comunicazione e promozione	Catalogo, invito, locandina, progetto	
Archivio Digitale	Mostre	2012	Un'Opera per il Castello II	Rassegna stampa	n. 4 articoli	
Archivio Digitale	Mostre	2013	Bellebbuono. Napoli, improvvisamente		Copertina catalogo	copertina catalogo digitalizzata
Archivio Digitale	Mostre	2013	NA.TO	Foto opere	n. 10 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2013	NA.TO	Materiale comunicazione	Invito, totem	
Archivio Digitale	Mostre	2013	Un'Opera per il Castello III	Le Jardin Foto Daniele D'Ari	n. 8 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2013	Un'Opera per il Castello III	Le Jardin Progetto	n. 2 file	
Archivio Digitale	Mostre	2013	Un'Opera per il Castello III	Tosatti Foto Maddalena Tartaro	n. 4 foto	

Archivio Digitale	Mostre	2014	Alberto Di Fabio. Galassie sul castello	Foto allestimento	n. 8 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2014	Alberto Di Fabio. Galassie sul castello	Foto inaugurazione	n. 10 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2014	Alberto Di Fabio. Galassie sul castello	Materiale comunicazione	Catalogo, comunicato stampa, invito	
Archivio Digitale	Mostre	2014	La RAI racconta l'Italia	Foto Mostra	n. 29 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2014	Rewind. Arte a Napoli 1980-1990	Foto allestimento	n. 62 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2014	Rewind. Arte a Napoli 1980-1990	Foto Conferenza stampa	n. 5 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2014	Rewind. Arte a Napoli 1980-1990	Foto mostra	n. 15 foto	da Laboratorio fotografico
Archivio Digitale	Mostre	2014	Rewind. Arte a Napoli 1980-1990	Materiale comunicazione	Comunicato stampa, elenco opere, invito	
Archivio Digitale	Mostre	2014	Rewind. Arte a Napoli 1980-1990		Rassegna stampa	
Archivio Digitale	Mostre	2015	Maurizio Elettrico. Cibum deorum		Foto opera, comunicato stampa	
Archivio Digitale	Mostre	2015	Un'Opera per il Castello IV	Foto Inaugurazione	n. 2 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2015	Un'Opera per il Castello IV	Materiale comunicazione	Bozza copertina catalogo, invito, pianta percorso, comunicato stampa	
Archivio Digitale	Mostre	2016	Alberto Di Fabio. Particella di Dio		Comunicato stampa	

Archivio Digitale	Mostre	2016	Calixto Ramirez. Cuatropasos	Foto allestimento	n. 10 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2016	Calixto Ramirez. Cuatropasos	Foto Inaugurazione	n. 10 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2016	Calixto Ramirez. Cuatropasos	Materiale comunicazione	Catalogo Level0 ArtVerona, immagine guida, foglio di sala	
Archivio Digitale	Mostre	2017	Dalle avanguardie alla perestrojka	Materiale comunicazione	Banner, cartolina, comunicato stampa	
Archivio Digitale	Mostre	2017	Dalle avanguardie alla perestrojka	Rassegna stampa	n. 2 articoli	
Archivio Digitale	Mostre	2017	Giuseppe Pirozzi. Rudera sculture in terracotta 2007-2017	Foto allestimento	n. 27 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2017	Giuseppe Pirozzi. Rudera sculture in terracotta 2007-2017		catalogo	
Archivio Digitale	Mostre	2017	Giuseppe Pirozzi. Rudera sculture in terracotta 2007-2017	Progetto mostra	n. 5 immagini di testo	
Archivio Digitale	Mostre	2017	Marianna Troise. Il tempo che ritorna	Rassegna stampa	n. 2 articoli	
Archivio Digitale	Mostre	2017	Marianna Troise. Il tempo che ritorna	Foto opera	n. 2 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2017	Marianna Troise. Il tempo che ritorna	Materiale comunicazione	Copertina catalogo, locandina	(materiali digitalizzati)
Archivio Digitale	Mostre	2017	Marianna Troise. Il tempo che ritorna		Intervista	

Archivio Digitale	Mostre	2017	Un'Opera per il Castello V - Paolo Puddu. Follow the shape	Foto Inaugurazione	n. 3 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2017	Un'Opera per il Castello V - Paolo Puddu. Follow the shape	Materiale comunicazione	banner, invito, progetto	
Archivio Digitale	Mostre	2017	Un'Opera per il Castello V - Paolo Puddu. Follow the shape	Rassegna stampa	n. 5 articoli; n. 2 file di link	
Archivio Digitale	Mostre	2017	Un'Opera per il Castello V - Paolo Puddu. Follow the shape		Foto opera	
Archivio Digitale	Mostre	2018	Evidence. A new state of art		Invito, elenco opere, articolo	
Archivio Digitale	Mostre	2018	Jota Castro. Cave canem	Materiale comunicazione	Immagine guida, comunicato stampa, foglio di sala	
Archivio Digitale	Mostre	2018	Jota Castro. Cave canem	Foto mostra	n. 10 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2018	Jota Castro. Cave canem		Progetto, scheda tecnica, 1 foto inaugurazione	
Archivio Digitale	Mostre	2018	Mimma Russo	Foto e progetto allestimento	n. 9 foto, n. 6 schemi di progetto	
Archivio Digitale	Mostre	2018	Mimma Russo	Foto Inaugurazione	n. 12 foto	

Archivio Digitale	Mostre	2018	Mimma Russo	Foto opere	n. 10 foto, didascalie	
Archivio Digitale	Mostre	2018	Mimma Russo	Materiale comunicazione	Elenco opere, 2 bozze invito	
Archivio Digitale	Mostre	2018	Mimma Russo	Rassegna stampa	n. 2 articoli	
Archivio Digitale	Mostre	2018	Mimma Russo		Intervista, video allestimento	
Archivio Digitale	Mostre	2018	Omaggio a Guido La Regina. Colori e geometrie mediterranee		Invito, elenco opere	
Archivio Digitale	Mostre	2018	Claudio Palmieri. Presepe celeste	Materiale comunicazione	Pannello mostra, colophon, comunicato stampa	
Archivio Digitale	Mostre	2018	Claudio Palmieri. Presepe celeste	Documentazione opera	4 immagini, catalogo	
Archivio Digitale	Mostre	2018	Claudio Palmieri. Presepe celeste	Foto opera	n. 7 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2018	Un'Opera per il Castello VI - Chiara Coccoresese. La Cura	Foto opera	n. 7 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2018	Un'Opera per il Castello VI - Chiara Coccoresese. La Cura	Foto produzione opera	n. 3 foto	
Archivio Digitale	Mostre	2018	Un'Opera per il Castello VI - Chiara Coccoresese. La Cura	Materiale comunicazione	Pannello, stendardo	
Archivio Digitale	Mostre	2018	Un'Opera per il Castello VI - Chiara Coccoresese. La Cura	Progetto La Cura	n. 2 immagini di progetto	
Archivio Digitale	Mostre	2018	Un'Opera per il Castello VI - Chiara Coccoresese. La Cura	Rassegna stampa	n. 5 articoli	

Archivio Digitale	Mostre	2019	Salvatore Manzi. Immagine alcuna	Progetto mostra	n. 3 immagini, descrizione opere, testo mostra	
Archivio Digitale	Mostre	2019	Salvatore Manzi. Immagine alcuna	Materiale comunicazione	Invito, bozze, colophon, comunicato stampa, pannello	
Archivio Digitale	Mostre	2019	Salvatore Manzi. Immagine alcuna		Testo critico	
Archivio Digitale	Mostre	2019	Un'Opera per il Castello VII - Rossetti- Patanè. Mono No Aware		Brochure, progetto	Brochure digitalizzata

FONTI DOCUMENTARIE

Archivio Novecento a Napoli, Fondo Patrimonio documentario, Serie *Acquisti, Comodati, Donazioni*.

Donazione Sofinpar, 1997, Archivio Novecento a Napoli, Fondo Patrimonio documentario, Serie *Acquisti, Comodati, Donazioni*, Busta A-B, fasc. Alfano Carlo.

Donazione Di Fabio, 2016, Archivio Novecento a Napoli, Fondo Patrimonio documentario, Serie *Acquisti, Comodati, Donazioni*, Busta D, fasc. Di Fabio Alberto.

Acquisto Giliberti, 2003, Archivio Novecento a Napoli, Fondo Patrimonio documentario, Serie *Acquisti, Comodati, Donazioni*, Busta E-L, fasc. Giliberti Eugenio.

Acquisto Mezzaqui, 2007, Archivio Novecento a Napoli, Fondo Patrimonio documentario, Serie *Acquisti, Comodati, Donazioni*, Busta M-O, fasc. Mezzaqui Sabrina.

Comodato Neri, 2008, Archivio Novecento a Napoli, Fondo Patrimonio documentario, Serie *Acquisti, Comodati, Donazioni*, Busta M-O, fasc. Neri Giancarlo.

Donazione Paladino, 2010, Archivio Novecento a Napoli, Fondo Patrimonio documentario, Serie *Acquisti, Comodati, Donazioni*, Busta P-R, fasc. Paladino Mimmo.

Archivio Novecento a Napoli, Fondo Patrimonio documentario, Serie *Mostre*.

Documentazione catalogo *Castelli in Aria*, Archivio Novecento a Napoli, Fondo Patrimonio documentario, Serie *Mostre*, Sottoserie *Castelli in aria*, Busta 27, fasc. 1-2.

Invito, pieghevole, corrispondenza Soprintendenza-artista, Archivio Novecento a Napoli, Fondo Patrimonio documentario, Serie *Mostre*, Sottoserie *Madre Patria (Bruna Esposito)*, Busta 20, fasc. 8-10.

