

LARA DE LENA\*

*L'archivio in evoluzione. Il Musée de l'OHM di Chiara Pergola*

ABSTRACT

Between public and domestic dimensions, OHM is a commode in the Museo Civico Medievale of Bologna and it is a public place dedicated to intimate conversation in new contemporary art spaces. Chiara Pergola created it in 2009 and chose its singular name because of its assonance with the Ethnographic Museum of Paris (L'Homme).

KEYWORDS: Cabinet; Itinerant museum; Inventory; Ethnographic; Museo Civico Medievale, Bologna.

Tra dimensione pubblica e domestica, OHM è un comò ospitato nel Museo Civico Medievale di Bologna, è un luogo pubblico dedicato a una comunicazione intima in spazi inediti all'arte contemporanea. Chiara Pergola lo realizza nel 2009 e sceglie il singolare nome dall'assonanza con il museo etnografico di Parigi (L'Homme).

PAROLE CHIAVE: Mobile; Museo itinerante; Inventari; Etnografia; Museo Civico Medievale, Bologna.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11699>

---

**f**ondato dall'artista modenese Chiara Pergola nel 2009 all'interno di un comò del XIX secolo e ospitato nella seconda sala al piano terra del Museo Civico Medievale di Bologna, il Musée de l'OHM (fig. 1), noto più semplicemente come OHM, nasce dal desiderio di avere un luogo pubblico in cui condividere piccoli manufatti creati per una comunicazione intima.<sup>1</sup> OHM è un posto in cui conservare oggetti di affezione che funziona come un museo dentro un museo,<sup>2</sup> interessato a indagare i confini dei comportamenti umani nei delicati passaggi dalla sfera pubblica, legata ai contesti espositivi, a quella richiamata dalla dimensione domestica.

Acronimo di «Opening Here Museum», OHM è assonante a Homme, dunque al celebre museo etnografico di Parigi, il Musée de L'Homme, che

---

\* Università di Bologna; lara.delena@unibo.it

<sup>1</sup> