

Spazio e percezione nella ricerca di Massimo Bartolini

di Marco Scotti e Anna Zinelli

Abstract

This paper aims at providing a thorough examination of one possible interpretation of the relationship between art and senses within the field of contemporary visual arts, through a specifically identified case study: Massimo Bartolini's works. In particular, a selected number of works based on synaesthesia has been chosen (*Casa di Francesca Sorace*, 1993; *Mixing Parfums*, 2000; *El Jardì de Roses, la Font de Pedres*, 2007; *La strada di sotto*, 2011): these projects concern environmental distortion aiming to redefine the perception of space questioning the usual and established modalities of fruition.

La messa in crisi dei metodi abituali di percezione dei luoghi attraverso i sensi caratterizza una linea di ricerca che attraversa le più recenti sperimentazioni visive e i cui antecedenti possono essere rintracciati in esperienze che vanno dalle ricerche optical al concettuale, dal minimalismo alla land art. A questo proposito, in occasione della mostra *Spazi Atti*, tenutasi al PAC di Milano nel 2004, Roberto Pinto¹ individuava quali riferimenti imprescindibili gli "ambienti spaziali" di Fontana, in cui all'aspetto celebrativo della scultura come immagine simbolica si sostituisce la concezione del rapporto artistico in termini di esperienza, aprendo un filone sulla praticabilità dello spazio che potrà considerarsi definitivamente acquisito con l'arte povera. Pinto vedeva in particolare quale elemento connotante delle ultime ricerche rispetto a quelle del passato l'aver sviluppato l'idea di un'opera da vivere mediante i sensi, da abitare, convertendo lo spazio teorico dello spazialismo in uno spazio vissuto, un luogo di esperienza individuale.

¹ R. Pinto, "Suggestioni e racconti dello spazio", in J.H Martin e R. Pinto (a cura di), *Spazi Atti/Fitting Spaces. 7 artisti italiani alle prese con la trasformazione dei luoghi*, catalogo della mostra, PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, 12 novembre 2004-20 febbraio 2005, 5 Continents Editions, Milano 2004, pp. 12-27.

Nel percorso espositivo un lavoro di Massimo Bartolini – *Mixing Parfums* – è proposto quale caso programmatico di diretto coinvolgimento fisico ed emotivo dello spettatore.

Abbiamo scelto quindi di affrontare una delle possibili declinazioni del rapporto tra arte e sensi proprio attraverso una serie di opere di Bartolini, che si configurano come forma complessa e articolata di interrogazione della percezione e messa in crisi dei sistemi abituali di fruizione dei luoghi, sfruttando molteplici input sensoriali: questi lavori arrivano, infatti, a coinvolgere la vista, l'udito, l'olfatto, ma anche la dimensione tattile, il senso di equilibrio, il rapporto tra il corpo e la dimensione ambientale.



Figura 1 - Massimo Bartolini, *Casa di Francesca Sorace*, Firenze, 1993. Courtesy: the artist.

Fin dalla sua prima mostra², in cui sceglie di intervenire su uno spazio privato – la camera nella casa di un’amica a Firenze – rialzando il pavimento di 53 centimetri, Bartolini lavora sull’alterazione della fruizione del luogo abitato, attuando una messa in crisi delle prospettive abituali con cui siamo soliti rapportarci agli spazi del quotidiano, agli spazi vissuti. La camera da letto, inalterata nei suoi elementi di arredamento, con i mobili lasciati nelle posizioni originarie, appare così come uno spazio del tutto nuovo, in cui mutano i rapporti dimensionali tra le parti e in cui esiste uno spazio “sotterraneo”, non immediatamente percepibile, percorribile solo strisciando.

Nel corso degli anni ‘90 questa tipologia di indagine sull’alterazione degli spazi abitativi e architettonici è ulteriormente sviluppata con pavimenti ancora rialzati, vibranti e oscillanti³, con revisioni e scarti minimi negli impianti architettonici capaci di modificarne profondamente la dimensione spaziale⁴, con avanzati aggettanti che rileggono i rap-

² Mostra presso la casa di Francesca Sorace, Firenze, 1993.