Invito a stampa, Archivio Novecento a Napoli, Fondo Patrimonio documentario, Serie *Mostre*, Sottoserie *CV – Curriculum Vitae (Eugenio Giliberti)*, Busta 20, fasc. 2-3.

Comunicazioni soprintendente-Monica Biancardi, Archivio Novecento a Napoli, Fondo Patrimonio documentario, Serie *Mostre*, Sottoserie *Mutamenti – Monica Biancardi*, Busta 3, fasc. 1-3.

Documentazione mostra, Archivio Novecento a Napoli, Fondo Patrimonio documentario, Serie *Mostre*, Sottoserie *Mimma Russo*, Busta 13, fasc. 4-6.

Locandina *Castelli in aria*, Archivio Novecento a Napoli, Fondo Patrimonio documentario, Serie *Mostre*, Cartella 1.

Invito Museo Novecento a Napoli, Archivio Novecento a Napoli, Fondo Patrimonio documentario, Serie *Mostre*, Cart. 1.

Pieghevole *Mono No Aware*, Archivio Novecento a Napoli, Fondo Patrimonio documentario, Serie *Concorso “Un’Opera per il Castello”*

Pieghevole *Mono No Aware*, Archivio Novecento a Napoli, Fondo Patrimonio documentario, Serie *Concorso “Un’Opera per il Castello”*, Cartella 7, fasc. 3.

Archivio Novecento a Napoli, Fondo Patrimonio documentario, Serie *Acquisti, Donazioni, Depositi*, Busta 1 Capodimonte, fasc. 1-36.

Archivio Novecento a Napoli, Fondo Patrimonio documentario, Serie *Mostre*, Busta 14.1 Capodimonte, fasc. 1-21.

Archivio Novecento a Napoli, Fondo Patrimonio documentario, Serie *Mostre*, Busta 14.2 Capodimonte, fasc. 1-15.

Archivio Novecento a Napoli, Fondo Tecce.

Archivio Novecento a Napoli, Inventario delle opere.

Archivio Novecento a Napoli, Fondo Archivio Digitale

Archivio Novecento a Napoli, Fondo Archivio Digitale, Serie *Museo*, Sottoserie *Documentazione fotografica museo*, Cartella 2017.

Archivio Novecento a Napoli, Fondo Archivio Digitale, Serie *Mostre*.

Fotografie *Castelli in aria*, Archivio Novecento a Napoli, Fondo Archivio Digitale, Serie *Mostre*, 2000, Cartella *Castelli in aria*, Sottocart. Foto mostra

Fotografie conferenza stampa e inaugurazione Museo Novecento a Napoli, Archivio Novecento a Napoli, Fondo Archivio Digitale, Serie *Mostre*, 2010, Cartella *Museo Novecento a Napoli*, Sottocart. Foto conferenza stampa.

Invito *Rewind*, Archivio Digitale Novecento a Napoli, Serie *Mostre*, 2014, Cartella *Rewind*. Arte a Napoli 1980-1990, Sottocart. Materiale comunicazione.

Fotografie *Rewind*, Archivio Digitale Novecento a Napoli, Serie *Mostre*, 2014, Cartella *Rewind*. Arte a Napoli 1980-1990, Sottocart. Foto mostra.

Archivio Castel Sant'Elmo, Fondo fotografico *Lavori Castel Sant'Elmo* – Provveditorato alle Opere Pubbliche, s.n.

Archivio Fotografico Direzione regionale Musei Campania

Archivio Fotografico Direzione regionale Musei Campania, *Sezione Arte contemporanea*, Capodimonte., negativi A.F.S.B.A.S.

Archivio Fotografico Direzione regionale Musei Campania, *Sezione Mostre e attività*, negativi A.F.S.B.A.S.

Archivio Fotografico Direzione regionale Musei Campania, *Sezione Mostre e attività*, negativi A.F.S.P.M.-NA.

BIBLIOGRAFIA

Atti, cataloghi, monografie, saggi

ALPERS Svetlana, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese* (1983), Torino, Bollati Boringhieri, 1984.

Archivi e Mostre, atti del primo convegno internazionale, Venezia, Teatro Piccolo Arsenale, 20-21 ottobre 2012, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 2013.

Archivi e Mostre, atti del secondo convegno internazionale, Venezia, Teatro Piccolo Arsenale, 15-16 novembre 2013, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 2014.

Archivi e Mostre, atti del terzo convegno internazionale, Venezia, Biblioteca de La Biennale, 7 novembre 2014, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 2015.

ARGAN Giulio Carlo, *Storia dell'arte come storia della città*, Roma, Editori Riuniti, 1983.

BALDACCI Cristina, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Monza, Johan&Levi, 2016.

BALDACCI Cristina, "*Visible World*": *The Atlas as a Visual Form of Knowledge and Narrative Paradigm in Contemporary Art*, in BONI Marta (a cura di), *World Building: Transmedia, Fans, Industries*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2017.

BARDIER Laura, *Produrre, esporre e archiviare opere d'arte e documenti contemporanei: un processo di convergenza*, in VERGIANI Marina, SCOTTO DI VETTIMO Olga (a cura di), *Documentazione e linguaggi del contemporaneo*, atti del I Forum internazionale, PAN – Palazzo delle Arti Napoli, 14-15 dicembre 2006, Napoli, Electa Napoli, 2008.

BARTLETT, Nancy Ruth, *Past Imperfect* (l'imparfait). *Mediating meaning in archives of art*, in Francis X. BLOUIN, Jr., William G. ROSENBERG, *Archives, Documentation and Institutions of Social Memory. Essays from the Sawyer Seminar*, University of Michigan Press, 2006.

BASSOLINO Antonio *et al.*, *Verso un rinascimento napoletano. Spunti per una discussione sulla città*, Napoli, Liguori, 1996.

Beni ambientali e culturali: esperienze e proposte, atti della rassegna "La settimana nel Castello", Forte S. Elmo, Napoli, 16-24 giugno 1979, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1980.

BENICHOU Anne, (a cura di), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Digione, Les presses du réel, 2010.

BENICHOU Anne, *Ces documents qui sont aussi des œuvres*, in *id.* (a cura di), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Digione, Les presses du réel, 2010.

- BENJAMIN Walter, *Immagini di città* (1963), Torino, Einaudi, 2007.
- BISHOP Claire, *Museologia radicale. Ovvero, cos'è "contemporaneo" nei musei di arte contemporanea?* (2013), Monza, Johan&Levi, 2017.
- BOEHM Gottfried, *Il ritorno delle immagini* (1995), in PINOTTI Andrea, SOMAINI Antonio, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina, 2009.
- BONACOSSA Ilaria *et al.* (a cura di), *Atti del Forum dell'arte contemporanea italiana*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 25-27 settembre 2015, Prato, 2015.
- BONUOMO Michele (a cura di), *Terrae Motus*, catalogo della mostra, Ercolano, Villa Campolieto, 6 luglio-31 dicembre 1984, Napoli, Electa Napoli, 1984.
- BORRELLI Claudia, *Novecento a Napoli (1910-1980) per un museo in progress. Un nuovo museo d'arte contemporanea a Napoli*, Tesi di Specializzazione in Museografia e museologia, Università degli Studi di Napoli Federico II, A.A. 2009/2010.
- BREDEKAMP Horst, *Una tradizione trascurata? La storia dell'arte come Bildwissenschaft* (2002), PINOTTI Andrea, SOMAINI Antonio (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina, 2009.
- BROUWER Joke, MULDER Arjen (a cura di), *Information is Alive: Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*, Rotterdam, V2_Publishing/NAI Publishers, 2003
- BRUNO Giuliana, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* (2002), Torino, Bruno Mondadori, 2012.
- BUCHLOH Benjamin H. D., *Warburg's paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe*, in SHAFFNER Ingrid, WINZEN Matthias (a cura di), *Deep Archive Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art*, catalogo della mostra, New York, MoMA PS1, 5 luglio-30 agosto 1998, Seattle, Henry Art Gallery, 5 novembre 1998- 31 gennaio 1999, New York/Monaco, Prestel, 1998.
- CARÒLA-PERROTTI Angela, CATELLO Corrado (a cura di), *Antiquariato. 1° Mostra a Napoli*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 22 aprile-2 maggio 1988, Napoli, Electa, 1988.
- CAMERON Duncan F., *Il museo: tempio o forum* (1971), in Cecilia Ribaldi (a cura di), *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, Milano, Il Saggiatore, 2005.
- CAPUTI Anna, CAUSA Raffaello, MORMONE Raffaele (a cura di), *La Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1972.
- CARBONI Massimo, *Tra memoria e oblio. Tutela e conservazione dell'arte contemporanea: l'orizzonte filosofico*, in MARTORE, Paolo (a cura di), *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, Castelvechchi, 2014.
- CARUSO Luciano, *Sperimentalismo a Napoli (interventi 1966-1990)*, Livorno, Belforte, 1991.

CATALANO Maria Ida, MANIA Patrizia (a cura di), *Arte e memoria dell'arte*, atti del convegno, Facoltà di Conservazione dei Beni Storico-Artistici, Università degli Studi della Tuscia, Viterbo, 1-2 luglio 2009, Pistoia, Gli Ori, 2011.

CAUSA Raffaello (a cura di), *Le collezioni del Museo di Capodimonte*, Milano, Touring Club Italiano, 1982.

CELANT Germano (a cura di), *Arte povera più azioni povere*, catalogo della mostra, Amalfi, Antichi Arsenali della Repubblica, 4-6 ottobre 1968, Documenti del Centro Studi Colautti 1, Salerno, Rumma Editore, 1969.

