

Patrizia Dragoni

*Museum in motion.* Collezioni di ateneo e sfide di genere

### 1. *Introduzione*

«Il museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che compie ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio culturale, materiale e immateriale. Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità. Operano e comunicano in modo etico e professionale e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze». Come dimostra la nuova definizione, approvata a Praga nell'agosto dello scorso anno, il ruolo dei musei nella società è stato declinato in termini sempre più ampi, specie dall'inizio del nuovo millennio. I concetti di accessibilità, inclusività, sostenibilità, partecipazione, diversità, sono stabilmente entrati a far parte del nuovo vocabolario museale, mentre un'alternativa proposta, che definiva i musei «spazi di democratizzazione, inclusivi e polifonici per il dialogo critico», utili a garantire «pari diritti e pari accesso al patrimonio per tutte le persone [...] al fine di contribuire alla dignità umana e alla giustizia sociale, all'uguaglianza globale e al benessere planetario» (<https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo/>), giudicata troppo ideologica, è stata rigettata.

Eppure, a ben guardare, queste affermazioni non appaiono così lontane da quelle che si sono manifestate con precisi caratteri di autocoscienza nella cultura europea della seconda metà del Settecento, in quella determinante fase storica, introdotta dal pensiero dell'Illuminismo e attraversata dai profondi rivolgimenti portati dalla Rivoluzione francese e dalle conquiste

napoleoniche, a partire dalla quale l'istituzione museale ha conosciuto un costante sviluppo. Per usare la lucida ironia di George Bataille, i musei, nell'accezione moderna del termine, sono nati con la ghigliottina (Bataille, 1930), quando la rivoluzione modificò certi privilegi di casta legati anche alla fruizione del patrimonio e ne aprì le porte a tutti. Un'altra rivolta, più recente, allorché una nuova barriera socio-culturale era stata denunciata da Bordieu (Bourdieu, 1966) e i giovani attraversavano l'America e l'Europa rivendicando i propri diritti e invocando, coi loro manifesti, l'esposizione de «*La Joconde au metro*», ha trasformato dopo il '68 il museo da dentro, creando da una parte, a Washinton, sotto l'auspicio della Smithsonian Institution, il primo museo di quartiere, partecipato dal basso, nel quartiere nero di Anacostia (*A Different Drummer*, 1993) e dall'altra, a Parigi, un centro che riunisse insieme tutte le arti, aperto la sera e affiancato da una biblioteca popolare – il Pompidou –, mentre sul fronte della comunità si ponevano le basi per la nascita degli ecomusei (Dragoni, 2010). Oggi stiamo assistendo a una nuova, potente, trasformazione di carattere tecnologico, che, dopo la pandemia da Covid19, ha radicalmente modificato l'approccio del museo nei confronti dei pubblici (Piraina, Vanni, 2020).

Più di ogni altra istituzione culturale il museo è stato dunque in costante cambiamento e ha saputo trasformarsi per andare incontro alle esigenze che si venivano presentando, soprattutto nei periodi di crisi (Mairesse, 2000), senza tuttavia mai perdere quel carattere di permanenza che gli è ugualmente stato proprio fin dall'inizio.

Così anche la funzione di educazione e di mediazione, data per assiomatica, si è rinnovata nel tempo e specialmente lungo tutto il Novecento, alla luce delle contestuali trasformazioni politiche e culturali e della nascita della disciplina museologica che, fondata su una concezione della funzione sociale del museo profondamente diversa dal modello ottocentesco, ha poggiato le proprie radici sul riconoscimento delle pari opportunità per tutti gli individui sancito, a livello internazionale, dagli art. 26 e 27 della Dichiarazione Universale dei diritti dell'uomo del 1948 (Dragoni, 2020) e posto dallo stesso anno tra i principi fondamentali della nostra Costituzione (art. 3).

Servizio pubblico che ha come destinatario la comunità nella sua più ampia accezione, che con essa interagisce attraverso allestimento, comunicazione e attività, il museo è sempre più uno spazio non neutrale, privilegiato per lavorare sui diritti e sugli obiettivi costituzionali, impegnandosi anche in tematiche di attivismo, con l'intento esplicito di agire contro pratiche di disuguaglianza, ingiustizia e esclusione (Sandell, 2002, 2007, 2012, 2017, 2019; McGhie, 2020; *Museum as social change*, 2021) e incrementare il proprio impatto nella società (Muravski, 2021). Alcuni fatti avvenuti di recente hanno così fornito occasioni importanti per riflettere su stereotipi, pregiudizi e forme di adattamento museale al contesto sociale contemporaneo, differendo l'uno dall'altro in termini di tattica, estetica e obiettivi politici, ma in tutti i casi condividendo il desiderio di decolonizzare il museo, decentralizzare l'autorità e aumentare la responsabilità dell'istituzione museale. Solo a titolo di esempio: dal 2017, a seguito dell'emanazione del *Muslim Ban* di Trump, dapprima il MoMA di New York, poi altri musei statunitensi hanno iniziato a sostituire parte delle collezioni permanenti con opere di artisti di nazionalità musulmana, lasciando pareti vuote con piccole didascalie accusatorie, che sottolineavano l'impoverimento culturale cui il paese andava incontro, schierandosi sulle implicazioni sociali di un atto politico. A un anno di distanza il Museo Egizio di Torino ha avviato una riflessione sui cittadini di origine araba, che sono stati invitati ad avvicinarsi al museo e fruire dei suoi contenuti in un'ottica di "riappropriazione culturale".

Maggiore impatto hanno avuto le proteste seguite all'uccisione di George Floyd a Philadelphia e le conseguenti azioni del movimento *Black Lives Matter*, subito sposate da numerosi musei che hanno messo a disposizione le proprie sale e pagine web per trattare i temi della violenza, della discriminazione razziale, della cultura e dell'arte afroamericana.

Altra tematica discussa è stata quella della sostenibilità ambientale, che dagli happening teatrali del gruppo *BP or not BP* è arrivata, per l'Italia, alle manifestazioni del collettivo *Ultima Generazione*.

Per le questioni di genere, un segnale netto è stato lanciato da ICOM che, nel 2017, dichiarando un forte ritardo su queste te-

matiche che incidono su ogni livello della pratica museale, dalla governance alla visita, ha varato il progetto *#WomenInMuseum*, seguito nel 2020 da un numero monografico della rivista «*Museum International*» dedicato a *Museum and Gender* e da un secondo numero dedicato agli immaginari LGBTQ+.

Anche se, difatti, la parità di genere sembra un obiettivo sostanzialmente raggiunto, è ancora forte nell'immaginario collettivo l'idea della subalternità sociale, lavorativa e intellettuale della donna, ancorata all'idea della casa e della famiglia, specie in Italia (Gender, 2022), dove sono anche circoscritte le azioni rivolte ai temi della diversità di genere e di orientamento sessuale.

Anche in questo caso il museo, per quanto non possa progettare attività specifiche per ognuna delle tematiche o degli individui coinvolti nei processi delle rivendicazioni, deve tuttavia costruire le proprie azioni in modo da evitare di creare senso di disagio o esclusione, agendo nell'ottica della consapevolezza della diversità e della convivenza oppure prevedendo compensazioni o riflessioni critiche (Masino 2022).

Una delle più note rappresentazioni di questo percorso, a dieci anni dall'emanazione da parte dell'UNESCO della *Convenzione sull'eliminazione di tutte le forme di discriminazione nei confronti delle donne*, è stata la protesta che, nel 1989, il gruppo di attiviste di *Guerrillas Girls* portò pacificamente avanti tappezzando la città di New York con l'ormai iconico manifesto «Do women have to be naked to get into the Metropolitan Museum?», che metteva in risalto come nel totale delle collezioni solo il 5% era stato realizzato da artiste donne, mentre l'85% era costituito da immagini di donne nude. Due anni dopo ICOM pubblicava un numero monografico della rivista «*Museum*» dal titolo *Focus on Women* (vol. XLIII, n. 3, 1991), un primo sguardo internazionale su un ampio spettro di problemi e prospettive derivanti dalle numerose interazioni delle donne con i musei, dai risultati al contempo brillanti e sconcertanti. Diciotto professionisti museali, tra cui un solo uomo, erano stati invitati a inviare un contributo su quale immagine della donna riflettevano le esposizioni, quale era la sorte riservata alle donne che lavoravano nei musei e come poter migliorare le loro

prospettive di carriera e come i musei potevano, in generale, contribuire a migliorare la condizione femminile. Dal confronto era emerso che da secoli le donne avevano partecipato a vario titolo, a volte in modo decisivo, alla vita dei musei, ma che il loro lavoro era raramente apprezzato per il suo valore, tanto quantitativo quanto qualitativo. Ancorché numerose, il loro salario era scarso; se dovevano provvedere ai fabbisogni della famiglia finivano per cambiare mansione e, anche se vivevano in un paese che aveva garantita la parità di genere, potevano essere vittime di un effetto perverso, quello di essere scartate a vantaggio di un uomo. Tra i lavori, la preferenza era accordata ai servizi educativi e alla conservazione, piuttosto che ai compiti manageriali, ma laddove c'erano delle direttrici erano in grado di guidare attività di gruppo meglio degli uomini. Quanto alle collezioni e alle esposizioni, vari articoli riferivano che in numerosi musei la storia delle donne era occultata, le didascalie non riportavano il genere, di fatto impedendo di conoscerne l'eredità culturale, tanto da chiedersi se non fosse il caso di creare musei femminili – come ad esempio il National Museum of Women in the Arts di Washington (1981), i Frauen Museum di Bonn (1981) e Wiesbaden (1984), il Kvindemuseet di Aarhus (1984), il Museo della donna “Evelyn Ortner” di Merano (1988) – oppure cercare di fare spazio all'elemento femminile. Al termine dei lavori, all'unanimità erano state approvate delle strategie di azione per migliorare profili e condizione femminile nel museo incoraggiando politiche in loro favore: sensibilizzare sui problemi della discriminazione, vigilare sulle rappresentazioni femminili esposte, costituire fondi per acquisire opere realizzate da artiste e realizzare progetti sul ruolo delle donne nella società e nella storia e per consentire a tutte l'accesso al museo (Skjoth, 1991).