³ Ricorda L. Cherubini: «Nel lavoro, che gravita intorno al tema antico dell’abitare, di Massimo Bartolini c’è una tradizione di pavimenti mutanti: c’è il pavimento rialzato che ingloba in sé l’arredo (*Casa di Francesca Sorace*, Firenze 1993); quello rotto da due chiavi di violino (*Artra*, Milano 1993); c’è il pavimento oscillante (*Casa di Giò Marconi*, Milano 1994) e c’è il pavimento rialzato che semplicemente procura allo spettatore un minimo spiazzamento (soffitto troppo basso, posizione alterata delle finestre, come nell’opera alla British School di Roma, 1997); c’è il *Pavimento a occhi chiusi* (Massimo De Carlo, Milano, 1997), nato dall’idea di camminare sulle palpebre di un gigante, costituite da due veneziane in legno (in uno dei lavori alla British School le finestre sono gli occhi della stanza); c’è infine il pavimento-molo (*Casa Massaccio*, San Giovanni Valdarno 1998) rialzato e impercettibilmente vibrante, proteso verso lo spazio cosmico proiettato da un salvaschermo di un computer». L. Cherubini, “Tra le pieghe. Il corpo del pensiero”, in L. Cherubini, J. Fernandes, J. Rykwert (a cura di), *Massimo Bartolini*, catalogo della mostra, GAM Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 3 febbraio-3 aprile 2005, Hopefulmonster, Torino 2005, p. 49.

⁴ Ad esempio con la serie *Head* egli propone degli ambienti-librerie dagli angoli smussati, in cui lo spazio fisico diventa mentale, interpretati da W.S. Wilson e A. Zevi in chiave organicista. Cfr. W.S. Wilson, *Convogliamento*, in C. Christov-Bakargiev (a cura di), *I Moderni/The Moderns*, catalogo della mostra, Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, Rivoli-Torino, 16 aprile-24 agosto 2003, Skira, Milano 2003, pp. 59-65; A. Zevi, *Arteinmemoria 3-4*, catalogo della mostra, Sinagoga di Ostia Antica, 28 gennaio-25 marzo 2007, Incontri Internazionali d’Arte, Roma 2007. Disponibile in pdf: www.arteinmemoria.com/cataloghi/Adachiara4.pdf (consultato il 30.10.2012).

porti tra spazialità interna ed esterna⁵. Bartolini, inoltre, ricorre spesso a elementi immateriali – il sonoro, il profumo, l’illuminazione – quali fonti di una stimolazione sensoriale atta a innescare inedite modalità di fruizione e a porre al centro la dimensione esperienziale nel rapporto tra opera e spettatore.

In occasione della mostra *Leggerezza. Ein Blick auf zeitgenössische Kunst in Italien*⁶ tenutasi a Monaco nel 2001, Giovanni Iovane inserisce non a caso la ricerca di Bartolini in un discorso sulla leggerezza, intesa in senso calviniano, come pratica artistica che rinuncia al linguaggio della provocazione e dell’ostentazione in favore della creazione di spazialità mentali, riflessioni sulla percezione, ricerche sul tempo. Egli interpreta i pavimenti come “opere/performance” progettate da Bartolini per esprimere la sua peculiare idea dell’abitare, ossia dell’essere al mondo. L’idea della “leggerezza” quale componente dell’arte italiana contemporanea viene d’altra parte ripresa anche da Luca Cerizza, che definisce le alterazioni condotte da Bartolini sugli ambienti domestici e architettonici attraverso molteplici input sensoriali come «una pratica di matrice fenomenologica che incoraggia una presa di coscienza dei rapporti tra mente e corpo, individuo e realtà, individuo e natura»⁷.

Con le serie dei pavimenti lo spettatore è infatti chiamato a vivere un’esperienza dello spazio che lo coinvolge in modo sinestesico, nella vista, nel tatto, nella propriocezione⁸. La dimensione onirica che ne risulta – a questo proposito Rykwert parla di «mondi da sogno» fatti di

⁵ A proposito dei davanzali l’artista afferma che essi «mettono l’esterno in condizione di essere accolto». Conversazione con l’autore tramite Skype del 22 agosto 2012.

⁶ G. Iovane, “Leggerezza. Una idea dell’arte italiana contemporanea”, in G. Iovane (a cura di), *Leggerezza. Ein Blick auf zeitgenössische Kunst in Italien*, catalogo della mostra, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, 10 novembre 2001-13 gennaio 2002, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monaco 2001, p. 38.

⁷ L. Cerizza, *L’uccello e la piuma. La questione della leggerezza nell’arte italiana*, Et. Al., Milano 2010, p. 52.

⁸ Con propriocezione si intende il senso che permette di riconoscere la posizione del proprio corpo nello spazio a prescindere dalla vista, ossia la percezione del sé in rapporto al mondo esterno.

ricordi e associazioni da cui scaturiscono nuovi sentimenti⁹ – provoca un effetto di spaesamento nel fruitore: egli si ritrova a percorrere uno spazio irreal e riconoscibile al tempo stesso, simile in tutto e per tutto a quello abituale, ma in cui lo sfasamento del piano strutturale altera le relazioni spaziali. Secondo William S. Wilson¹⁰ la centralità dell'aspetto partecipativo nella poetica di Bartolini è anche indice di un modo di operare che non si basa mai su forme ideali o norme estetiche che precedono il lavoro, al fine di innescare un rapporto in cui lo spettatore, direttamente chiamato in causa, è libero di costruire le proprie risposte.