CELANT Germano (a cura di), *Post zang tumb tuuum. Art Life Politics: Italia 1918-1943*, catalogo della mostra, Milano Fondazione Prada, 18 febbraio-25 giugno 2018, Milano, Fondazione Prada, 2018.

CHIANTORE Oscar, RAVA Antonio, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, 2005.

CHIODI Stefano (a cura di), *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, atti del convegno internazionale, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 3-4 aprile 2009, Firenze, Le Lettere, 2009

CICELYN Eduardo (a cura di), *Piazza d'Arte. Napoli 1995-2009: Quindici anni di installazioni in Piazza del Plebiscito*, Napoli, Arte'm, 2010.

COEN Ester (a cura di), *Terrae Motus. La collezione Amelio alla Reggia di Caserta*, Milano, Skira, 2001.

CORÀ Bruno, *Mimmo Jodice. Avanguardie a Napoli dalla contestazione al riflusso*, Milano, Federico Motta Editore, 1996.

CORBI Vitaliano, *Quale avanguardia? L'arte a Napoli nella seconda metà del Novecento*, Napoli, Paparo Edizioni, 2002.

CRISPOLTI Enrico, *Come studiare l'arte contemporanea* (1997), Roma, Donzelli, 2005.

CROCE Alda, TESSITORE Fulvio, CONTE Domenico (a cura di), *Napoli e la Campania nel Novecento. Diario di un secolo*, Vol. II, Napoli, Liguori, 2007.

DACOSTA KAUFMANN Thomas, *Toward a Geography of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.

D'AGOSTINO Guido, *Napoli, Mezzogiorno, Europa*, Napoli, Liguori, 2008.

DAVIDSON Susan, *Mother of God*, Rauschenberg Research Project, July 2013. San Francisco Museum of Modern Art, www.sfmoma.org/artwork/98.299/essay/mother-of-god, consultato il 9 marzo 2020.

DE FUSCO Renato, *Arti&Altro a Napoli dal dopoguerra al 2000*, Napoli, Paparo Edizioni, 2009.

DEKKER Annet, *Enjoying the Gap: Comparing Contemporary Documentation Strategies*, in NOORDEGRAAF, Julia et al. (a cura di), *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013.

DE KERCKHOVE Derrick, s.t., in VERGIANI Marina, SCOTTO DI VETTIMO Olga (a cura di), *Documentazione e linguaggi del contemporaneo*, atti del I Forum internazionale, PAN – Palazzo delle Arti Napoli, 14-15 dicembre 2006, Napoli, Electa Napoli, 2008

DERRIDA Jacques, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana* (1995), Napoli, Filema, 1996.

DETHERRIDGE Anna, *Arte e rigenerazione urbana in quattro città italiane*, in BIRROZZI, Carlo, PUGLIESE, Marina (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

DETHERRIDGE Anna, *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Torino, Einaudi, 2012.

DE VIVO Maria, *La saletta rossa 1963-1974. Dieci anni d'arte alla Guida*, Napoli, Guida, 2008.

DE VIVO Maria, *Raffaello Causa e il "vigile amore" per l'arte contemporanea*, in VONA Fabrizio (a cura di), *In onore di Raffaello Causa*, atti del convegno, Napoli, Museo di Capodimonte, 21 ottobre 2014, Napoli, Arte'm, 2015.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, catalogo della mostra, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 26 novembre 2010-27 marzo 2011, Madrid, Museo Reina Sofía/TF Editores, 2010.

Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte, 1904-1974, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per il patrimonio storico artistico e etnoantropologico; Centro studi per la storia del lavoro e delle comunità territoriali, Bologna, Bononia University Press, 2007.

DORFLES Gillo, *Il movimento MAC*, in id., *Ultime tendenze nell'arte d'oggi* (1961), Milano, Feltrinelli, 2010.

DORFLES Gillo, *Gli artisti che ho incontrato*, Milano/Ginevra, Skira, 2015.

DUGUET Anne-Marie, *Between archive and censorship. The File Room*, in *Antoni Muntadas. Entre/Between*, catalogo della mostra, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 23 novembre 2011-26 marzo 2012, Parigi, Jeu de Paume, 16 ottobre 2012-20 gennaio 2013, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Actar, 2011.

ECO Umberto, *Il museo nel terzo millennio*, conferenza tenuta al Museo Guggenheim, Bilbao, 25 giugno 2001:

www.umbertoeco.it/CV/II%20museo%20nel%20terzo%20millennio.pdf.

ELKINS James, *Is Art History Global?*, Londra, Routledge, 2013.

ELKINS James, *La storia dell'arte e le immagini che arte non sono* (1995), in PINOTTI Andrea, SOMAINI Antonio, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina, 2009.

EMILIANI Andrea, *I materiali e le istituzioni*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. I, *Questioni e metodi*, Torino, Einaudi, 1979

ENWEZOR Okwi, *Photography and the Archive*, in *id.* (a cura di), *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, catalogo della mostra, New York, International Center of Photography, 18 gennaio-4 marzo 2008, New York, International Center of Photography/Göttingen, Steidl, 2008.

FAILLA Maria Beatrice, GIOLI Antonella, PIVA Chiara, *Il progetto La vita delle opere: dalle fonti al digitale per la comunicazione della storia conservativa nei musei*, in BRANCHESI Lida, CURZI Valter, MANDARANO Nicolette (a cura di), *Comunicare il museo oggi. Dalle scelte museologiche al digitale*, atti del convegno, Roma, Sapienza Università di Roma, 18-19 febbraio 2016, Milano, Skira, 2016.

FERRARIO Rachele, *Fare archivi, Fare mondi. Gli archivi d'arte contemporanea*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2015.

FERRARIS, Maurizio, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Bari-Roma, Laterza, 2009.

FOSTER Hal *et al.*, *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*, Londra, Thames & Hudson, 2004.

FOSTER Hal, *Archivi d'arte moderna*, in *id.*, *Design & Crime*, Milano, Postmedia, 2003.

FOSTER, Hal, *Bad New Days. Arte, critica, emergenza* (2015), Milano, Postmedia, 2019.

FOUCAULT Michel, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), Torino, Einaudi, 1976.

FOUCAULT Michel, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura* (1969), Milano, Rizzoli, 1980.

FREEDBERG David, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* (1989), Torino, Einaudi, 2009.

FREUD, Sigmund, *Nota sul «Notes magico»* (1924), in *id.*, *Opere complete*, Vol. X, Torino, Boringhieri, 1978.

Fuori dall'ombra. Nuove tendenze nelle arti a Napoli dal '45 al '65, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 9 novembre 1991 – 19 gennaio 1992, Napoli, Elio De Rosa editore, 1991.

GALLETTI Giuseppe, TROMPEO Paolo (a cura di), *Atti del Parlamento italiano. Discussioni della Camera dei deputati*, Torino, Eredi Botta, 1862, Vol. III. Sessione del 1861 – tornata del 10 gennaio 1862.

GALLO Francesca, COCCIA, Ilaria (a cura di), *Le opere e gli archivi. Mara Coccia / Daniela Ferrara*, catalogo della mostra, Roma, La Galleria Nazionale, 18 giugno-20 settembre 2020, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2020.

Gli archivi come strumento di ricerca e formazione, in BONACOSSA Ilaria et al. (a cura di), *Atti del Forum dell'arte contemporanea italiana*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 25-27 settembre 2015, Prato, 2015.

GOLD Matthew K., *Debates in the Digital Humanities*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.

GOLD Matthew K., KLEIN Lauren F., *Debates in the Digital Humanities 2016*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016

GRAVAGNUOLO Benedetto, *Napoli dal Novecento al futuro. Architettura, design e urbanistica*, Napoli, Electa Napoli, 2008.

GUCCIONE Margherita, *Archivi e mostre, archivio e museo*, in *Archivi e Mostre*, atti del primo convegno internazionale, Venezia, Teatro Piccolo Arsenale, 20-21 ottobre 2012, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 2013.

HARRISON Charles, *Essays on Art and Language* (1991), Cambridge, Massachusetts, Londra, The MIT Press, 2001.

IRACE Fulvio, CIAGÀ Graziella Leyla (a cura di), *Archivio Animato. Design & Cultural Heritage*, Vol. II, Milano, Electa, 2014.

IRACE Fulvio (a cura di), *Immateriale, virtuale, interattivo. Design & Cultural Heritage*, Vol. I, Milano, Electa, 2014.

JALLA Daniele, *Il museo della città. I modelli del passato, le esigenze del presente*, in GENNARO Eloisa (a cura di), *Il museo, la città e gli uomini: la ricerca antropologica al servizio dell'educazione museale*, atti del XIV corso di aggiornamento sulla didattica museale "Scuola e Museo", Ravenna, Teatro Alighieri, 30 ottobre 2007, Ravenna, Provincia di Ravenna, 2009.

JALLA Daniele, *MuseoTorino: riflessioni a partire da un'esperienza in corso di museo di storia della città*, in AYMONINO Adriano, TOLIC Ines, *La vita delle mostre*, atti del convegno, Fondazione Scuola di Studi Avanzati, Venezia, 14-16 dicembre 2006, Milano/Torino, Bruno Mondadori, 2007.

KAISER Linda (a cura di), *Il Museo come archivio del contemporaneo. Spazi propositivi e dimensioni nascoste*, atti del convegno, Genova, Palazzo Ducale, 14 ottobre 1995, Genova, Edizioni Masnata, 1995.

KARP Ivan, LEVINE Steven D. (a cura di), *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Bologna, Clueb, 1995.

LELEU Nathalie, *Le Musée 2.0: le dossier d'oeuvre électronique*, in BENICHO Anne, (a cura di), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Digione, Les presses du réel, 2010.