A sedici anni di distanza, un nuovo numero della rivista tornava ad essere dedicato alle donne e alle questioni di genere. Nell'editoriale la curatrice (Vinson, 2007), dopo aver segnalato la difficoltà della decisione di pubblicare il volume, rischiando di mettere in discussione nozioni che esulavano dai coevi dibattiti sul patrimonio, faceva esplicito riferimento all'Obiettivo n. 3 degli *Obiettivi di Sviluppo del Millennio* (MDG) delle Na-

zioni Unite, ovvero la promozione dell'uguaglianza di genere e l'*empowerment* delle donne, come sestante per esplorare gli studi di genere sul patrimonio culturale e in particolare l'inclusione dell'arte e della cultura nelle agende internazionali per lo sviluppo del ruolo delle donne nelle società contemporanee e, di conseguenza, per il miglioramento delle politiche di sviluppo intese come azione di promozione dell'uguaglianza di genere. Dopo avere passato in rassegna i vari modi in cui le donne partecipavano alla vita sociale e venivano rappresentate dalle nuove categorie di patrimonio allora recentemente identificate o rivalutate (tradizioni orali, artigianato) o attraverso l'uso delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione nei musei, venivano descritti i diversi livelli di presenza femminile nel settore del patrimonio, per dimostrare come le politiche di conservazione del patrimonio avrebbero potuto pretendere di essere inclusive e complete, e quindi di guidare il processo di sviluppo, solo se avessero riconosciuto lo specifico coinvolgimento e la posizione delle donne in tutti i livelli di attività. Infine veniva passata in rassegna l'esperienza delle donne nel loro impegno per la creazione di musei in diverse culture e regioni del mondo, dall'America Latina al Sud-Est Asiatico, passando per Europa e America settentrionale, dimostrando come i musei non fossero affatto depositi di opere d'arte, ma uno spazio vitale in cui gli oggetti assumevano significato e venivano impiegati in un contesto culturale più ampio e come parte di un capitale culturale, diventando nuovi campi di battaglia su cui combattere per la parità di genere. Nonostante venisse ravvisato come le relazioni tra la parità di genere e il patrimonio soffrissero ancora di una mancanza di visibilità e di comprensione da parte dei nuovi responsabili delle politiche del patrimonio, rispetto al numero del 1991 tutti gli articoli rivelavano di essere di fronte ad una fase di transizione verso la promozione dell'uguaglianza di genere.

Da allora e in linea con il contesto sociale, come attesta anche il sovracitato volume *Museum and Gender*, si è prestata sempre maggiore attenzione a rovesciare la narrazione dominante che aveva perpetuato con inerzia le modalità pervenute dal passato, cercando di revisionarle, interrogandosi soprattutto sulla corretta rappresentazione delle donne. Così, ad esempio, prendendo



in esame soltanto l'Italia, sono state realizzate esposizioni che hanno analizzato il ruolo storicamente assegnato alla donna a partire dall'antichità (*Eva contro Eva. La duplice valenza del femminile nell'immaginario occidentale*, Tivoli, Villa d'Este), il collettivo *Non Una Di Meno* ha avviato manifestazioni che hanno puntato i riflettori sul tema della rappresentazione del femminile, poi ripreso nel censimento sulle statue dedicate alle donne da parte dell'associazione *Mi riconosci?*, sono emerse dall'ombra numerose figure di donne artiste, fra cui l'architettrice Plautilla Bricci, sono stati modificati gli apparati di comunicazione per restituire alle committenti, collezioniste e curatrici i propri ruoli decisivi, sono stati commissionati dal Ministero della Cultura progetti, come il podcast *Paladine*, che ha presentato otto ritratti di museologhe, archeologhe, studiose, collezioniste che hanno segnato la storia del patrimonio culturale, molte delle quali oggetto di studio nel recente convegno *Le donne storiche dell'arte tra ricerca, tutela e valorizzazione*, tenuto tra Macerata e Genova lo scorso anno (Carrara, Dragoni, 2022). Ugualmente, in accordo con il Piano di Uguaglianza di Genere del MIC (2002), che prevede nell'area strategica n. 4 l'adozione di specifiche linee guida sull'uso del linguaggio, il Museo Nazionale di Matera e i Musei Reali di Torino hanno per primi un linguaggio inclusivo.

Le istituzioni culturali hanno dunque assunto la responsabilità di rispondere agli stimoli della società, chiedendosi quale tipo di società rappresentano, come la stanno rappresentando e come vogliono rappresentarla. L'Università di Macerata, in occasione dell'evento *Sharper*, ha avviato una riflessione sulle opere delle artiste presenti nelle collezioni dell'Ateneo, interpretandole sotto una duplice ottica, quella più prettamente storico-artistico e quella della mediazione e interpretazione del patrimonio.

## 2. *Le collezioni dell'Ateneo di Macerata: le artiste*

Ancorché non strutturate in un vero e proprio museo, l'Ateneo maceratese presenta un insieme di collezioni ricche, caratterizzate da diverse tipologie di oggetti raccolti in epoche differenti. Il primo nucleo è composto da «una ricca e completa

raccolta osteologica, una preziosa collezione di ceroplastiche in ottimo stato di conservazione, custodite in teche di legno dotate di sportelli vetrati, ed un atlante anatomico con tavole di grande formato riprodotte a mano, posto su un leggio anatomico in legno» (Cingolani, 2006, p. 190), provenienti dal gabinetto anatomico dell'antica facoltà medica dell'Università maceratese, istituito nel 1827. Il secondo è costituito da 35 dipinti tra ritratti, paesaggi e nature morte, realizzati dal pittore pollentino Vincenzo Monti (1908-1981) e donati nel 2004, per volontà testamentaria della moglie Maria Staffolani, all'Università di Macerata (Archivio dell'Università di Macerata, Donazione Staffolani). Conservati per la quasi totalità presso il dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni Culturali e del Turismo, sono un terzo della donazione, suddivisa per il resto tra l'Accademia di Belle Arti di Macerata e i Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi. La volontà di lasciare parte della produzione all'Ateneo derivava dall'amicizia che il pittore aveva avuto con don Attilio Moroni (1909-1986), che dell'Università è stato rettore dal 1977 al 1985. Nell'arco del suo rettorato Moroni, appassionato d'arte e collezionista, ha lasciato il terzo e più importante fondo di opere d'arte (Archivio dell'Università di Macerata, I P/12 Legato Moroni, donazione opere artistiche), sculture, arredi e oltre 220 opere grafiche contemporanee, tra incisioni, disegni, collages e dipinti su carta (Paoletti, 2008). Animato dalla ferma volontà di scongiurare il rischio di un isolamento culturale e sociale dell'ateneo in un'epoca segnata da forti impulsi al cambiamento (Sani, 2008), il suo rettorato è stato caratterizzato dal disegno di collegare quanto più possibile l'università alla società, a partire da uno stretto rapporto con gli artisti, specie quelli operanti sul territorio e artefici delle sperimentazioni del tempo, di cui ha acquisito il *corpus* di grafiche, databili tra il 1954 e il 1985.

Tra queste, pur se in numero molto ridotto rispetto al totale, possono essere annoverate 13 presenze femminili con opere cronologicamente collocate tra il 1973 e il 1984.

Quasi tutte le realizzazioni sono ascrivibili a quel fenomeno di vasto raggio che, ripudiando la società contemporanea e i suoi valori, rifiuta l'arte come rappresentazione sensibile e af-



ferma l'atto individuale, diretta testimonianza – attraverso l'immediatezza del gesto, la frammentarietà del segno – della precarietà, del dubbio, della solitudine della condizione umana tipica del periodo, che indichiamo genericamente come informale.