Inoltre, ricorda lo stesso Bartolini¹¹, i pavimenti sono da leggersi come un lavoro sulla prospettiva, che riprende le teorie studiate negli anni dell'Accademia a Firenze e in particolare l'idea panofskiana che i sistemi di rappresentazione dello spazio siano delle “forme simboliche” iscritte, tra le tante possibili, nella storia e nella cultura di riferimento. Le atmosfere modificate ed esperite individualmente radicalizzano così il rapporto tra la persona e l'opera, cancellano il luogo come struttura nota creando uno spazio che è altro rispetto a quello codificato e ponendosi come forma di messa in crisi dei sistemi conoscitivi abituali.

In *Mixing Parfums* la pratica sinestesica risulta applicata alla scala ambientale attraverso una rigorosa metodologia progettuale e il coinvolgimento, in particolare, della dimensione olfattiva. L'installazione – presentata in occasione del primo Premio per la Giovane Arte Italiana nel 2000 alla mostra *Migrazioni*¹² presso il Centro Nazionale per le Arti Contemporanee di via Guido Reni a Roma, quindi reinstallata al

⁹ J. Rykwert, “Qui e là, o come entrare in una stanza”, in L. Cherubini, J. Fernandes, J. Rykwert (a cura di), *Massimo Bartolini*, cit., p. 22.

¹⁰ W.S. Wilson, “Convogliamento”, cit., pp. 59-65.

¹¹ Massimo Bartolini durante la conferenza tenuta il 13 aprile 2012 nell'ambito del Laboratorio di Interni del Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura e Società.

¹² S. Pinto, A. Mattiolo, (a cura di), *Il premio per la giovane arte italiana del Centro nazionale per le Arti Contemporanee 2000. Migrazioni e multiculturalità*, Allemandi, Torino 2001.

PAC di Milano nel 2004 per la mostra *Spazi Atti*¹³ e al MAXXI di Roma nel 2012 in occasione di *Projections. Installations from the MAXXI Arte Collections*¹⁴ – è descritta nella scheda di progetto come «una stanza stretta e lunga divisa esattamente al centro da una porta girevole luminosa»¹⁵. Fin dalla fase progettuale è evidente come l'elemento fondamentale che si trova a interagire con lo spazio e la luce sia il profumo e come la sua percezione dipenda anche dall'azione e dal movimento del pubblico nell'ambiente:

Le due stanze così ottenute sono vuote eccetto per due diversi profumi che vi sono diffusi: in una un profumo di terra, sarà forse una radice chiamata Cisto Laudano, nell'altra ci sarà un profumo di fiore. Una materia prima (la terra) e una elaborazione (il fiore). Il mescolamento dei due profumi viene messo in atto dal passaggio delle persone da una parte della stanza all'altra attraverso la porta girevole luminosa.¹⁶

Il rimando a una naturalità assente e delocalizzata – i fiori, la terra – in un contenitore spaziale decontestualizzato, come possono essere due semplici stanze separate da una porta abitualmente in uso in luoghi del commercio o destinati a servizi, non deve essere banalmente inteso come rievocazione anacronistica di un modello “natura”, ma piuttosto come consapevolezza di una compresenza tra naturalità e artificialità e di una possibile coesistenza che non si risolve in armonia:

Anche la tecnologia è natura, e il fatto che coesistono farebbe pensare a una armonia. Invece a molti, me compreso, viene da pensare che non siano in armonia, ciò dimostra che c'è un ideale al quale comparando questo rapporto tra natura e tecnologia, manifesta una mancanza di armonia. Qual è questo ideale? Potrei rispondere che mentre “la natura” contenendo tutti è singolarmente per ognuno di noi, la tecnologia è di tutti ma non

¹³ Cfr. J.H. Martin, R. Pinto (a cura di), *Spazi Atti*, cit.

¹⁴ L'opera dal 2000, in occasione della vittoria di Bartolini nella prima edizione del *Premio per la Giovane Arte Italiana*, è entrata a far parte delle collezioni del museo e tutta la documentazione relativa è consultabile presso il centro di ricerca del museo MAXXI B.A.S.E. – Biblioteca, Archivi, Studi, Editoria.

¹⁵ Scheda tecnica dell'opera. MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Archivio del contemporaneo; Opere in collezione; Massimo Bartolini; *Mixing Perfumes*.