LATINI Elena, *Uso e abuso del GIS: dal bene immobile alle collezioni museali*, in BORDI Giulia et al. (a cura di), *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, Vol. 2, Roma, Gangemi, 2014.

LUPANO Mario, *L'archivio in mostra: materialità documentaria e dispositivo visionario*, in *Archivi e Mostre*, atti del primo convegno internazionale, Venezia, Teatro Piccolo Arsenale, 20-21 ottobre 2012, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 2013.

LUPO Eleonora, TROCCHIANESI Raffaella (a cura di), *Progetto e memoria del contemporaneo. Design & Cultural Heritage*, Vol. III, Milano, Electa, 2014.

MACRY Paolo, *Napoli. Nostalgia di domani*, Bologna, Il Mulino, 2018.

MAGLIO Luigi (a cura di), *Castel Sant'Elmo, «AF. Architettura fortificata in Campania»*, Quaderno 4, Napoli, Istituto Italiano dei Castelli, 2012.

MANIA Patrizia, *Racconti mediterranei. Immagini, memorie, azioni nell'arte contemporanea*, Roma, Round Robin, 2017.

MANIA Patrizia, *1968-1972: la critica alle istituzioni nel progetto "Musée d'Art Moderne. Département des Aigles" di Marcel Broodthaers*, in DI NOCERA Gian Maria (a cura di), *I mutevoli volti del potere. Essenza ed espressione del potere: linguaggi, luoghi e spazi, funzioni, simboli e rappresentazioni*, atti del convegno, Disucom, Università degli Studi della Tuscia, Viterbo, 9-10 maggio 2019, Viterbo, Settecittà (in corso di pubblicazione).

MANOVICH Lev, *Il linguaggio dei nuovi media (2001)*, Milano, Olivares, 2002.

MARTINI Stelio Maria (a cura di), *L'impassibile naufrago. Le riviste sperimentali a Napoli negli anni '60 e '70*, catalogo della mostra, Napoli, Villa Pignatelli, 5 novembre – 7 dicembre 1986, Napoli, Guida, 1986.

MARZANO Enzo, CIANCIO Antonella (a cura di), *Napoli. Voci per una città*, Adriano Gallina Editore, Napoli, 1994.

MENNA Filiberto, *La ricerca artistica in Italia meridionale e le strutture sociali della comunicazione estetica*, in *Ricognizione '71. Giovane arte meridionale*, catalogo della mostra, Santa Maria Capua Vetere, Biblioteca comunale, novembre 1971, Roma, Ellegi, 1971.

MEREWETHER Charles, *Archives of the Fallen (1997)*, in *id.*, *The Archive*, Londra, Whitechapel Gallery/Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2006.

- MIRZOEFF Nicholas, *Come vedere il mondo. Un'introduzione alle immagini: dall'autoritratto al selvie, dalle mappe ai film (e altro ancora)* (2015), Monza, Johan&Levi, 2017.
- MITCHELL W. J. T., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Cortina, 2017.
- MÉGLIN-DELCROIX Anne, *L'artiste en archiviste dans le livre d'artiste – Les termes d'un paradoxe*, in BENICHOU Anne, (a cura di), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Digione, Les presses du réel, 2010.
- MONTANI Pietro, *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Milano, Cortina, 2014.
- MUNDY Jennifer, *Lost Art: Missing Artworks of the Twentieth Century*, Londra, Tate Publishing, 2013.
- NEGRI Massimo, «*Every museum is a museum of social history*», in *id.*, *La grande rivoluzione dei musei europei. Museum proms*, Venezia, Marsilio, 2016.
- OFRAT Gideon (a cura di), *Neustein, Tzaig e Grossman nei sotterranei della Biblioteca Nazionale*, catalogo della mostra, Venezia, Padiglione Israele, 46. Biennale Arte, 11 giugno-15 ottobre 1995, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 1995.
- PAGANO Denise Maria, SERGIO Giuliano (a cura di), *Blow Up. Fotografia a Napoli 1980-1990*, catalogo della mostra, Napoli, Villa Pignatelli, 20 dicembre 2014-8 febbraio 2015, Napoli, Arte'm 2014.
- PELLEGRINO Mario, *Al blu di Prussia, dal Gruppo Sud al MAC: arte a Napoli nel dopoguerra*, catalogo della mostra, Napoli, Galleria Al Blu di Prussia, 13 ottobre 2016-7 gennaio 2017, Napoli, Fondazione Mannajuolo, 2016.
- PICONE PETRUSA Mariantonietta (a cura di), *In margine. Artisti napoletani fra tradizione e opposizione 1909-1923*, catalogo della mostra, Napoli, Villa Pignatelli, 4 giugno-20 luglio 1986, Milano, Fabbri Editori, 1986.
- PICONE PETRUSA Mariantonietta, *Arte a Napoli dal 1920 al 1945: gli anni difficili*, catalogo della mostra, Napoli, Villa Pignatelli, 28 ottobre-3 dicembre 2000, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 23 dicembre 2000-7 febbraio 2001, Napoli, Electa Napoli, 2000.
- PICONE PETRUSA Mariantonietta, *La pittura del '900 a Napoli: i primi cinquant'anni*, Sorrento, Franco Di Mauro, 2013.
- PICONE PETRUSA Mariantonietta (a cura di), *Mediterraneo. Le gallerie d'arte moderna e contemporanea in Campania*, Napoli, Paparo, 2008.
- PIGNATTI Lorenza, *Mind the Map. Mappe, diagrammi e dispositivi cartografici*, Milano, Postmedia, 2011.
- PINOTTI Andrea, SOMAINI Antonio (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina, 2009.

- PINOTTI Andrea, SOMAINI, Antonio, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.
- PINTO Roberto *et al.* (a cura di), *Roberto Daolio. Aggregati per differenze (1978-2010)*, Milano, Postmedia, 2017.
- PISTONE Eleonora, *Il PAN | Palazzo delle Arti Napoli: Una storia difficile*, Tesi di Specializzazione in Museografia e Museologia, relatore prof.ssa Mariantonietta Picone Petrusa, Università degli Studi di Napoli Federico II, A.A. 2009/2010.
- POLI Francesco, BERNARDELLI Francesco, *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, Monza, Johan&Levi, 2016.
- Rendiconti del Parlamento italiano. Discussioni del Senato del Regno*, Sessione del 1861-62, Vol. I, Firenze, Cotta e Compagnia, 1869.
- PUGLIESE Marina, *Une proposition pour l'art contemporaine: le musée des projets*, in VIEREGG Hildegard K., SGOFF Brigitte, SCHILLER Regina (a cura di), *Museology and intangible heritage*, II, atti del convegno, Seoul, 5 ottobre 2004, Monaco, ICOFOM Museums-Pädagogisches Zentrum, 2004.
- RIBALDI Cecilia (a cura di), *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, Milano, Il Saggiatore, 2005.
- RIFKIN Jeremy, *L'era dell'accesso. La rivoluzione della new economy*, Milano, Mondadori, 2000.
- RULNICK Jason, ROBERTS Veronica, *Sol LeWitt: Not to Be Sold for More Than \$100*, Santa Fe, Radius Books, 2020.
- SANTI Anna, *Il design per la conoscenza. La fruizione e la valorizzazione online degli archivi del patrimonio del moderno*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Design, relatore prof. Fulvio Irace, Politecnico di Milano, 2014.
- SCOTTO DI VETTIMO Olga, *PAN | Palazzo delle Arti di Napoli – Dipartimento di Cultura e Documentazione. Un'ipotesi di lavoro*, in ZULIANI Stefania (a cura di), *Il museo all'opera. Trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea*, Milano/Torino, Bruno Mondadori, 2006.
- SCHREIBMAN Susan *et al.*, *A Companion to Digital Humanities (Blackwell Companions to Literature and Culture)*, Oxford, Blackwell Publishing Professional, 2004.
- SCHREIBMAN Susan *et al.*, *A New Companion to Digital Humanities*, Chichester, John Wiley & Sons, Ltd, 2016.
- SEROTA Nicholas, *Esperienza o interpretazione. Il dilemma del museo d'arte moderna* (1996), Bologna, Kappa, 2002.
- SMITH Terry, *What is Contemporary Art?*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.

SOJA Edward W., *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London/New York, Verso, 1989.

SPINOSA Aurora, FRANCO Mario (a cura di), *Shake up in Accademia 1980-1990*, catalogo della mostra, Napoli, Accademia di Belle Arti, 28 gennaio-18 aprile 2015 Napoli, Arte'm, 2015.

SPINOSA Nicola, TECCE Angela (a cura di), *Museo Nazionale di Capodimonte. Arte contemporanea*, Napoli, Electa Napoli, 2002.

SPINOSA Nicola, TECCE Angela (a cura di), *9cento. Napoli 1910-1990 per un museo in progress*, Napoli, Electa Napoli, 2010.

TECCE Angela (a cura di), *Castelli in aria. Arte a Napoli di fine millennio*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 3 maggio-16 luglio 2000, Torino, Umberto Allemandi & C., 2000.

TECCE Angela (a cura di), *Rewind. Arte a Napoli 1980-1990*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 19 dicembre 2014-8 febbraio 2015, Napoli, Arte'm, 2014.

TECCE Angela, *Una Fortezza per l'Arte. Le attività della Soprintendenza speciale per il polo museale napoletano nel Castel Sant'Elmo*, in ZULIANI Stefania, (a cura di), *Il museo all'opera. Trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea*, Milano/Torino, Bruno Mondadori, 2006

TECCE Angela, *Istituzioni pubbliche e produzione artistica dal dopoguerra ad oggi*, in CROCE Ada, TESSITORE Fulvio, CONTE Domenico (a cura di), *Napoli e la Campania nel Novecento. Diario di un secolo – Volume II*, Napoli, Liguori, 2007

TERENZONI Erilde, *L'uso degli archivi*, in *Archivi e mostre*, atti del primo convegno internazionale, Venezia, Teatro Piccolo Arsenale, 20-21 ottobre 2012, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 2013.