Tra le varie tendenze di tipo astratto, numerose sono quelle impegnate nell'analisi strutturale e formale dell'opera, nella tendenza geometrica e nelle sperimentazioni di carattere percettivo, aperte anche a recepire le possibilità fornite dalle tecnologie e dai nuovi mezzi di comunicazione nell'intento di coinvolgere l'esperienza sensoriale dello spettatore. Ada Costa, ad esempio, traduce la propria formazione scientifica e la predisposizione per la matematica in un linguaggio che parte dalla ricerca sulla linea nello spazio componendo segni orizzontali, verticali e diagonali, evidenti nel progetto *Segmenti*, presentato in una personale a Firenze nel 1975 (*Segmento*, 1974, acquaforte 35x25) (Bonomo 2014). Linee e evolute in moduli, disposti a formare spirali iscritte in un quadrato, compongono anche la litografia di Vera Molnar (senza titolo, 1974 40x40), artista di origine ungherese, naturalizzata francese, pioniera dell'arte sistematica e dell'utilizzo delle tecnologie nella creazione artistica. La sua produzione, basata su una riflessione teorica sui mezzi della creazione e i meccanismi della visione, trae origine da Malevich e Mondrian (Lemoine..), cui rimanda anche il dipinto su carta di Aurelie Nemours (*Helicon*, 1979, 29x43), caratterizzato dalla giustapposizione di quattro quadrati di colore rosso, nero, blu e giallo. Allieva di Fernand Léger, l'artista nella sua produzione ha utilizzato prevalentemente le linee verticali e orizzontali per raggiungere sovrapposizioni complesse per “installare il vuoto” nello spazio attraverso l'espressività emozionale del colore e dei contrasti.

Nel campo della comunicazione semantica, all'ambito della “poesia concreta”, ovvero a quelle esperienze, tra loro a volte molto diversificate in cui parole o frammenti di parole vengono composti per accostamenti, sovrapposizioni, ripetizioni, inversioni, in un gioco di rapporti col piano di fondo, con i ritmi delle sequenze e le pause dei vuoti, gli effetti ottici del contrasto tra bianco e nero, appartengono le opere di Maria Teresa De Zorzi, Betty Danon, Greta Schodl e Titi Parant. Nel primo caso

l'artista rielabora la struttura dattilografica e tipografica di una poesia di Andrea Zanzotto trasferendo le parole dalla sfera della mente e intrecciandole nella percezione per generare un nuovo principio costruttivo di poesia visiva in una serie di tre piccole incisioni (senza titolo, 1979, 25x25), mentre Betty Danon, artista concettuale di origine turca, stabilitasi in Italia dopo il matrimonio, si ispira alla simbologia junghiana e alle filosofie orientali componendo le due figure geometriche del cerchio e del quadrato in una serie di partiture che diventano elementi geometrici alla base delle forme del punto e della linea, studiati poi anche attraverso spartiti musicali astratti. Nel caso della piccola serigrafia maceratese, la composizione si sviluppa lungo un asse verticale in bianco e nero che parte in basso da un cerchio, considerato dall'artista un archetipo magico, un eterno perfetto, che si spezza e si scompone fino a diventare punto. Al centro del percorso, il semicerchio formatosi è l'unico colorato di rosso e seguito dal lemma *am*, come ad indicare la condizione umana (*I am*, io sono), vulnerabile e inserita al centro di un processo semantico ed esistenziale, come evidente dalla posizione in cui gli elementi inferiore e superiore declinano le sette fasi della vita dell'uomo.

Contestualmente alle sperimentazioni pittoriche, negli stessi anni Betty Danon aveva iniziato a lavorare anche con i pentagrammi, elemento questo della musica che la avvicina ad Elisa Montessori (senza titolo, acquaforte 1981). Nonostante le dimensioni miniaturistiche (5x5), emerge la poetica dell'artista, che parte dall'atto del guardare rapportandosi col mondo per catturare le linee interne delle cose, lasciar spazio alla scrittura libera della mano e poi sottrarre per creare nuove forme e metamorfosi.

Il *Percorso* di Annalisa Alloatti (1973, stampa tipografica 67x67), pone invece l'accento su una forma di poesia in grado di utilizzare le nuove forme del linguaggio mass-mediatico, rese sempre più familiari da strumenti quali televisione, rotocalchi ecc., alterandone la funzione da pervasiva a poetica, usando gli stessi mezzi di produzione e diffusione.

Sulla ripetizione costante di parole su carta, che finiscono per costituire la tramatura del soggetto e si annullano fino

a diventare astratte, è impostato il *Gincobiloba tra carte di riso* di Greta Schodl (1984, litografia 35x50). Come in tutti suoi lavori, esposti in numerosi musei italiani ed esteri, tra cui voglio ricordare il *National Museum of Women in the Arts* di Washington, forme geometriche e segni si intrecciano su diverse superfici, recanti i segni di un'esistenza passata con le parole scritte a mano, che portano il segno dell'artista, spesso intervallate da punti di luce realizzati a foglia d'oro, rimando non solo ad una presenza magico-magnetica della tela ma anche evocatrici della secessione viennese, in omaggio alle origini austriache.

Sul principio della serie e della ripetizione Titi Parant assume una connotazione più romantica. La sua acquaforte (1974, 40x50) è difatti ascrivibile alla serie *Je t'aime*, che fa riferimento alla frase pronunciata per la prima volta a quello che sarebbe diventato il compagno di una vita, Jean-Luc Parant, all'età di 17 anni. Questo incontro è alla base dell'esperienza artistica di entrambi, che sulla vicinanza reciproca getteranno le basi delle rispettive produzioni.

Nell'opera tutta la superficie è riempita dalla frase *je t'aime* (ti amo), tracciata in blu. Al centro, si stagliano, come dentro una cornice rossa, due sfere che ricordano due figure umane disegnate da un bambino, *moi e toi*, ovvero io e te. Il rosso rappresenta Titi, artista, compositrice, scrittrice, il blu il marito. Il rosso del sangue e il blu del cielo che si fondono, ricordando attraverso una serie di corrispondenze ogni luogo spaziale e ogni momento temporale in cui si sono uniti in un abbraccio.

Decisamente più impegnata è Eugenie Dubrueuil, di cui l'ateneo possiede una serigrafia del 1982 (senza titolo, 70x50), raffigurante, su uno sfondo neutro, una scarpa con tacco e plateau alti e spessi, indossata da un piede visto da due prospettive differenti, dal retro e di profilo. Nella prima raffigurazione i contorni della scarpa sono colorati di blu mentre la parte del tallone è evidenziata con linee oblique rosse, creando un focus sull'instabilità del piede. Tale sensazione è enfatizzata dalle linee vicino al plateau, al tallone e alla caviglia che simboleggiano la precarietà e il va-

cillamento della posa. La visione laterale della scarpa pone l'attenzione sulle ossa del piede colorate di verde, raffigurate come attraverso una lastra a raggi x per lo studio scientifico e anatomico. L'arco plantare assume una forma innaturale modificando la vera postura del piede umano, costretto dalla scarpa troppo alta. L'artista, utilizzando tre spesse frecce rosse, mette l'accento su alcune ossa particolarmente deformate e in tensione: la caviglia, il tarso e il metatarso. L'unico elemento che sembra legare il piede alla scarpa è un sottile fiocco annodato alla caviglia. A capo di una associazione, *Les Beaux Yeux*, che raccoglie opere di artisti provenienti da diversi paesi, la Dubrueil ha sempre sostenuto la diversità e il ruolo delle donne, di cui nell'opera maceratese rivendica la libertà dalle costrizioni imposte dal modello femminile classico, legato allo stereotipo della scarpa col tacco.

Simbolo di emancipazione femminile è anche la piccola opera di Maria Lai (senza titolo, 40 x 30), che trasforma, attraverso tramature e intrecci, quello che avrebbe dovuto essere l'ordinario ruolo della donna sarda, ad esempio al telaio, in arte, riuscendo così a trascendere un futuro già scritto. Simile nella realizzazione è anche *Rivisitare Klee* (tecnica mista, 25x35) di Franca Sonnino, allieva di Maria Lai e come lei legata alla corrente dell'arte povera. Anche in questo caso il filo, di cotone ritorto su filo di ferro a delineare contorni nello spazio, è l'elemento centrale della composizione, caratterizzata sullo sfondo da un fitto reticolo di linee di matrice concettuale più che geometrica.

Ad un immaginario mitologico fa invece riferimento l'unica opera figurativa, un'acquaforte realizzata da Angela Volpi nel 1982 (*La Gabbiana*, 25x32), che sembra riecheggiare l'universo visionario di Valeriano Trubbiani.

### 3. *Le collezioni dell'Ateneo di Macerata in viaggio: traveling exhibition e mediazione culturale sui temi della diversità e dell'inclusione*

Al momento le collezioni dell'Ateneo non sono esposte al pubblico e, in attesa di poterle rendere fruibili, sono state avvia-

te delle attività finalizzate a farle conoscere, guardando anche al patrimonio universitario come risorsa strategica per la qualità della vita delle persone, per lo sviluppo sostenibile e per la promozione del territorio.

La prima azione è stata una completa ricognizione dei beni, che sono stati fotografati e resi oggetto di una campagna di catalogazione scientifica, primo atto per poterli tutelare ai sensi di legge e acquisire le conoscenze storico-critiche necessarie alle successive attività di valorizzazione. Si è poi passati alla realizzazione di tre video – il primo, un trailer sulle collezioni teso a sintetizzarne complessità e varietà, rilasciato in occasione dell'*Academic Heritage Day*, gli altri creati su due dipinti del fondo antico, interpretati in chiave moderna per affrontare le tematiche della guerra e della protezione del patrimonio in assetto di crisi e della resilienza – pubblicati sul canale Youtube ART@unimc. Al contempo sono state progettate delle cartoline tematiche per i canali social, di cui come prima è stata realizzata quella dedicata proprio alle artiste, in occasione della festa della donna, l'8 marzo.