¹⁶ *Ibidem*.

contiene nessuno.¹⁷

Mixing Parfums – come diversi lavori di Bartolini – prevede nella sua fase progettuale anche una dimensione di planning collaborativo¹⁸: per la definizione e la produzione dei profumi è stato necessario l’apporto di profumieri, chimici e di un “naso elettronico” per scomporre le essenze¹⁹. Una macchina, quindi, un’architettura complessa che permette di restituire sinteticamente il profumo dei fiori, leggendolo in tutte le sue componenti di contesto che vanno a costruire quello che noi percepiamo, il fiore insieme al luogo dove è cresciuto, «an exact abstraction by a laboratory to produce a material effect»²⁰. Ritorniamo al concetto di materia prima, assegnato al profumo di terra a sua volta ottenuto attraverso una radice, a fianco a quello di elaborazione – il profumo di fiore – che scopriamo essere una sintesi, che può rimandare tanto al fiore quanto a un luogo oppure alla soggettività del visitatore. Il progetto include poi diverse note tecniche nelle tavole, oltre a fondamentali dettagli strutturali e di montaggio, che prendono in considerazione il momento di confronto con il pubblico, quali i tempi necessari per evitare il possibile odore della vernice alle pareti oppure la necessità di un’insonorizzazione completa degli ambienti in caso di vicinanza

¹⁷ L. Spagnesi, “Massimo Bartolini. Nel deserto dei miracoli”, *Arte*, 368, aprile 2004, p. 92.

¹⁸ Ad esempio, nel libro d’artista *Light As A Bird Not As A Feather*, Bartolini riporta il progetto – comprensivo di tutti i dati e piante tecniche – sviluppato in collaborazione con l’ingegnere Riccardo Rossi, così definito dall’artista: «I write all this thanks to the attempted hauling of the swimming pool, (transforming it into a boat and crossing the Atlantic) trying to see if this extraordinary evidence also irradiates a flourishing of the senses. It reminds me, this act of making a work transport itself, of the paraglide, that integrates, in a single figure, pilot and machine, reuniting in one, two apparently dissimilar entities». M. Bartolini, R. Rossi, *Light As A Bird Not As A Feather*, Onestar Press, Paris 2002, p. 109. Disponibile anche on-line in pdf: <http://www.onestarpres.com/Light-as-a-bird-not-as-feather?art=23> (consultato il 25.10.2012).

¹⁹ A questo proposito si veda H.U. Obrist, *Interview with Massimo Bartolini*, in *Massimo Bartolini at Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach*, Exhibition of the project Ebbe und Flut, Museum Abteiberg, Mönchengladbach 2003 e A. Zevi, *Arteinmemoria 3-4*, cit.

²⁰ H.U. Obrist, *Interview with Massimo Bartolini*, cit., s.p.

con opere sonorizzate.



Figura 2 - Massimo Bartolini, *Mixing Parfums*, 2000, porta, vetro, profumo, dimensioni ambientali. Courtesy: the artist.

La dimensione evocativa prevede un coinvolgimento personale, reso ancora più forte dall'impossibilità di condividere un profumo e dal suo legame con la memoria individuale. Se da un lato il pubblico appartiene allo stesso spazio e tempo dell'opera²¹, dall'altro «lo spettatore diventa il completamento dell'opera, la innesca con la propria presenza, ne definisce la proporzione; per esempio davanti a un edificio di cui non si conosce la grandezza con un uomo vicino subito l'edificio assume la sua scala, in questo senso per me lo spettatore è quello che suggerisce la scala al lavoro. L'opera attende lo spettatore per avere la sua scala di grandezza ma anche di leggibilità emotiva»²².

La centralità di una componente immateriale permette di inserire nel progetto uno sfasamento sensoriale, assegnando un ruolo attivo an-

²¹ Cfr. *ibidem*.

²² Intervista inedita (materiali forniti dall'autore).

che a elementi che rappresentano limiti spaziali, per una percezione che risulta essere tanto soggettiva quanto in rapporto con una situazione effimera e in continuo mutamento. Il titolo stesso dell'opera pone in primo piano la sede in cui i due profumi s'incontrano, lo spazio di passaggio costituito dalla porta – altro elemento ricorrente dei lavori di Bartolini²³ – che funge da collegamento, prima che da divisione, tra i due spazi dell'installazione. Già Jean Hubert Martin leggeva, infatti, *Mixing Parfums* come un lavoro in cui «Massimo Bartolini fa appello a tutti i nostri sensi e nell'attuale circostanza soprattutto all'odorato. Per confinare il profumo in una determinata zona ricorre a una porta girevole, presenza dissonante in uno spazio museale»²⁴. Un aspetto chiave del lavoro è quindi quello del concetto di soglia, di luogo di passaggio che mantiene il suo carattere concreto di elemento strutturale nelle relazioni spaziali ponendosi quale collegamento tra due ambienti, ma venendo al contempo sottoposto a un processo di ridefinizione che lo sottrae alla semplice funzione di passaggio transitorio, marginale, soprattutto in considerazione di come viene a collocarsi nel contesto.