TERENZONI Erilde, *Lo scenario italiano*, in *Archivi e Mostre*, atti del primo convegno internazionale, Venezia, Teatro Piccolo Arsenale, 20-21 ottobre 2012, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 2013.

TRIMARCO Angelo, *Napoli ad arte 1985-2000*, Milano, EM, 1999.

TRIMARCO Angelo, *Napoli. Un racconto d'arte 1954/2000*, Roma, Editori Riuniti, 2002.

TRIONE Vincenzo (a cura di), *Atlante dell'Arte contemporanea a Napoli e in Campania 1966-2016*, Milano, Electa, 2017.

VALENTINI Francesca, *Prevenzione dell'arte contemporanea: l'archivio in atto* in CATALANO Maria Ida, MANIA Patrizia (a cura di), *Arte e memoria dell'arte*, atti del convegno, Facoltà di Conservazione dei Beni Storico-Artistici, Università degli Studi della Tuscia, Viterbo, 1-2 luglio 2009, Pistoia, Gli Ori, 2011.

- VALERIO Vladimiro, *L'Atlante Farnese e la rappresentazione delle costellazioni*, in LO SARDO Eugenio (a cura di), *Eureka! Il genio degli antichi*, catalogo della mostra, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 11 luglio 2005-9 gennaio 2006, Electa Napoli, 2005.
- VELARDI Claudio (a cura di), *La città porosa. Conversazioni su Napoli*, Napoli, Cronopio, 1992.
- VILIANI Andrea (a cura di), *Lucio Amelio*, catalogo della mostra, Napoli, Museo Madre, 22 novembre 2014-6 aprile 2015, Milano, Electa, 2016.
- VIOLA Eugenio, *Le fondazioni d'arte contemporanea in Campania*, in ZULIANI Stefania, (a cura di), *Il museo all'opera. Trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea*, Milano/Torino, Bruno Mondadori, 2006.
- WOOD Denis, *The Power of Maps*, Londra, Routledge, 1992.
- WOOD Denis, *Rethinking the Power of Maps*, New York, New York Guilford Press, 2010.
- ZANELLA Francesca, *Digital Archives. Alcune note*, in *Per un museo del non realizzato. Pratiche digitali per la raccolta, valorizzazione e conservazione del progetto d'arte contemporanea*, atti della giornata di studi, Milano, Museo del Novecento, 21 novembre 2013, Parma, Ricerche di S/Confine, dossier 3, 2014.
- ZELEVANSKY, Lynn, *Kuitca (1991)*, in *Guillermo Kuitca*, catalogo della mostra, New York, Museum of Modern Art, 13 settembre-29 ottobre 1991, Newport Beach, Newport Harbor Art Museum, 7 febbraio-29 marzo 1992, Newport Beach, Newport Harbor Art Museum, 1992.
- ZEVI Adachiara, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 2006
- ZULIANI Stefania (a cura di), *La costruzione del nuovo. Salerno 1966 – 1976: documenti immagini testimonianze*, catalogo della mostra, Salerno, Fondazione Filiberto Menna, 21 dicembre 2004-23 gennaio 2005, Salerno, Edizioni 10/17, 2005.
- ZULIANI Stefania (a cura di), *Il museo all'opera. Trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea*, Milano/Torino, Bruno Mondadori, 2006.
- ZULIANI Stefania, *Il centro 1960-2005. Storie ed eredità di una galleria*, Napoli, Electa, 2006.
- ZULIANI Stefania, «Là dove le cose cominciano». *Archivi e musei del tempo presente*, in *Per un museo del non realizzato. Pratiche digitali per la raccolta, valorizzazione e conservazione del progetto d'arte contemporanea*, atti della giornata di studi, Milano, Museo del Novecento, 21 novembre 2013, Parma, Ricerche di S/Confine, dossier 3, 2014.

Articoli e riviste

BALDACCI Cristina, *Tra cosmologia privata e atlante culturale: Hanne Darboven e Gerhard Richter*, «Engramma», n. 100, settembre/ottobre 2012, www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1115#nota%20b, consultato il 13 febbraio 2020.

BASSOLINO Antonio, *Napoli e la cultura*, «Lettera internazionale», anno 12, n. 50, ottobre-dicembre 1996.

BELARDELLI Giulia, *Google, Vint Cerf lancia l'allarme: "Se tenete a una foto, stampatela. Ci stiamo lasciando dietro un deserto digitale, un nuovo Medioevo"*, «L'Huffington Post», 2015, www.huffingtonpost.it/2015/02/13/vint-cerf-google-deserto-digitale_n_6677452.html, consultato il 20 novembre 2019.

BERNARDELLO Simona, BOCHICCHIO Luca, NATTA, Federica, *Archivi digitali per la storia dell'arte e dello spettacolo*, «TD -Tecnologie Didattiche», n. 51, 2010.

BIRKIN Jane, *Art, Work, and Archives. Performativity and the Techniques of Production*, «Archive Journal», novembre 2015: www.archivejournal.net/essays/art-work-and-archives, consultato il 3 novembre 2020.

BORDIGNON Giulia, CENTANNI Monica *et al.*, *Iter per labyrinthum: le tavole A B C. L'apertura tematica dell'Atlante Mnemosyne di Aby Warburg*, «Engramma», n. 125, marzo 2015, www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2332, consultato il 3 febbraio 2020.

BORDIGNON Giulia, CENTANNI Monica *et al.*, *Orientamento: cosmologia, geografia, genealogia. Lettura di Tavola A del Bilderatlas Mnemosyne*, «Engramma», n. 125, marzo 2015, www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2282, consultato il 13 febbraio 2020.

BOYD Peter D. A., *GIS in Museums - a case study*, www.peterboyd.com/AGI99.htm, consultato il 2 dicembre 2019

BREAKELL Sue, *Perspectives: Negotiating the Archive*, «Tate Papers», n. 9, primavera 2008: www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/09/perspectives-negotiating-the-archive, consultato il 28 ottobre 2020.

BREAKELL Sue, *Archival practices and the practice of archives in the visual arts*, «Archives & Records», Vol. 36, n. 1, 2015: doi.org/10.1080/23257962.2015.1018151.

BRENNAN-HORLEY Chris, *Maps and Mobilities: On the Possibilities and Limits of Spatial Technologies for Humanities Research*, «International Journal of Humanities and Arts Computing», Vol. 9, n. 2, ottobre 2015.

BUCHLOH Benjamin H. D., *Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive*, «October», Vol. 88, 1999.

CARAGLIANO Renata, *Angelo Trimarco: «Io nella squadra vincente con Menna e Bonito Oliva»*, «Repubblica», 8 gennaio 2012: ivoltidinapoli-napoli.blogautore.repubblica.it/2012/01/08/angelo-trimarco, consultato il 4 settembre 2020.

CENTANNI Monica, MAZZUCCO Katia, *Introduzione alle tavole di Mnemosyne*, «Engramma», n. 1, settembre 2000, www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2072, consultato il 3 febbraio 2020.

CENTANNI Monica, MAZZUCCO Katia *et al.*, *Orientamento: cosmologia, geografia, genealogia. Lettura di Mnemosyne Atlas, Tavola A*, «Engramma», n. 32, aprile 2004, www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2676, consultato il 3 febbraio 2020.

CENTANNI Monica, *Passagenwerke per Mnemosyne: montaggio di immagini e spaziature del pensiero*, «Aisthesis», n. 2, 2010.

CHANG Daniel *et al.*, *Visualizing the Republic of Letters*, 2009: web.stanford.edu/group/toolingup/rplviz/papers/Vis_RofL_2009, consultato il 14 novembre 2019.

COLLINS Christopher, *The Naked City: Psychogeography and the Metaphysics of Mapping*, «Kunstlicht», *Mind the Map*, Vol. 34, n. 4, 2013.

COPPOLA Pasquale (a cura di), *La Napoli del 2000*, «Quaderni del Circolo Rosselli», anno XIX, n. 64, 14, 1999.

CYOP&KAF, *L'invisibile pittura napoletana*, «Napoli Monitor», 19 settembre 2011: napolimonitor.it/old/2011/09/19/8169/linvisibile-pittura-napoletana.html, consultato il 12 giugno 2020.

DEBORD Guy, *Théorie de la derive* (1956), «La Revue des Ressources», 20 febbraio 2017: www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html, consultato il 5 marzo 2020.

DEBORD Guy, *Introduction à une critique de la géographie urbaine* (1955), «La Revue des Ressources», 14 dicembre 2011: www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine,033.html, consultato il 5 marzo 2020.

DEROO Rebecca J., *Christian Boltanski's Memory Images: Remaking French Museums in the Aftermath of '68*, «Oxford Art Journal», Vol. 27, n. 2, 2004.

DINSMAN Melissa, *The Digital in the Humanities: An Interview with Pamela Fletcher*, «Los Angeles Review of Books», <https://lareviewofbooks.org/article/digital-humanities-interview-pamela-fletcher>, consultato il 19 novembre 2019.

DOSSIN Catherine, *Towards a Spatial (Digital) Art History*, «Artl@s Bulletin», Vol. 4, n. 1, 2015.

DRUCKER Johanna, *Is There a "Digital" Art History?*, «Visual Resources», Vol. 29, n. 1–2, 2013.