È in progettazione una mostra virtuale che dia conto delle collezioni in relazione all'ateneo e alla città e si stanno studiando anche alcune piccole esposizioni tematiche, da realizzare in collaborazione con gli altri istituti culturali di Macerata, mentre di prossima pubblicazione sarà il catalogo scientifico. Un primo nucleo della collezione, ovvero la donazione Monti, è stato utilizzato come case study nell'ambito del laboratorio di Comunicazione Museale dell'anno accademico 2021/2022 (corso di laurea magistrale in Management dei Beni Culturali LM-89), durante il quale studentesse e studenti hanno condotto uno studio preliminare sull'artista e sulla sua produzione per l'elaborazione di una brochure tematica dedicata alle opere esposte presso l'aula magna del Polo Didattico "Luigi Bertelli". Si è trattato di un primo importante tentativo di attività trasversale di didattica, ricerca e Terza missione, capace di coinvolgere i tre ambiti fondanti dell'ateneo.

In occasione dell'evento *Sharper*, portando a compimento una proposta ideata durante le lezioni del laboratorio di Comunicazione Museale dell'anno accademico 2022/2023 per con-

sentire agli studenti di esercitare le proprie conoscenze nello studio e competenze nella valorizzazione, poi presentata nell'ambito del progetto *Impresa in Aula* della Regione Marche, è stata progettata una *travelling exhibition*, ovvero una mostra viaggiante che, rovesciando la classica idea di museo, porti le opere al pubblico, direttamente negli spazi urbani. Se la prima idea era stata quella di far conoscere un patrimonio sconosciuto anche agli stessi membri della comunità accademica attraverso una esposizione di tipo tradizionale, si è successivamente ritenuto prioritario indirizzare gli sforzi nella prospettiva dell'*audience development*, intercettando la popolazione residente, quella che può trarre vantaggio dalla prossimità fisica agli spazi della cultura, in quanto il rapporto con il cittadino-utente è un problema assai più ampio di quello della sola frequentazione dei luoghi della cultura ed ha a che fare con la costruzione di un rapporto forte tra comunità e territorio finalizzato allo sviluppo locale, al rafforzamento identitario e, più in generale, alla possibilità di usare il patrimonio culturale come strumento per favorire, nella comunità, riflessioni sul presente e sul futuro.

Si è così ripresa un'attività già avviata all'estero dall'inizio del XX secolo e si è deciso di attrezzare un furgoncino che trasporti alcune opere, corredate da didascalie tradizionali ma interpretabili in ottica multidisciplinare a seconda di una serie di temi discussi con gli studenti durante le lezioni e che costituiscono uno specchio dei principali argomenti di dibattito che interessano la società e in specie i giovani: ambiente e sostenibilità, lavoro, guerra, disagio mentale, stereotipi e gender. Ancorché le opere "in viaggio" siano, per ragioni di spazio e di conservazione, numericamente limitate, permetteranno di costruire ad ogni tappa di arresto del mezzo una discussione di comunità intorno ai temi scelti, grazie alla presenza di mediatori che consentiranno di creare un'esperienza unica e irripetibile, personalizzabile e personalizzata a seconda dei visitatori, chiamati a interagire attivamente nella costruzione di significati, inevitabilmente diversificati.

Alle tematiche individuate, infatti, oltre ad una serie di apparati comunicativi che espliciteranno le motivazioni della scelta richiamando anche i 17 *goals* dell'Agenda ONU 2030, studiati



e predisposti secondo le più aggiornate indicazioni museografiche, saranno legate delle museum box, scatole da aprire che permetteranno lo sviluppo di domande anche di carattere provocatorio, per avviare dibattiti sui temi summenzionati. Vere e proprie scatole di cartone destinate a contenere oggetti e materiali attivatori di dialogo con i pubblici, le box hanno l'obiettivo di fornire non solo ulteriori informazioni circa il contesto storico e culturale dell'opera cui si riferiscono, ma di attivare, grazie alla presenza dei mediatori, un dialogo partecipato con i pubblici nella costruzione di riflessioni e nuovi significati.

Ad esempio, per il tema legato agli stereotipi e gender, è stata scelta l'opera di Eugenie Dubrueil, che, oltre agli apparati di tipo tradizionale, che permettono di comprenderla nell'ambito della produzione dell'artista e del suo tempo, è stata corredata da un ulteriore testo che punta a provocare il visitatore nella comprensione dell'opera e a non dare per scontato che le scarpe raffigurate siano necessariamente destinate a una donna. Per questo, all'interno della box si è pensato di inserire testi sulla diffusione storica della scarpa con il tacco, immagini che tendono a considerare gli stereotipi della femminilità, testimonianze delle manifestazioni femministe, immagini dei Pride e un paio di scarpe rosse, per riflettere anche sui temi dei femmicidi. Saranno inoltre presenti dei post-it in cui i visitatori potranno lasciare la propria risposta alla domanda provocatoria sull'associazione di idee tra tacco e scarpa femminile, sui problemi generati dalle interpretazioni e sulle azioni che l'Università potrebbe mettere in campo per affrontarli.

La scelta di utilizzare le box consente anche di potere adattare il progetto a ulteriori modalità, come ad esempio, a discussioni presso scuole o musei e il fatto che saranno utilizzate scatole riciclate invita a riflettere anche sul tema della sostenibilità.

La *travelling exhibition* potrà così rispondere all'esigenza di un allargamento delle possibilità di accesso e di fruizione culturale, andando incontro anche a coloro che non sempre mostrano interesse per la frequentazione dei luoghi culturali e costituendo al tempo stesso per gli studenti coinvolti come mediatori una palestra in grado di prefigurare la molteplicità di azioni che dovranno sapere affrontare all'interno di uno spazio espositivo,

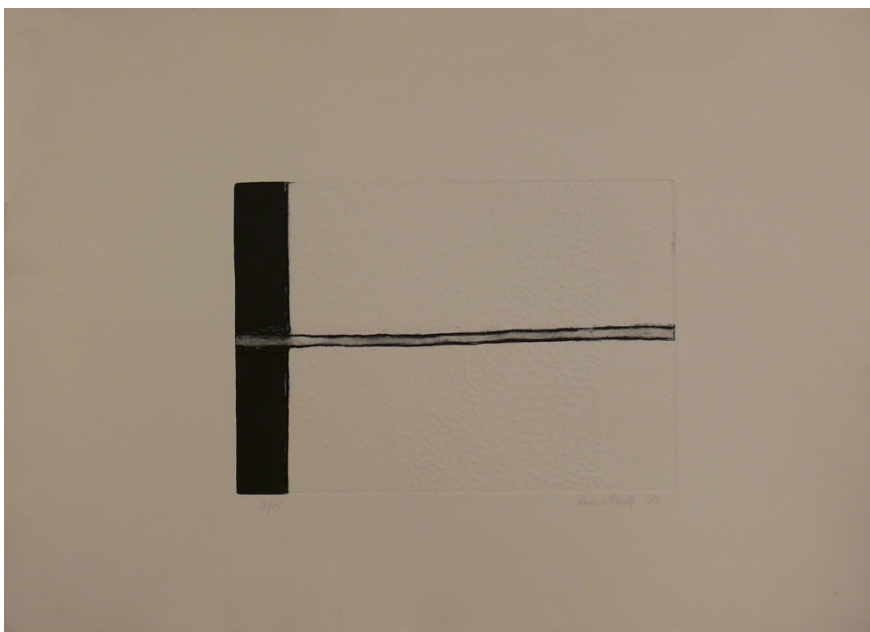
dalle necessità della collezione (documentazione, conservazione, sicurezza, accessibilità, inclusione) alle esigenze delle diverse tipologie di pubblico, per esplicitare pienamente, attraverso l'incontro tra opera e spettatore, la consapevolezza della natura pubblica dell'arte e dell'esposizione.

L'ateneo, in una prospettiva concreta di Terza missione, si mette così, come i musei nella nuova definizione ICOM, "al servizio della società": portando le proprie collezioni fuori dagli ambiti accademici, promuove non solo la conoscenza ma la co-costruzione di significati con i cittadini, per una crescita collettiva e condivisa.