²³ A questo proposito riportiamo il passo di A. Zevi: «Una porta luminosa, con la funzione di soglia a fianco di un ambiente vuoto in cui percepiamo solo un profumo, appare già nella mostra del 1998 a Casa Masaccio. *Round Midnight*, invece, è una porta girevole che, quando attiva, apre e chiude alternativamente i quattro spazi dello stand della galleria Magazzino d'Arte Moderna a Basilea nel 2006. Una porta di legno incorniciata di luce e impregnata di profumo, infine, è l'omaggio a Franz Marc nel museo del Blaue Reiter a Monaco nel 2001. Frequenti in Bartolini anche spiazziamenti dovuti a una diversa destinazione d'uso, come *A New Table*, realizzato a Milano nel 2001 e ricavato da una porta della casa dell'artista sfondata; *New Table Zerinthya*, a Roma nel 2004 invece sono le porte delle stanze della sede di Radio Arte Mobile trasformate in tavoli da lavoro, mentre *A New Studio (table and stool)* sono le porte e gli sporti delle finestre del vecchio studio di Bartolini a Cecina, trasformati nel 2005 in tavolo e sgabelli». A. Zevi, *Arteinmemoria 3-4*, cit., p. 49.

²⁴ J.H. Martin, "Spazi Atti", in J.H. Martin, R. Pinto (a cura di), *Spazi Atti*, cit., p. 10.