DRUCKER Johanna *et al.*, *Digital art history: the American scene*, «Perspective. Actualité en histoire de l'art», n. 2, 5 dicembre 2015:

<http://journals.openedition.org/perspective/pdf/6021>, consultato il 19 novembre 2019.

ESPINHA DA SILVEIRA Luís, *Geographic Information Systems and Historical Research: An Appraisal*, «International Journal of Humanities & Arts Computing: A Journal of Digital Humanities», Vol. 8, n. 1, marzo 2014.

FEVRY Sébastien, WOUTERS Nicolas, *Rejouer l'archive par l'animation: la performance du geste graphique comme appropriation mémorielle*, «Intermédialités», n. 28-29, autunno 2016/primavera 2017, BENICHOU Anne (a cura di), *Refaire/Redoing*, 20 settembre 2017:

<https://doi.org/10.7202/1041078ar>.

FRANZONI Claudio, *Aby Warburg e l'arte contemporanea: alcune note*, «Engramma», n. 100, settembre/ottobre 2012, www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1141, consultato il 13 febbraio 2020

FOSTER Hal, *An Archival Impulse*, «October», Vol. 110, The MIT Press, autunno 2004.

GALLO Francesca, *L'arte italiana alle prese con il postcoloniale: appunti da una ricerca*, «From the European South», n. 1, 2016.

GAGLIARDI Susan Elizabeth, GARDNER-HUGGETT Joanna, *Spatial Art History in the Digital Realm*, «Historical Geography», Vol. 45, 28 dicembre 2017.

GEREMICCA Federico, *Napoli, rinascimento e declino*, «La Stampa», 6 gennaio 2008: www.lastampa.it/opinioni/editoriali/2008/01/06/news/napoli-rinascimento-e-declino-1.37112537, consultato il 5 giugno 2020.

GIETZ Nora, *Tracing Paintings in Napoleonic Italy: Archival Records and the Spatial and Contextual Displacement of Artworks*, «Artl@s Bulletin», Vol. 4, n. 2, 2016.

HECKERT Megan, *Putting Museum Collections on the Map: Application of Geographic Information Systems*, in TRANT Jennifer, BEARMAN David (a cura di), *Archives & Museum Informatics: Museums and the Web 2009*, atti del convegno, Indianapolis, 15-18 aprile 2009, Toronto, Archives & Museum Informatics, 2009:

www.archimuse.com/mw2009/papers/heckert/heckert.html, consultato il 2 dicembre 2019.

JASKOT Paul B. *et al.*, *A Research-Based Model for Digital Mapping and Art History: Notes from the Field*, «Artl@s Bulletin», Vol. 4, n. 1, 2015.

JASKOT Paul B., *Commentary: Art-Historical Questions, Geographic Concepts, and Digital Methods*, «Historical Geography», n. 45, 28 dicembre 2017.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *ARTL@S: A Spatial and Trans-national Art History Origins and Positions of a Research Program*, «Artl@s Bulletin», Vol. 1, n. 1, 2012.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Do Maps Lie?*, «Artl@s Bulletin», Vol. 2, n. 2, 2013.

- JOYEUX-PRUNEL Béatrice, DOSSIN Catherine, MATEI Sorin Adam, *Spatial (Digital) History: A Total Art History?—The Artl@s Project*, «Visual Resources», Vol. 29, n. 1–2, 2013.
- JOYEUX-PRUNEL Béatrice, MARCEL Olivier, *Exhibition Catalogues in the Globalization of Art. A Source for Social and Spatial Art History*, «Artl@s Bulletin», Vol. 4, n. 2, 2016.
- JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *L'histoire mondiale de l'art, au défi d'un grand récit*, «Artl@s Bulletin», Vol. 6, n. 1, 2017.
- KIENLE Miriam, *Digital Art History 'Beyond the Digitized Slide Library': An Interview with Johanna Drucker and Miriam Posner*, «Artl@s Bulletin», Vol. 6, n. 3, 2017.
- KÖNIG, Susanne, *A work of art as an experimental exhibit. Broodthaers and the Eagle*, «Angles», n. 6, 2018: doi.org/10.4000/angles.1050.
- LECHUGA JIMÉNEZ Clotilde, *Las metáforas del mapa y el espejo en el arte contemporáneo*, «El genio maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales», n. 19, settembre 2016.
- LEPECKI André, *The Body as Archive. Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, «Dance Research Journal», Vol. 42, n. 2, 2010.
- MANIA Patrizia, *La Storia di fronte alla Biennale di Venezia. Un secolo di memoria archivistica in mostra*, «Unclosed.eu», n. 28, ottobre 2020: www.unclosed.eu/rubriche/osservatorio/recensioni-attualita/324-la-storia-di-fronte-alla-biennale-di-venezias.html, consultato il 23 novembre 2020.
- MANOVICH Lev, *Data Science and Digital Art History*, «International Journal for Digital Art History», n. 1, 26 giugno 2015.
- MARTINO Nicolas, TOLVE Antonello (a cura di), *Filiberto Menna. «Progettare» il futuro*, «Critical Grounds #12», Roma, Arshake, 2019: www.arshake.com/critical-grounds-12-filiberto-menna-progettare-il-futuro/, consultato il 4 settembre 2020.
- MCDONOUGH Thomas F., *Situationist Space*, «October», Vol. 67, The MIT Press, 1994.
- MENGONI Angela, *Dalla giustapposizione alla correlazione: su fotografia e memoria in Atlas di Gerhard Richter*, «Engramma», n. 100, settembre/ottobre 2012: http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1125, consultato il 13 febbraio 2020.
- MENNA Filiberto, *Giovane arte meridionale a S. Maria Capua Vetere. Una rassegna sistematica di una più complessa condizione culturale problematica – Lo scacco e la riuscita degli artisti*, «Il Mattino», 17 novembre 1971.
- MENNA Filiberto, *Per una riforma delle Accademie di Belle Arti*, «Il Mattino», 30 gennaio 1973.
- OSTHOFF Simone, *Elsewhere in Contemporary Art: Topologies of Artist's Works, Writings and Archives*, «Art Journal», Vol. 65, n. 4, 2006.

Per un museo del non realizzato. Pratiche digitali per la raccolta, valorizzazione e conservazione del progetto d'arte contemporanea, «Ricerche di S/Confine», dossier 3, 2014: www.ricerchedisconfine.info/dossier-3/index.htm, consultato il 9 novembre 2020.

PIOTROWSKI Piotr, *On the Spatial Turn, or Horizontal Art History*, «Umění», n. 5, anno LVI, 2008.

RAGONE Ottavio, *'Il Rinascimento napoletano? Bassolino lo ha interrotto'*, «La Repubblica», 6 ottobre 2000: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2000/10/06/il-rinascimento-napoletano-bassolino-lo-ha-interrotto.html>, consultato il 5 giugno 2020.

ROSSI Elena Giulia, *Urge una pausa, per documentare e riflettere*, in Antonello Tolve, Eugenio Viola (a cura di), *Malessere dell'arte e interventi d'urgenza*, «Quaderni d'altri tempi», anno VIII, n. 36, 2012: www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero36/mappe/q36_m11.htm, consultato il 12 novembre 2020.

SAINT-RAYMOND Lea, COURTIN Antoine, *Enriching and Cutting: How to Visualize Networks Thanks to Linked Open Data Platforms*, «Artl@s Bulletin», vol. 6, n. 3, 2017.

SCHICH Maximilian, *Figuring out Art History*, «International Journal of Digital Art History», n. 2, ottobre 2016: doi.org/10.11588/dah.2016.2.24761.

SCWHARTZ Joan M., COOK Terry, *Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory*, «Archival Science», n. 2, 2002.

SPINOSA Nicola, *Un patrimonio da riconquistare*, «AD/Napoli», supplemento a «AD Architectural Digest», anno VI, n. 67, 1986.

SZABO Victoria, *Transforming Art History Research with Database Analytics: Visualizing Art Markets*, «Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America», Vol. 31, No. 2, settembre 2012, Chicago, The University of Chicago Press.

Tre secoli d'antiquariato e di argenti a Napoli, «La Repubblica», 26 aprile 1988.

TECCE Angela, *Istituzioni e arte contemporanea a Napoli*, «Osservatorio delle Arti», n. 3, 1989.

TECCE Angela, *Il ruolo delle gallerie pubbliche d'arte contemporanea. Una mappa napoletana dei problemi e delle possibili soluzioni*, «Arte e Critica», anno V, n. 13, 1997.

TRIMARCO, Angelo, *Artisti napoletani fra tradizione e opposizione 1909-1923*, «Paese sera», 4 agosto 1986.

TRIMARCO Angelo, *Fuori dall'ombra*, recensione della mostra, «Il Mattino», 3 dicembre 1991.

TRIMARCO, Angelo, *Gli spazi dell'arte*, «La Voce», s.d., 1995.

VELARDI Brunella, *Arte-musei-carte: prove di dialogo. Quando l'archivio si fa museo*, «Unclosed.eu», n. 23, anno VI, luglio 2019:

www.unclosed.eu/rubriche/documenti/documenti-archivi-dati-testimonianze-imprese/280-arte-musei-carte-prove-di-dialogo.html, consultato il 9 novembre 2020.

VELARDI Brunella, *Archivi storici e IA in un esperimento al Polo del 900 di Torino*,

«Unclosed.eu», ottobre 2019: <http://www.unclosed.eu/rubriche/documenti/documenti-archivi-dati-testimonianze-imprese/290-archivi-storici-e-ia-in-un-esperimento-al-polo-del-900-di-torino.html>, consultato il 19 novembre 2019.

VENTURI Luca, *DOCUMENTA 5. Colloquio con Szeemann*, «Data», n. 4, anno II, maggio 1972.