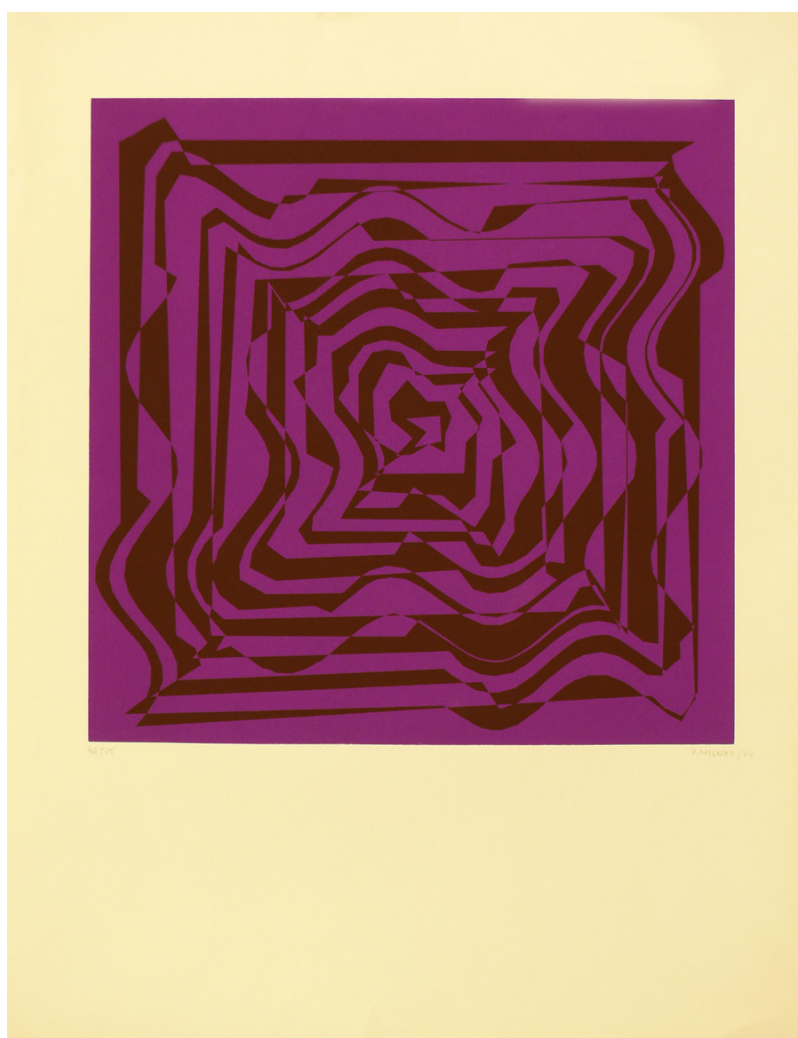
### *Bibliografia*

- (1991), Focus on Women, *Museum*, vol. XLIII, n. 3.
- Bataille, G. (1930), *Musée*, «Documents», n. 5, Paris, p. 300.
- Bonomo, M. (2014), *Ada Costa*, Bari: Dedalo.
- Bordieu, P., Darbel, A. (1966), *L'amour de l'art*, Paris: Minuit.
- Carrara, E., Dragoni, P. (2022), *Le donne storiche dell'arte tra ricerca, tutela e valorizzazione*, Macerata: eum.
- Cingolani, M. (2006), *Lo studio generale cuiuscumque facultatis et scientiae licitae di Macerata*, in *Uomini e luoghi della cultura nelle Marche*, a cura di G. Danielli, Ancona, vol. II, pp. 272-281.
- Dragoni, P. (2010), *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze: Edifir.
- Dragoni, P. (2020), *Guerra e pace. Il ruolo sociale dei musei per la costruzione dei diritti di cittadinanza durante i conflitti*, in M. Nezzo, C. Bajamonte (a cura di), *Il patrimonio artistico negli assetti di crisi: indagine diacronica sulle politiche protettive e sollecitative rispetto alle arti, in caso di conflitto, nell'Italia fra Risorgimento e Guerra Fredda*, Atti del convegno internazionale di studi (Padova, Palazzo Liviano 3-5 febbraio 2020), Padova: Il Poligrafo, pp. 253-267.
- Lemoine, S. (-), *Vera Molnar au musée de Grenoble, une collection sans pareille*.
- Mairesse, F. (2000), *La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie*, in A. Desvallées (a cura di), *L'ecomusée: rêve ou réalité*, «Culture et musées», n. 17-18, pp. 33-56.
- Martin-Felton, Z., Lowe, G. S. (1993), *A Different Drummer: John Kinard and the Anacostia Museum 1967-1989*, Washington: Smithsonian Institution.

- McGhie, H.A. (2020), *Museums and Human Rights: human rights as a basis for public service, Curating Tomorrow*.
- Ministero della Cultura – Grant Office (2022), *Gender. La sfida per la parità*.
- Ministero della Cultura – GrantOffice (2022), *Piano di Uguaglianza di Genere del Ministero della Cultura*.
- Murawski, M. (2021), *Museums as Agents of Change. A Guide to Becoming a Changemaker*, Rowman & Littlefield.
- Chynoweth A., Lynch B., Petersen K., Smed S., *Museums and social change. Challenging the unhelpful museum*, London-New York: Routledge.
- Paoletti, S. (2008), *Una introduzione alla collezione*, in R. Sani, a cura di, *Fondo Moroni. Arte contemporanea in università*, Macerata: Eum, s.p.
- Piraina, D., Vanni, M. (2020), *La nuova museologia: le opportunità nell'incertezza. Verso uno sviluppo sostenibile*, Torino.
- Sandell, R. (2002), *Museums, Society, Inequality*, London-New York: Routledge.
- Sandell, R. (2007), *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference*, London-New York: Routledge.
- Sandell, R. (2012), *Museums, Equality and Social Justice*, London-New York: Routledge.
- Sandell, R. (2017), *Museums, Moralities and Human Rights*, London-New York: Routledge.
- Sandell, R., Janes, R., eds. (2019), *Museum Activism*, London-New York: Routledge.
- Sani, R., a cura di (2008), *Fondo Moroni. Arte contemporanea in università*, Macerata: Eum, s.p.
- Vinson, I. (2007), *Gender perspectives on cultural heritage and museums*, editorial, «Museum International».



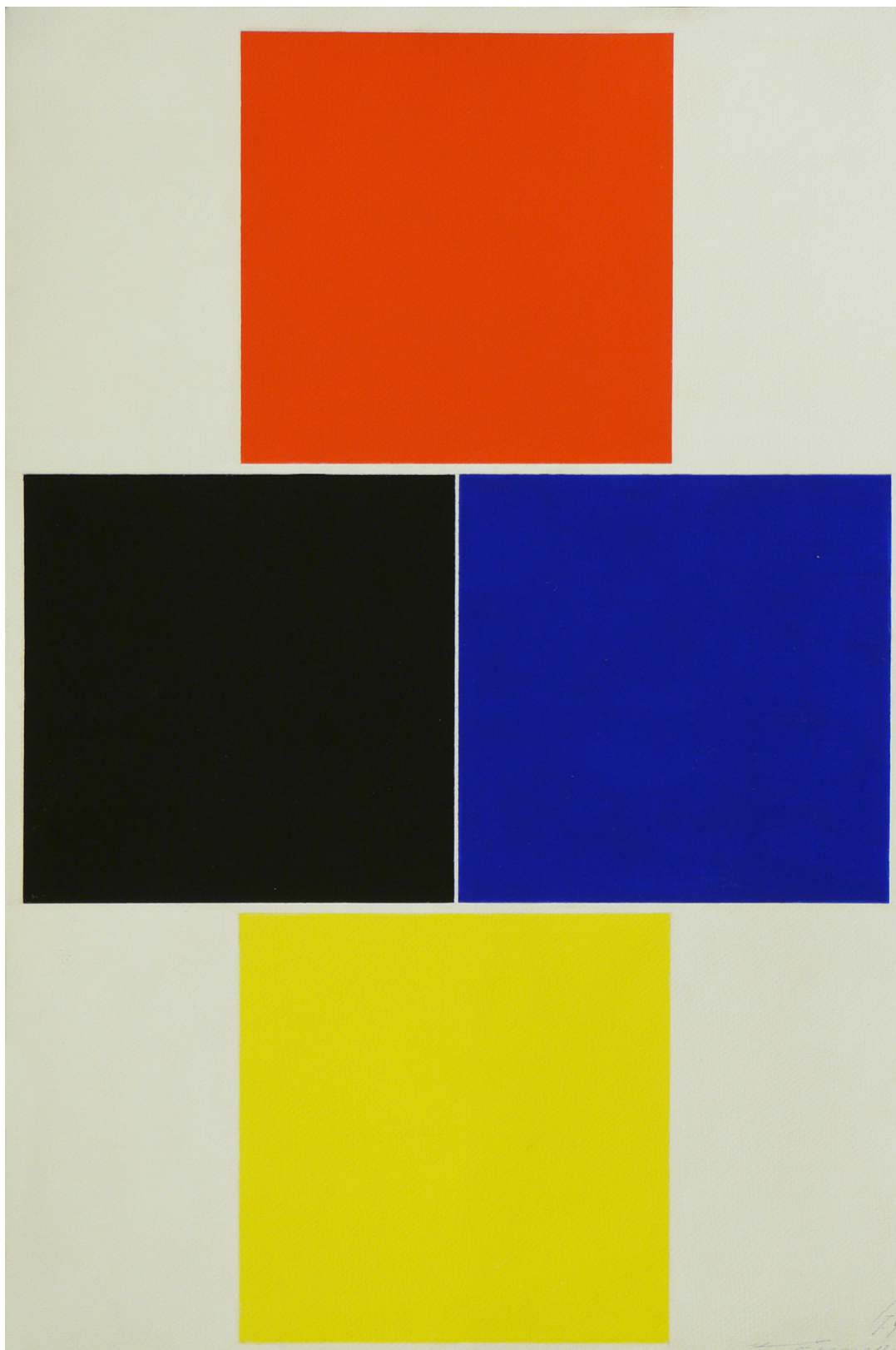
1.



2.