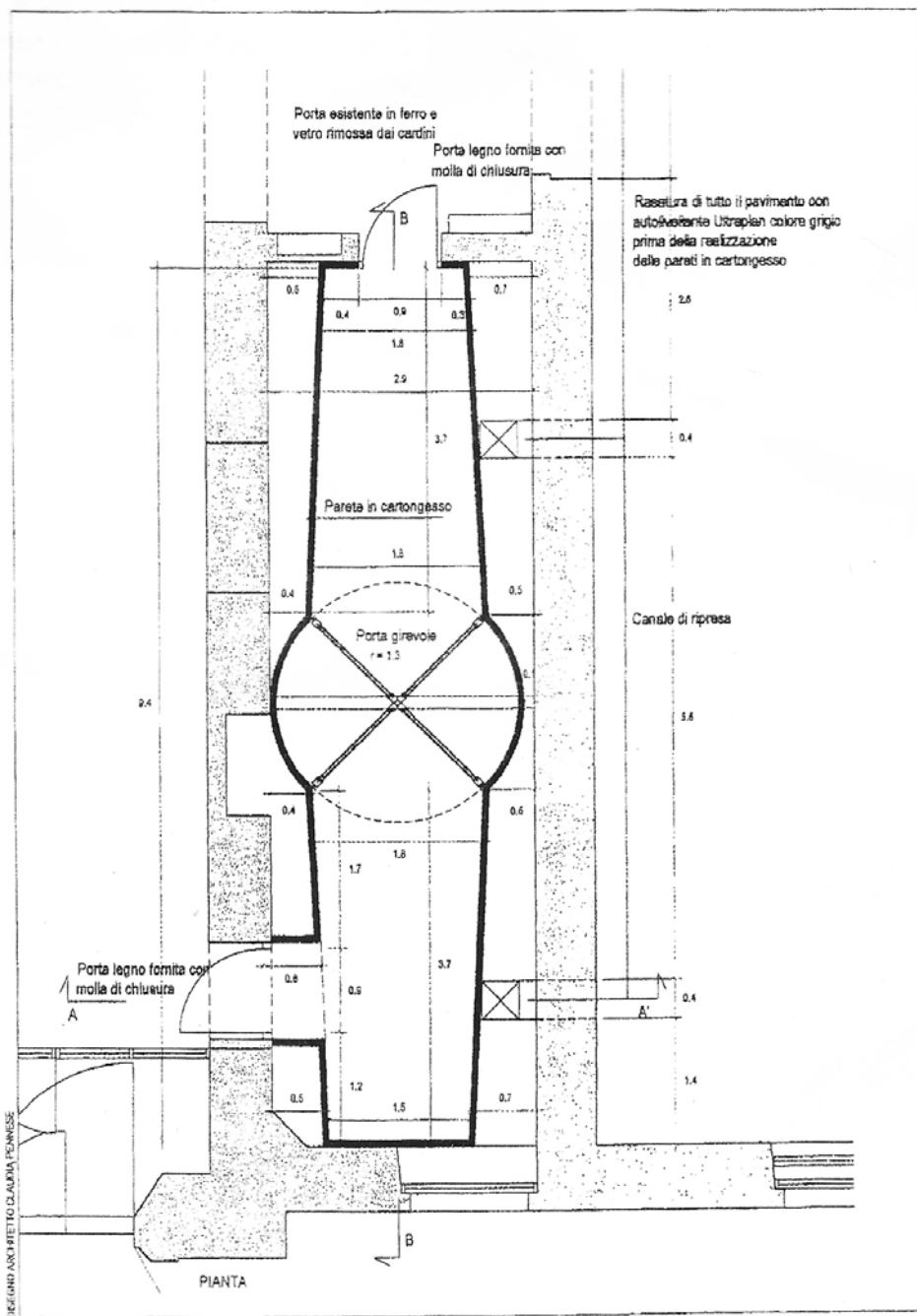


Figura 3 - Massimo Bartolini, *Mixing Parfums*, 2000, pianta del progetto. Courtesy: MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Archivio del contemporaneo; Opere in collezione.

Ritroviamo l'utilizzo del profumo come elemento evocativo e di ridefinizione dello spazio nell'opera *El Jardì de Roses, la Font de Pedres*, rea-

lizzata nel 2007 presso la Fundació La Caixa di Barcellona.

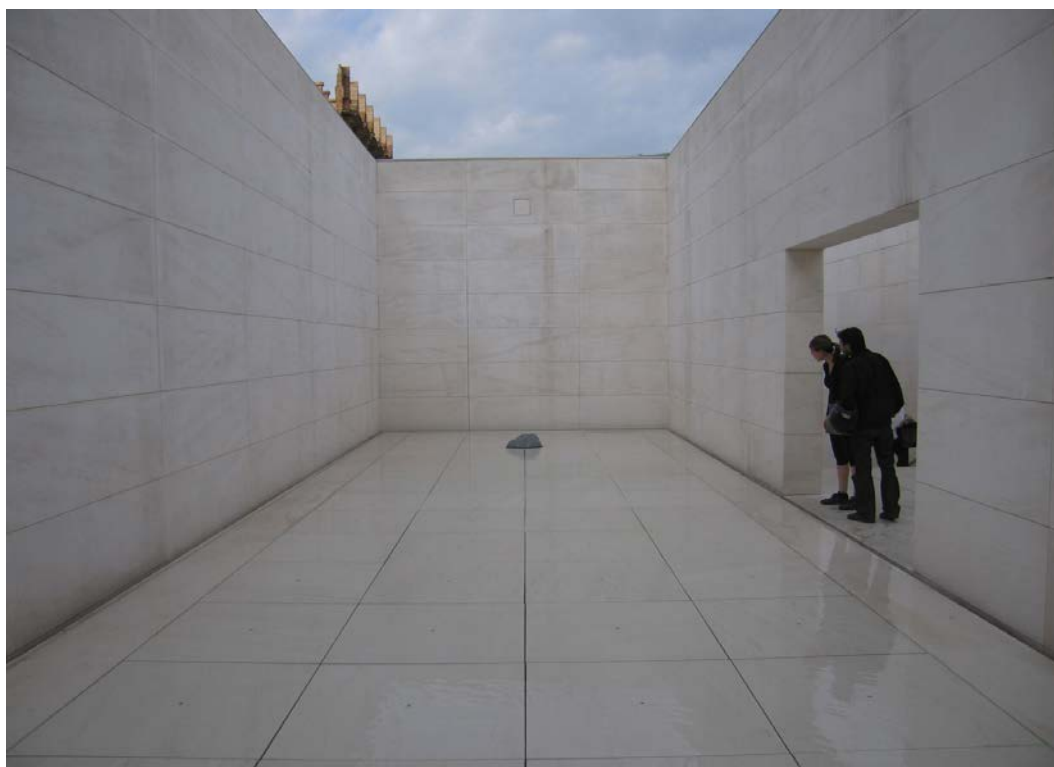


Figura 4 - Massimo Bartolini, *El Jardí de Roses*, 2007, Intervencions d'artistes a CaixaForum, Fundació La Caixa, Barcelona. Courtesy: the artist.

Qui Bartolini si confronta con un ambiente fortemente connotato dal punto di vista architettonico – lo spazio della fondazione è ricavato dal recupero di un edificio industriale progettato nel 1911 da Josep Puig i Cadafalch, mentre l'ingresso all'interno del quale si colloca l'opera è interamente disegnato da Arata Isozaki (1999-2002) – e in particolare con gli spazi collocati in prossimità dell'ingresso che l'architetto progetta come luoghi espositivi all'aperto, in cui un giardino segreto²⁵ è posto a fianco del cortile. Proprio qui, sopra il sottile velo d'acqua, Bartolini ha posto una pietra, quasi una piccola isola, mentre le pareti rivestite in pietra andalusa di Cabra erano impregnate con un profumo di rose.