VERGINE Lea (a cura di), *Inchiesta sulla cultura a Napoli*, «Marcatré», n. 14-15, maggio-giugno, 1965.

VESCHAMBRE Vincent, *Sur les traces de la fabrique artistique: quelques réflexions sur la dimension spatiale et matérielle de l'histoire de l'art*, «Artl@s Bulletin», Vol. 4, n. 2, 2015-2016.

VILIANI Andrea, *La capitale delle arti contemporanee*, in RAGONE Ottavio (a cura di), *Quaranta voci per Napoli*, «Quaderni del Circolo Rosselli», anno XXXVI, fascicolo, 124, 1-2, 2016.

WATSON Ruth, *Mapping and Contemporary Art*, «The Cartographic Journal», Vol. 46, n. 4, novembre 2009.

WHITEMAN Stephen H., *Digital Mapping and Art History: A Review of the Kress Summer Institute*, «Ars Orientalis» 44 (2014), <http://dx.doi.org/10.3998/ars.13441566.0044.015>, consultato il 19 novembre 2019.

ZANELLA Francesca, *Tra opera e documento. Percorsi dal museo all'archivio e dall'archivio al museo*, «Piano b», Vol. 4, 1, 2019, <https://doi.org/10.6092/issn.2531-9876/10253>.

Dizionari ed enciclopedie

“Atlante” in *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, Utet, 2002,

www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.asp?file=/PDF/GDLI01/GDLI_01_ocr_807.pdf&parola=atlante, consultato il 22 gennaio 2020.

“Atlante²” in *Vocabolario online Treccani*, www.treccani.it/vocabolario/atlante2, consultato il 22 gennaio 2020

CATAUDELLA Mario, “GIS”, in *Enciclopedia Italiana*, VI Appendice, Roma, Treccani, 2000: [www.treccani.it/enciclopedia/gis_\(Enciclopedia-Italiana\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/gis_(Enciclopedia-Italiana)), consultato il 18 novembre 2019.

“GIS” in *Enciclopedia online Treccani*: www.treccani.it/enciclopedia/gis, consultato il 18 novembre 2019

“Historical geographic information system”, in *Wikipedia*: en.wikipedia.org/w/index.php?title=Historical_geographic_information_system&oldid=888816116, consultato il 18 novembre 2019.

LEGOFF Jacques, *Documento/monumento*, in *Enciclopedia*, Vol. V, Torino, Einaudi, 1978.

Romanzi e racconti

CALVINO Italo, *Il cavaliere inesistente* (1959), Milano, Arnoldo Mondadori, 2002.

LA CAPRIA Raffaele, *L'occhio di Napoli*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1994.

ORTESE Anna Maria, *Il mare non bagna Napoli* (1953), Torino, Giulio Einaudi, 1955.

STARNONE Domenico, *Via Gemito*, Milano, Feltrinelli, 2000.

Cataloghi delle mostre d'arte contemporanea tenute a Castel Sant'Elmo – Museo Novecento a Napoli

(in ordine cronologico di esposizione)

MANTURA Bruno, ROSAZZA-FERRARIS Patrizia, VELANI Livia (a cura di), *Mostra dell'aria e della sua conquista*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 18 dicembre 1989-28 gennaio 1990, Roma, De Luca, 1989.

CELANT Germano (a cura di), *Mimmo Jodice, La città invisibile. Nuove vedute di Napoli*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 12 maggio-29 luglio 1990.

Fuori dall'ombra. Nuove tendenze nelle arti a Napoli dal '45 al '65, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 9 novembre 1991-19 gennaio 1992, Napoli, Elio De Rosa Editore, 1991.

NORI Claude, TARAMELLI Ennery (a cura di), *Invitation au voyage, La Photographie Humaniste Française Et/E La Fotografia Neorealista Italiana*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 23 settembre-7 novembre 1993, Roma, Carte Segrete, 1993.

TECCE Angela (a cura di), *Castelli in aria. Arte a Napoli di fine millennio*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 3 maggio-16 luglio 2000, Torino, Umberto Allemandi & C., 2000.

GIANELLI Ida, VERZOTTI Giorgio, DE ANGELIS TESTA Gemma (a cura di), *Armando Testa*, catalogo della mostra, Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea Castello di Rivoli, 1 febbraio-

13 maggio 2001, Napoli, Castel Sant'Elmo, 29 settembre-5 novembre 2001, Milano, Charta, 2001.

BONITO OLIVA Achille (a cura di), *Grande Opera Italiana*, catalogo della mostra, Napoli, Napoli, Castel Sant'Elmo, 5 giugno-22 settembre 2002, Electa Napoli, 2002.

NICOLETTI Celeste (a cura di), *Studio Azzurro. Meditazioni Mediterraneo: in viaggio attraverso cinque paesaggi instabili*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 19 ottobre-17 novembre 2002, Cinisello Balsamo, Silvana 2002.

MARANIELLO Gianfranco (a cura di), *Napoli. Anno Zero Qui e ora*, catalogo della mostra, Napoli, Napoli, Castel Sant'Elmo, 29 novembre 2002-16 febbraio 2003, Napoli, Electa Napoli, 2002.

TECCE Angela (a cura di), *Madre Patria. Un'opera di Bruna Esposito*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 14 dicembre 2002-28 febbraio 2003, s.e., 2002.

MANGO Lorenzo, MORRA Giuseppe (a cura di), *Living theatre. Labirinti dell'immaginario*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 3 luglio-28 settembre 2003, Napoli, Fondazione Morra, 2003.

TECCE Angela (a cura di), *Eugenio Giliberti. CV curriculum vitae*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 25 giugno-5 ottobre 2003, Napoli, Electa Napoli, 2003.

BONITO OLIVA Achille, TECCE Angela, VELANI Livia (a cura di), *Pino Pascali*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 6 maggio-18 luglio 2004, Napoli, Electa Napoli, 2004.

Vittorio Storaro. Scrivere con la luce. Doppie impressioni tra fotografia e cinematografia, catalogo della mostra, sedi varie, Milano, Electa, 2002.

TECCE Angela (a cura di), *Sergio Fermariello. Inox*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 2 ottobre- 28 novembre 2004, Napoli, Electa Napoli, 2004.

TECCE Angela (a cura di), *Alain Volut. Terra Natale*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 6 maggio-3 luglio 2005, Roma, Peliti Associati, 2005.

PIRANI Federica, TREFFERS Bert (a cura di), *Nell'occhio di Escher*, catalogo della mostra, Roma, Musei Capitolini, 21 ottobre 2004-23 gennaio 2005, Napoli, Castel Sant'Elmo, 20 maggio- 24 luglio 2005, Milano, Electa, 2004.

XII Biennale dei Giovani Artisti dell'Europa e del Mediterraneo, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 19-28 settembre 2005, BJCEM, 2005.

DEL VECCHIO Giglietto (a cura di), *Filmen-Opera Video#1*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 4-14 febbraio 2006, s.l., Poseidon, 2006.

TECCE Angela (a cura di), *Monica Biancardi. Mutamenti*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 21 dicembre 2006-11 febbraio 2007, Napoli, Electa Napoli, 2007.

MUZII Rossana (a cura di), *Campi Flegrei. Mito, storia, realtà*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 27 ottobre 2006-30 gennaio 2007, Napoli, Electa Napoli, 2006.

BONITO OLIVA Achille, TECCE Angela (a cura di), *Patella rassemble à Patella*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 21 settembre-4 novembre 2007, Napoli, Fondazione Morra, 2007.

TECCE Angela (a cura di), *Melita Rotondo. La verità è sempre un'altra*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 16 dicembre 2007-3 febbraio 2008, Napoli, Electa Napoli, 2007.

TECCE Angela (a cura di), *Sabrina Mezzaqui. Come acqua nell'acqua*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 16 dicembre 2007-3 febbraio 2008, Napoli, Electa Napoli, 2007.

TECCE Angela (a cura di), *Giancarlo Neri. Luna & L'Altra*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 2-25 maggio 2008, Napoli, Electa Napoli, 2008.

COMANDINI Marina (a cura di), *Andrea Pazienza, Tracce. Napoli e oltre*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 14 novembre 2008-13 gennaio 2009, Lecce, Edizioni Grifo, 2009.

BONITO OLIVA Achille (a cura di), *Renato Mambor. In prestito dall'infinito*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 14 febbraio-30 marzo 2009, Imola, Maretti 2009.

FIORENTINO Katia, TECCE Angela (a cura di), *Carmine Rezzuti Quintino Scolavino. A taglio*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 1-30 ottobre 2009, Napoli, Arte'm, 2009.

VALLORA Marco (a cura di), *Marco Fantini. Antilogia*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 8 ottobre-8 novembre 2010, Milano, Charta, 2010.

TECCE Angela (a cura di), *Ferruccio Orioli. Orbita ellittica*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 21 maggio-13 giugno 2011, Arte'm, 2011.

CORRADINI Ornella (a cura di), *D.A.B.*, catalogo della mostra, Modena, Galleria Civica, 30 aprile-19 giugno 2011, Napoli, Castel Sant'Elmo, 30 settembre-31 ottobre 2011, Modena, ArteStampa, 2011.

TECCE Angela, BORRELLI Claudia (a cura di), *Un'Opera per il Castello – Questo lo saprei fare anch'io. L'arte contemporanea incontra il suo pubblico*, catalogo del concorso, I edizione, Arte'm, 2012.

TECCE Angela (a cura di), *Errico Ruotolo. Opere dal 1961 al 2007*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 23 novembre 2012-6 gennaio 2013, Napoli, Edizioni Morra, 2012.