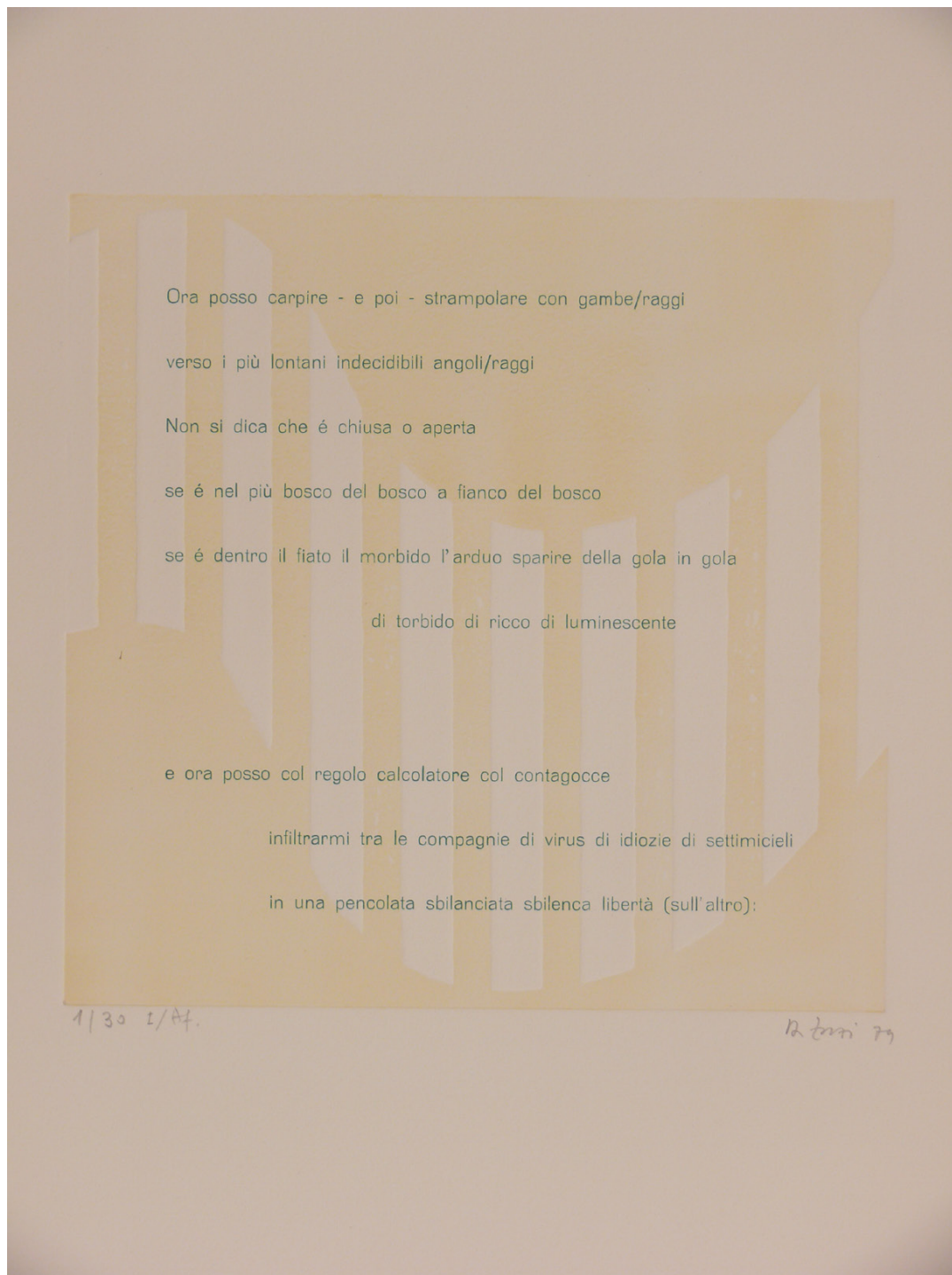
1. Ada Costa, *Segmento*, 1974, aquaforte, 35x25 cm
2. Vera Molnar, *senza titolo*, 1974, litografia, 40x40 cm





3.

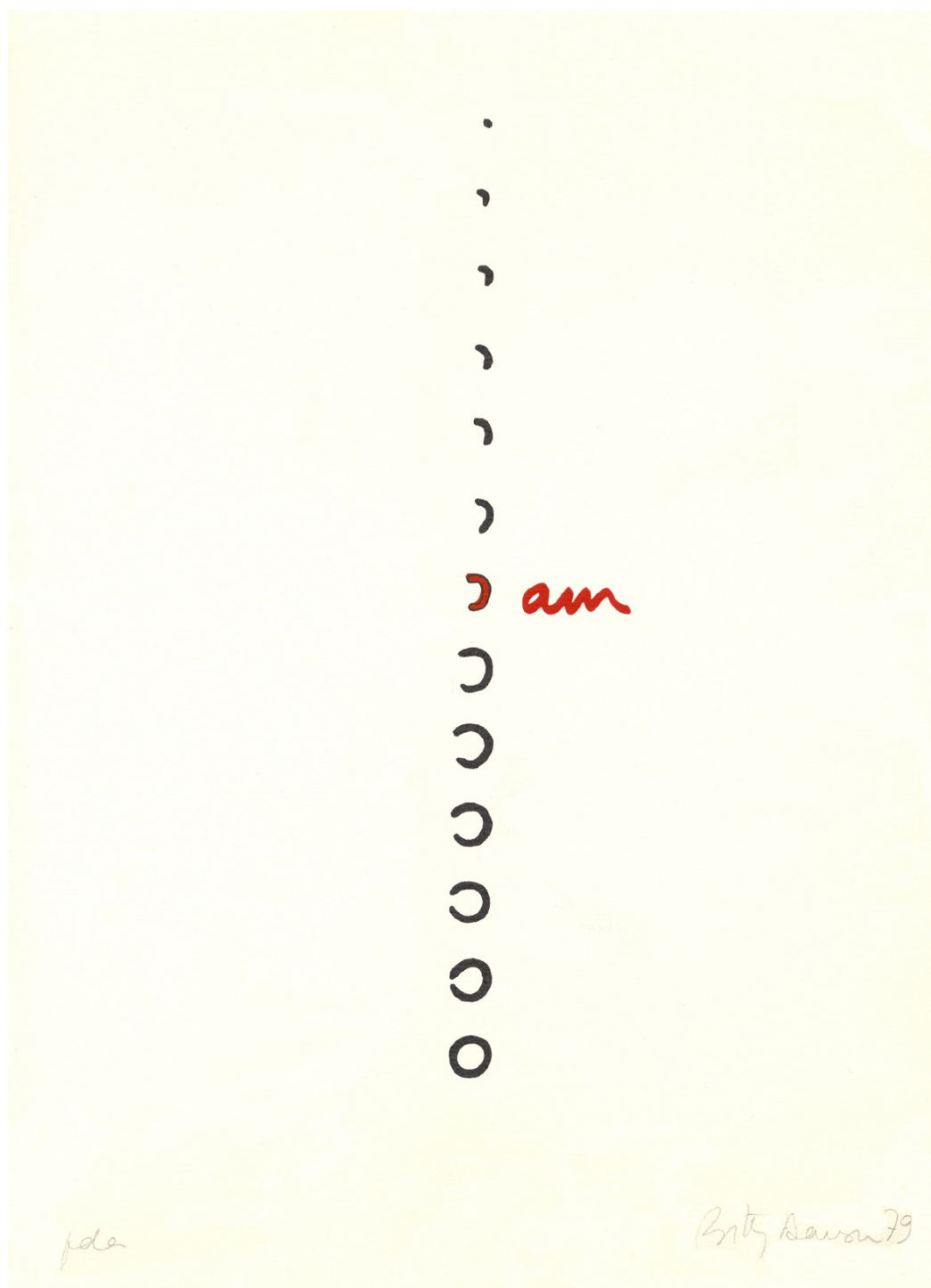
3. Aurelie Nemours, *Helicon*, 1979, dipinto su carta, 29x43cm



4.

4. Maria Teresa De Zorzi, *senza titolo*, 1979, 25x25 cm



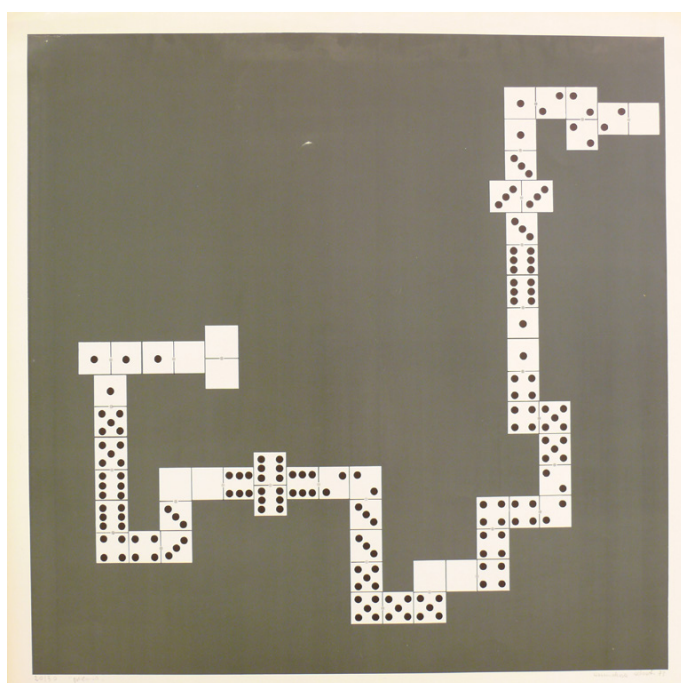


5.