²⁵ Per un approfondimento sul progetto, cfr. M. Costanzo, "Arata Isozaki. Ingresso del centro culturale CaixaForum a Barcellona", *(h)ortus. Rivista di architettura*: http://www.vg-hortus.it/index.php?option=com_content&view=article&id=329&Itemid=40, pubblicato il 06.06.2008 (consultato il 25.10.2012).

Una volta al giorno, inoltre, il progetto prevedeva l'azione di una persona che gettava alcuni sassolini in questo spazio prima di andarsene. Parlando della sua ricerca Bartolini ha definito la possibilità di intervenire in un contesto specifico come «la variabile che permette di mostrare un'attitudine piuttosto che un manufatto, è come l'improvvisazione su un tema musicale per il musicista»²⁶.



Figura 5 - Massimo Bartolini, *El Jardì de Roses*, 2007, Intervencions d'artistes a CaixaForum, Fundació La Caixa, Barcelona. Courtesy: the artist.

Lavorando su uno spazio che riprende e dialoga con le diverse eredità del movimento moderno²⁷ – dalla tradizione catalana al vicino padi-

²⁶ Intervista inedita (materiali forniti dall'autore).

²⁷ A questo proposito Bartolini ha dichiarato: «Col Modernismo mi sono confrontato dal punto di vista della forma, tentando di fare del paesaggio-forma. In un certo senso predisporre delle condizioni per cui si crea una forma. Mi piace usare dei materiali

glione di Mies, passando dalla complessa mediazione della cultura giapponese dell'architetto che rielabora le esperienze radicali e metabo-
liste²⁸ – l'attenzione dell'artista è ancora una volta sulla materia prima
che sul progetto²⁹.

Lo spazio viene definito cambiando i riferimenti: il profumo diviene
materiale da costruzione – proprio come avviene nel progetto dei par-
chi, oppure in alcune architetture nei paesi arabi che contengono spezie
all'interno dei propri mattoni, e solo riscaldandosi ne rilasciano gli
aromi³⁰ – che porta a riflettere sull'idea stessa di giardino e di identità
di un luogo attraverso elementi immateriali e, in particolare, attraver-



Figura 6 - Massimo Bartolini, *La strada di sotto*, 2011, videoproiezione, luminarie, mixer
luci, 20' 30", dimensioni ambientali. Foto: Alessandro Zambianchi. Courtesy: Massimo De
Carlo, Milano.

che sono oltre che letteratura anche il paesaggio, il vento, l'aria, la meteorologia per
costruire luoghi dove è possibile sentire». *Ibidem*.

²⁸ Y. Doi, "Arata Isozaki e la cultura giapponese", in *Arata Isozaki. Opere e Progetti*,
Electa, Milano 1994, p. 17.

²⁹ In un'intervista rilasciata a Milovan Farronato nel 2002 Bartolini afferma: «Com-
prendo il lavoro solo quando l'ho terminato, poiché realizzarlo significa anche perce-
pirlo». Cfr. M. Farronato, "Massimo Bartolini", *Tema Celeste*, 92, 2002, pp. 70-73.

³⁰ Massimo Bartolini durante la conferenza tenuta il 13 aprile 2012 nell'ambito del
Laboratorio di Interni del Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura e Società.

so il profumo.

L'ultimo caso proposto è l'opera *La strada di sotto*, presentata nel 2011 alla Galleria Massimo de Carlo di Milano accanto a *Basements* (il lavoro da cui prende nome la mostra), trasposizione in bronzo di un blocco di terra coltivata.

La strada di sotto si configura come evocazione di un paesaggio urbano e coinvolge due spazi della galleria: il primo è interamente ricoperto da una distesa di luminarie, abitualmente montate lungo le strade del paese siciliano di Ficarra in occasione della festa dedicata alla Madonna; il secondo presenta il video di Don Valentino, l'uomo ottantaquattrenne incaricato di montare tali luminarie ogni anno, che partendo dal racconto della vicenda del poeta locale Lucio Piccolo, arriva a costruire una narrazione del tutto personale.



Figura 7 - Massimo Bartolini, *La strada di sotto*, 2011, videoproiezione, luminarie, mixer luci, 20' 30", dimensioni ambientali. Foto: Alessandro Zambianchi. Courtesy: Massimo De Carlo, Milano.

Le luminarie accatastate al suolo sono sottratte alla loro usuale dimensione verticale e celebrativa e vengono attivate a intermittenza dall'audio proveniente dalla sala attigua. Nell'opera Bartolini trasforma, dunque, un utensile culturale in una forma che sembra evocare un insieme di architetture viste dall'alto, risemantizza dei segni legati al folclore senza cancellare la memoria della loro funzione, ma facendo sì che sia questa stessa memoria, in forma di racconto, a conferire loro una connotazione differente.