TECCE Angela (a cura di), *Bellebbuono. Napoli, improvvisamente*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 14 marzo-1 aprile 2013, Napoli, Arte'm, 2013.

TECCE Angela, BORRELLI Claudia (a cura di), *Un'Opera per il Castello – Lo spazio della memoria, la memoria dello spazio*, catalogo del concorso, II edizione, Arte'm, 2013.

PANCOTTO Pier Paolo, TECCE Angela (a cura di), *Alberto Di Fabio. Galassie sul Castello*, catalogo della mostra, 15 maggio-2 giugno 2014, Imola, Maretti, 2014.

ESCLAPON Costanza, NICOSIA Alessandro, SCARAMUCCI Barbara (a cura di), *La RAI racconta l'Italia 1924-2014*, catalogo della mostra, sedi varie, Milano, Skira/Roma, RAI-Eri, 2014.

TECCE Angela, BORRELLI Claudia (a cura di), *Un'Opera per il Castello – Sospensione. Attese...*, catalogo del concorso, III edizione, Arte'm, 2014.

TECCE Angela (a cura di), *Rewind. Arte a Napoli 1980-1990*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 19 dicembre 2014-8 febbraio 2015, Napoli, Arte'm, 2014.

TECCE Angela, BORRELLI Claudia (a cura di), *Un'Opera per il Castello – Lo spazio della comunicazione. Connessioni e condivisione*, catalogo del concorso, IV edizione, Arte'm, 2015.

BONITO OLIVA Achille (a cura di), *L'albero della cuccagna. I nutrimenti dell'arte*, catalogo della mostra, sedi varie, Milano/Ginevra, Skira, 2017.

GARGIULO Maria Grazia, *Per una storia delle arti decorative del '900 a Napoli. Ceramiche dal Liberty all'esperienza della Mostra delle Terre d'Oltremare*, catalogo della sezione, Portici, Effegi, 2016.

TECCE Angela, BORRELLI Claudia (a cura di), *Un'Opera per il Castello – Uno sguardo altrove. Relazioni e incontri*, catalogo del concorso, V edizione, Arte'm, 2017.

CRISPOLTI Enrico (a cura di), *Giuseppe Pirozzi. Rudera Sculture in terracotta 2007-2017*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 14 ottobre 2017-31 gennaio 2018, San Sebastiano al Vesuvio, Editalfa, 2017.

JIGARHANJAN Marina (a cura di), *Dalle Avanguardie alla Perestrojka*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 3 novembre-10 dicembre 2017, s.l., Arti Grafiche Parini, 2017.

Marianna Troise. Il tempo che ritorna, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 11 novembre-11 dicembre 2017, s.e., Napoli, 2017.

TECCE Angela, BORRELLI Claudia (a cura di), *Un'Opera per il Castello – Le forme dell'abitare. Convivenza e interazione*, catalogo del concorso, VI edizione, Arte'm, 2018.

DEMMA Alessandro (a cura di), *Evidence. A new state of art – artisti italiani e cinesi in mostra*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 10 febbraio-11 marzo 2018, Napoli, Arte'm, 2018.

IMPONENTE Anna, ROMANO Anna Maria, BARONI Simonetta (a cura di), *Omaggio a Guido La Regina. Colori e geometrie mediterranee*, catalogo della mostra, 6 maggio-6 giugno 2018, s.e., 2018.

TECCE Angela, BORRELLI Claudia (a cura di), *Un'Opera per il Castello – Natura quotidiana. Ambiente e socialità*, catalogo del concorso, VII edizione, Arte'm, 2019.

SITOGRAFIA

“Archive - Museum of Modern Art in Warsaw”: artmuseum.pl/en/archiwum, consultato il 20 novembre 2019.

“Archives of American Art Collections”: www.aaa.si.edu/collections, consultato il 20 ottobre 2020.

“Artl@s”: artlas.huma-num.fr/fr, consultato il 22 ottobre 2019.

“ASAC - Archivio Storico delle Arti Contemporanee”: asac.labiennale.org/it/, consultato il 20 ottobre 2020.

“Atlante dell'architettura contemporanea”: www.atlantearchitettura.beniculturali.it, consultato il 20 febbraio 2020.

“Biblioteca di storia dell'arte Bruno Molajoli”:
www.polomusealecampania.beniculturali.it/index.php/biblioteca-bruno-molajoli,
consultato il 25 maggio 2020.

“Censorpedia”: http://www.wiki.ncac.org/Category:Censorship_incident, consultato il 2 dicembre 2020.

“Countermap Collection”, countermapcollection.org/, consultato il 14 febbraio 2020.

“CSAC – Centro Studi e Archivio della Comunicazione”: www.csacparma.it, consultato il 7 dicembre 2020.

“Documents of Latin American and Latino Art”: icaa.mfah.org/s/en/page/the-icaa-mfah, consultato il 27 ottobre 2020.

“eArchiving used as Italy’s reference model in permanent digital preservation”:
ec.europa.eu/cefdigital/wiki/display/CEFDIGITAL/2020/11/27/eArchiving+lends+a+hand+in+the+digital+preservation+of+Italy%27s+historical+documents?fbclid=IwAR0VbInWJEOKJ6xuUw-6A9zfgY_Ygjxgs1CgfThEEE86Y9jIPgCGOTKOZY8, consultato il 4 dicembre 2020.

“Fototeca”: www.polomusealecampania.beniculturali.it/index.php/fototeca, consultato il 25 maggio 2020

“Gallery of Lost Art”: www.galleryoflostart.com, consultato il 9 novembre 2020

“Gerhard Richter – Atlas”, www.gerhard-richter.com/it/art/atlas, consultato il 13 febbraio 2020.

“Gerhard Richter, Vedute di città”: www.gerhard-richter.com/it/art/paintings/photo-paintings/townscapes-24/townscape-pl-5706?&categoryid=24&referer=search-art&title=veduta+di+citt%C3%A0&p=2&sp=32&tab=notes-tabs, consultato il 14 febbraio 2020.

“Humanities + Design”: <http://hdlab.stanford.edu>, consultato il 19 novembre 2019.

“ilCartastorie”: www.ilcartastorie.it/percorso-multimediale, consultato il 9 novembre 2020.

“I luoghi del contemporaneo”: www.luoghidelcontemporaneo.beniculturali.it, consultato il 20 febbraio 2020.

“Inventing Abstraction Network Diagram”:
<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?page=connections>, consultato il 9 gennaio 2021.

“La vita delle opere”: lavitadelleopere.com, consultato il 9 novembre 2020

“Lecture e percorsi attraverso l'Atlante Mnemosyne”:
www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_articolo=865, consultato il 4 febbraio 2020.

“Linee Guida sulla formazione, gestione e conservazione dei documenti informatici”:
docs.italia.it/AgID/documenti-in-consultazione/lg-documenti-informatici-docs/it/bozza, consultato il 25 novembre 2019.

“Litescape”: litescape.ielt.fcsh.unl.pt, consultato il 22 ottobre 2019.

“London Gallery: Interactive Map of London Art Galleries Between 1850 and 1914”: <https://learn.bowdoin.edu/fletcher/london-gallery/map>, consultato il 19 novembre 2019.

“Mappa Letteraria di Milano”:
www.google.com/maps/d/u/0/viewer?mid=1lcKbgYlhZPEH3ru12P7fhcr2Zs&ll=45.46748445254744%2C9.212517377429217&z=12, consultato il 15 dicembre 2020.

“Mapping the Republic of Letters”: republicofletters.stanford.edu/index.html, consultato il 14 novembre 2019

“MoMA Exhibitions History”: www.moma.org/calendar/exhibitions/history, consultato il 20 ottobre 2020.

“MoRE. Museum of Refused and Unrealised Art Projects”: www.moremuseum.org, consultato il 9 novembre 2020.

“Musei, top 30: Colosseo, Uffizi e Pompei superstar nel 2019”:
storico.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/visualizza_asset.html_1000300163.html, consultato il 12 giugno 2020.

“Museo audiovisivo della Resistenza a Fosdinovo”:
www.studioazzurro.com/opere/museo-della-resistenza, consultato il 9 novembre 2020.

“Museo della Resistenza”: www.museimassacarrara.it/museo-della-resistenza, consultato il 9 novembre 2020.

“Museo Diffuso della Resistenza, della Deportazione, della Guerra, dei Diritti e della Libertà di Torino”: www.museodiffusotorino.it, consultato il 9 novembre 2020.

“Museo Laboratorio della Mente”: www.museodellamente.it, consultato il 9 novembre 2020.

“Museo Martinitt e Stelline”: www.museomartinittstelline.it, consultato il 9 novembre 2020.

“National Gallery of Art”: www.nga.gov, consultato il 24 febbraio 2020.

“New Museum Digital Archive”: www.archive.newmuseum.org, consultato il 20 novembre 2019

“RKD”: rkd.nl/en/, consultato il 20 ottobre 2020.

“SAN – Sistema Archivistico Nazionale”: san.beniculturali.it/web/san/home, consultato il 24 novembre 2020.

“SAS – Smart Archive Search”: <http://164.132.225.138/Polo>, consultato il 21 novembre 2019

“Tate Archive”: www.tate.org.uk/search?type=archive, consultato il 28 ottobre 2020.

“The File Room”: www.thefileroom.org, consultato il 2 dicembre 2020.

“Transforming Tate Britain: Archives & Access”: www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-tate-britain-archives-access, consultato il 28 ottobre 2020.

“Una giornata come tante”: www.raicultura.it/arte/articoli/2018/12/Andy-Warhol-Una-giornata-come-tante-912b490a-935b-4283-aeb4-beebf1b4248a.html, consultato il 20 luglio 2020.