5. Betty Danon, *senza titolo*, 1979, serigrafia, 22x33 cm



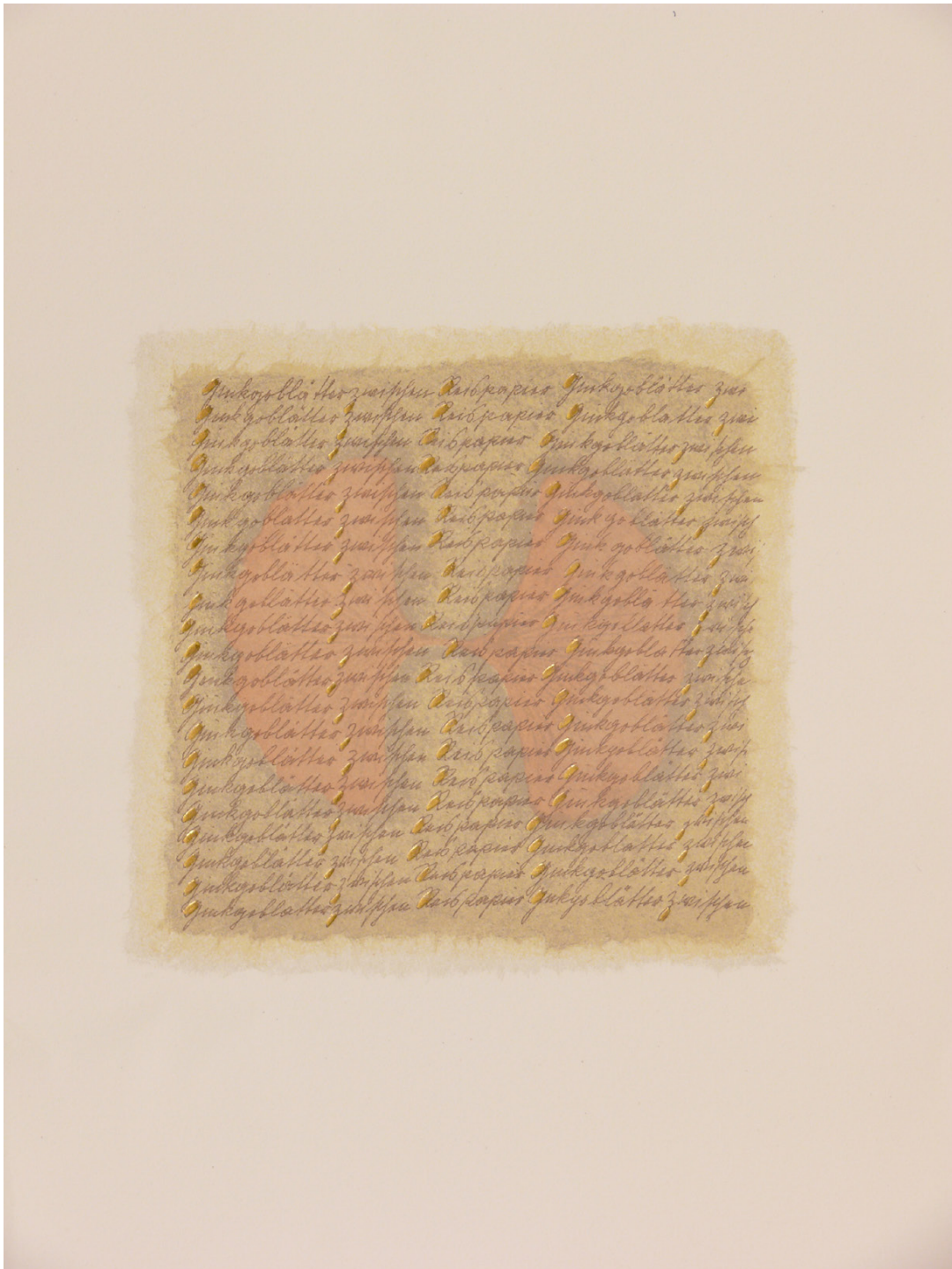
6.



7.

6. Elisa Montessori, *senza titolo*, 1981, acquaforte 5x5 cm

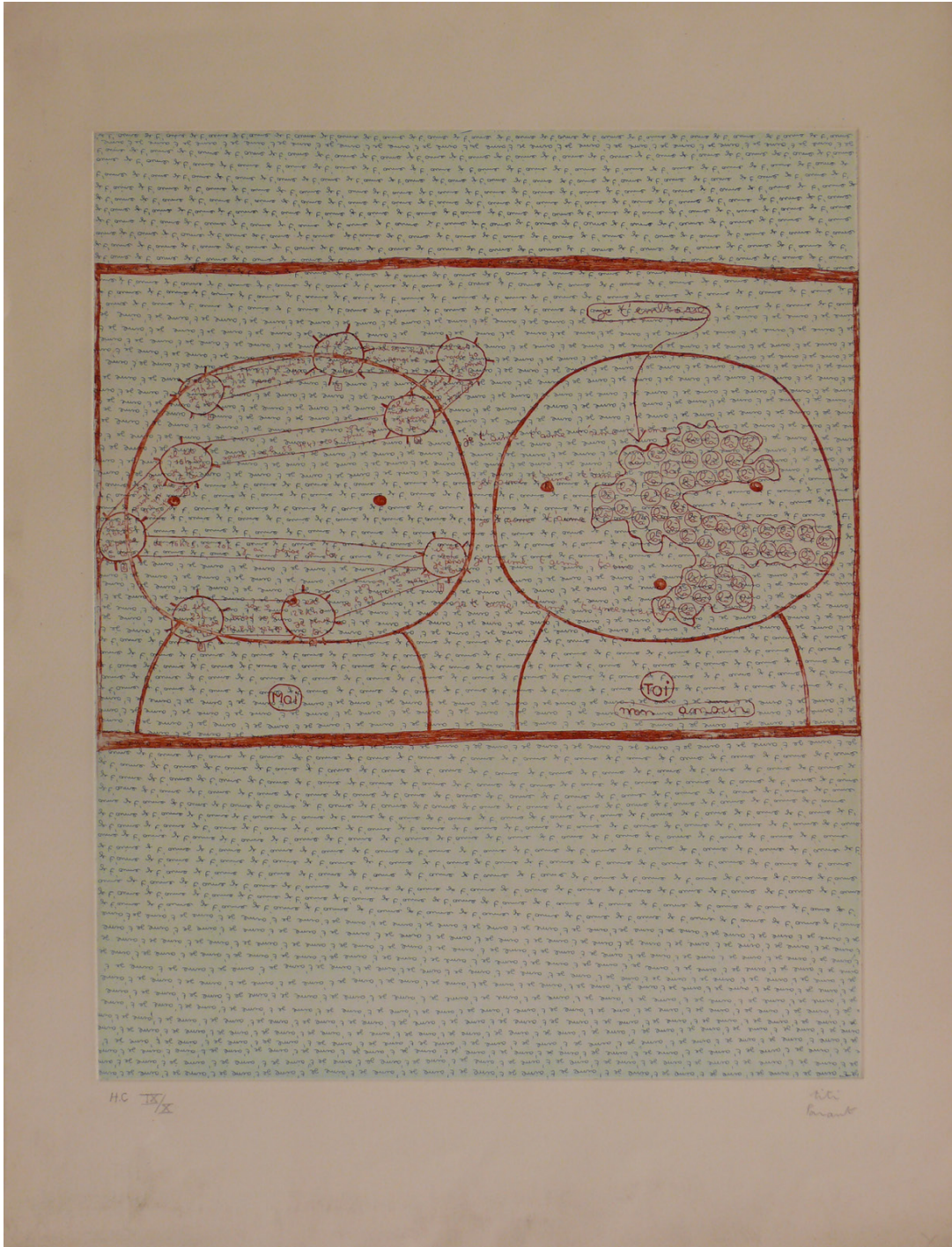
7. Annalisa Alloatti, *Percorso*, 1973, stampa tipografica 67x67 cm



8.