Anche in questo caso l'operazione prevede un coinvolgimento dei sensi, una dimensione tattile, visiva, uditiva in cui l'elemento naturale che porta traccia dell'intervento umano – la terra arata – e l'elemento culturale e urbanizzato diventano “basement” (termine polisemico, che può indicare il basamento così come il «vano reietto dell'edificio dove si assemblano scarti o macchinari per il funzionamento dell'edificio stesso»³¹). Come nel caso del profumo in *Mixing Perfume* e ne *El Jardì de Roses, la Font de Pedres*, egli sceglie di introdurre una dimensione evocativa attraverso la delocalizzazione del referente e, quindi, l'utilizzo di una forma di straniamento come strumento atto a fornire all'individuo una consapevolezza critica del mondo circostante.

I casi presentati sono esempi di alcuni dei differenti approcci e strategie progettuali messe in atto da Bartolini, in cui l'aspetto del coinvolgimento sensoriale viene di volta in volta declinato secondo modalità e linguaggi diversificati, mantenendo la coerenza di fondo di una ricerca sempre volta a scardinare quello che è il modo di sentire abituale, convenzionale, inconsapevole. Concepite come esperienza complessa anziché come oggetto passivo di contemplazione, le installazioni di Bartolini si pongono sempre come forma di eccedenza rispetto al progetto da

³¹ Massimo Bartolini. *Basements*, comunicato stampa della mostra, Galleria Massimo De Carlo, 15 settembre-17 dicembre 2011, disponibile on-line all'indirizzo: http://www.massimodecarlo.it/ScriptDocuments/documenti_mostre/ita/20573.pdf (consultato il 25.10.2012)

cui derivano, destinate a realizzarsi completamente solo a seguito dell'interazione con il pubblico, chiamato a percorrerle, sentirle, ascoltarle, esperirle. Recuperando una terminologia proposta dallo stesso autore, alcune di esse possono essere intese come delle «scintille»³², il cui progetto, per quanto tecnicamente complesso e articolato³³, parte da un'intuizione e al tempo stesso è costituito anche dal racconto – il mercante arabo da cui l'artista si è procurato i profumi ad esempio – dall'imprevisto e, soprattutto, dal rapporto diretto e individualizzato con lo spettatore.

Riprendendo la distinzione tra tipologie espositive proposta da Boris Groys³⁴, Bartolini adotta lo «spazio dell'installazione», ossia uno spazio percorribile, olistico che, in quanto proprietà simbolica dell'artista, è capace di trasformare in arte ogni cosa che vi penetra, inclusi i visitatori³⁵.

Tra i testi di riferimento di Bartolini³⁶ troviamo non a caso *Die Kunst und der Raum* di Martin Heidegger, di cui l'artista accoglie l'idea della cosa come “luogo” e non semplicemente come appartenente a un luogo; l'opera non è una rappresentazione del mondo, ma una

³² M. Bartolini, comunicazione privata, 2012.

³³ In particolare l'artista descrive il suo metodo progettuale così: «my way of working begins with the desire to see the work. After which, there is a form of the project, which I make either alone or with the help of various project technicians. After that, I look for the people who can do it, and the people who can do it are very rare, and always the same ones. Therefore at the end, I create a sort of team, because that person has a sort of sensibility that allows you to do things. In the studio, in practice, things are assembled, the first experiments are conducted, it's really a carpenter shop». H.U. Obrist, *Interview with Massimo Bartolini*, cit., s.p.

³⁴ B. Groys, “Il Museo nell'epoca della cultura di massa”, in *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, a cura di S. Chiodi, Le Lettere, Firenze 2009, pp. 39-50.

³⁵ Esso si contrappone allo “spazio tradizionale”, concepito come accumulo di oggetti destinati a essere osservati dall'esterno, estensione dello spazio urbano che lo spettatore è chiamato a percorrere, nell'analogia benjaminiana tra *passante* e *passagen*, lasciando il corpo dello spettatore “fuori dall'arte”.

³⁶ Art Books chosen by artists, “Talking Art”, <http://www.talkingart.it/letture-artista/art-books-chosen-by-artists/> (consultato il 25.10.2012)

forma di essere-nel-mondo, uno spazio in cui l'essere umano si trova e in cui è esposta la sua stessa esperienza; è spazio prima che oggetto, che accoglie lo spettatore:

Lo spazio è un unico continuo e indivisibile e l'uomo ne fa parte. La misura d'uomo è determinata dal progettista, che è uomo e da chi lo userà, uomo anch'esso. Mi piace non perdere mai di vista il fatto che una scultura è spazio tanto quanto una stanza. Lo spazio non è determinabile da dimensioni, forse nemmeno dalla scala, lo spazio è un fatto affettivo.³⁷

³⁷ C. Paissan, "Artisti fanno mondi", *Cura Magazine*, I, 1, 2009, p. 14.