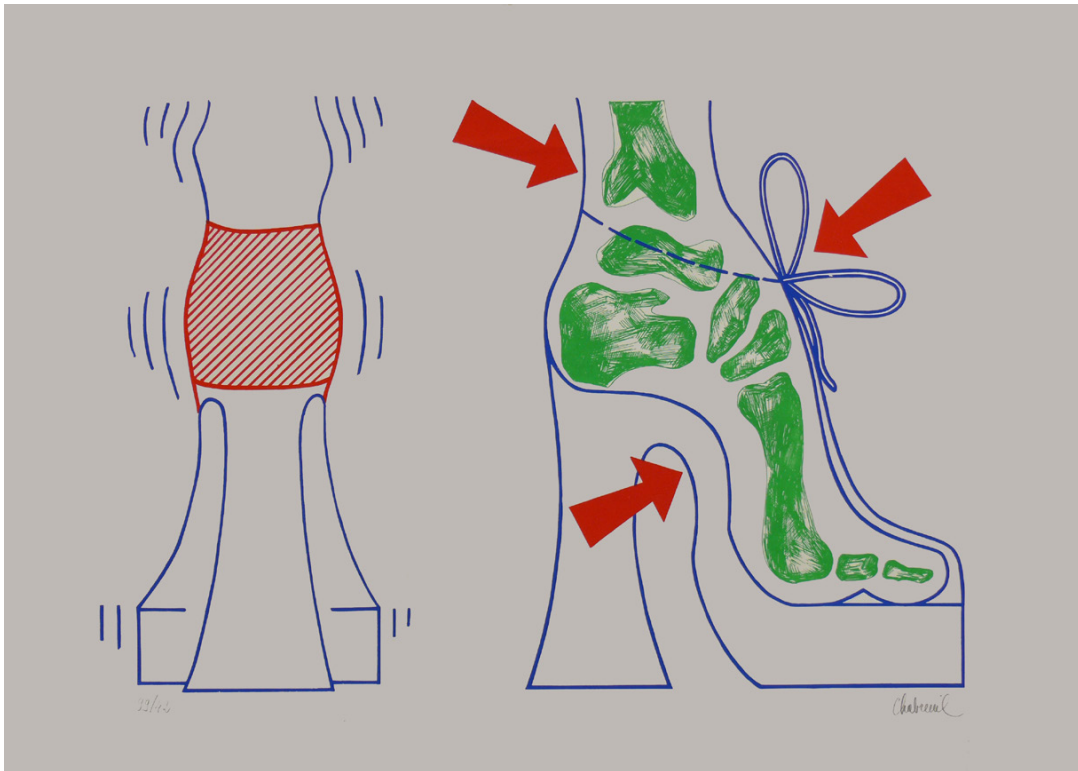
8. Greta Schodl, *Gincobiloba tra carte di riso*, 1984, litografia, 35x50 cm



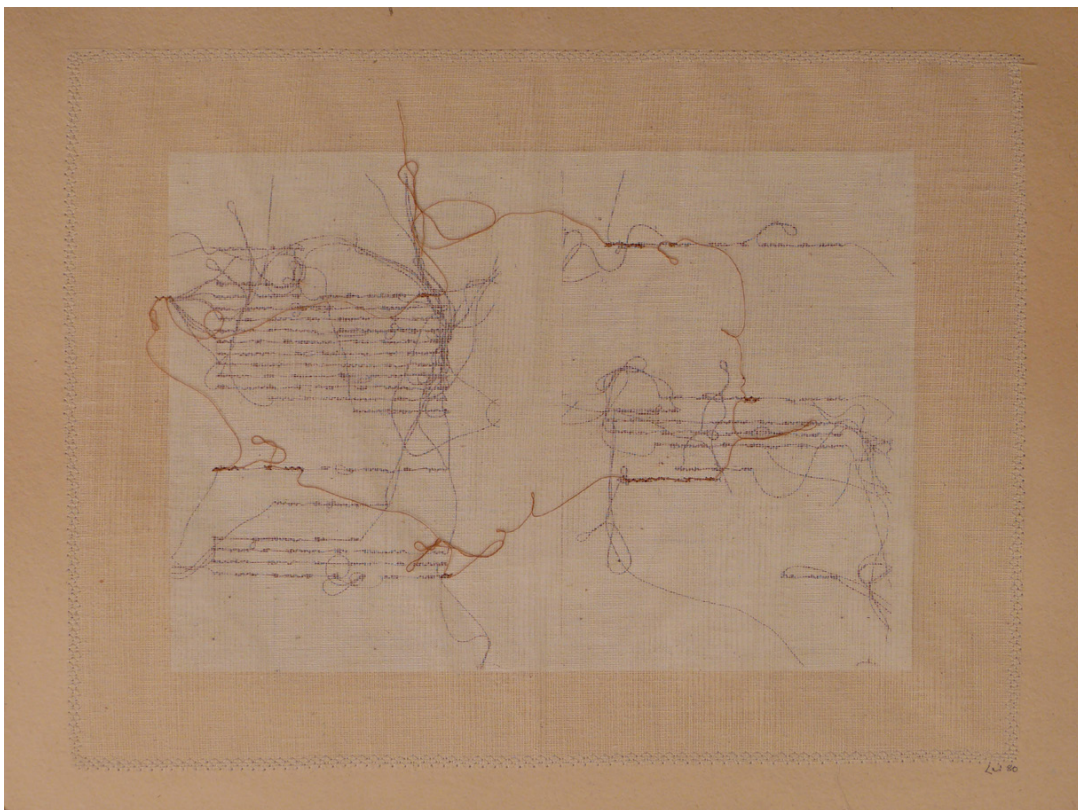


9.

9. Titi Parant, *Je t'aime*, 1974, acquaforte, 40x50 cm



10.

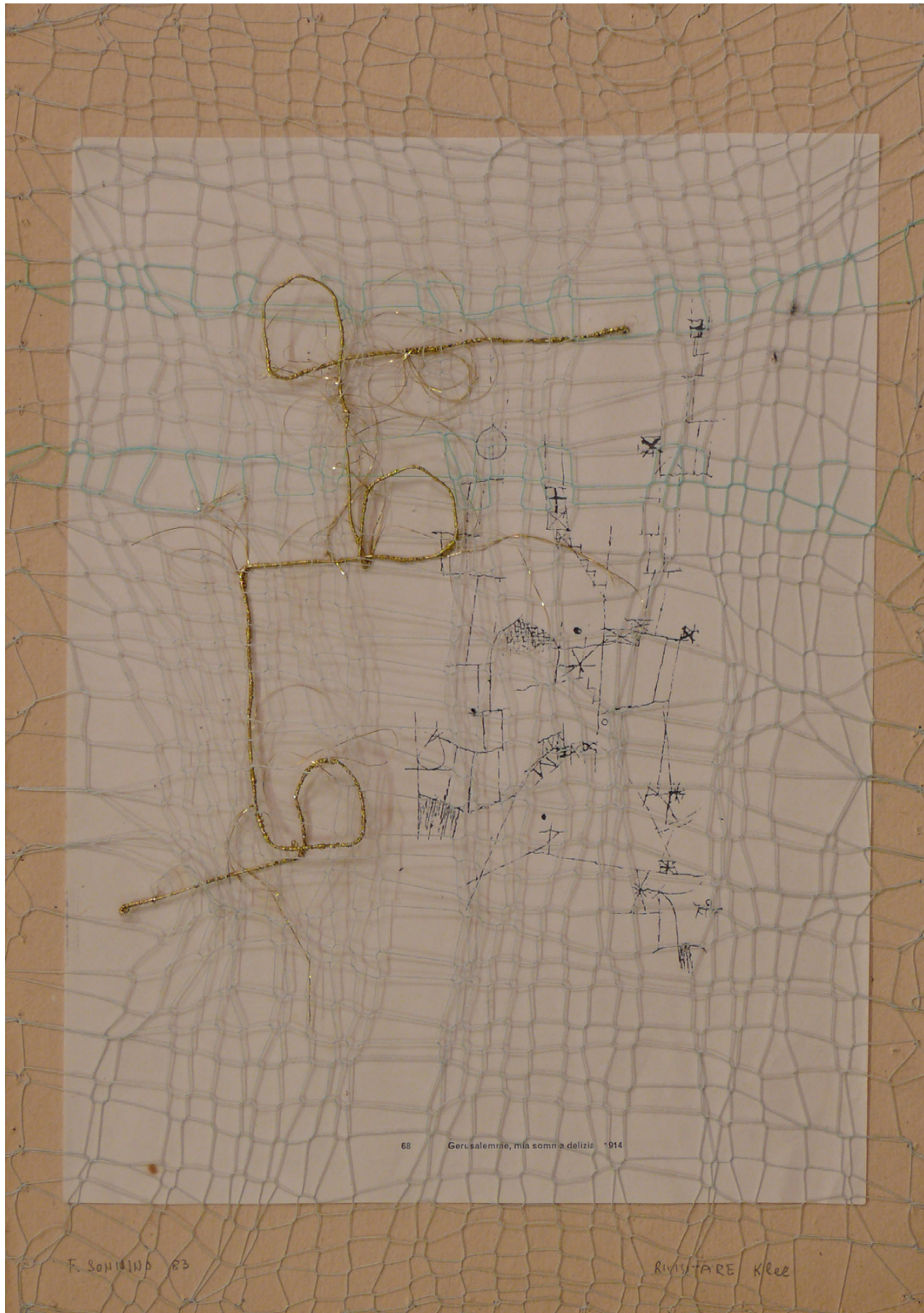


11.

10. Eugenie Dubrueuil, *senza titolo*, 1982, serigrafia, 70x50 cm

11. Maria Lai, *senza titolo*, 1980, tecnica mista, 40x30 cm





12.

12. Franca Sonnino, *Rivisitare Klee*, 1983, tecnica mista, 25x35 cm





13.

13. Angela Volpi, *La Gabbiana*, 1982, acquaforte, 25x32



14.

14. Cartolina realizzata in occasione della festa della donna (P. Dragoni, M. Sabatini)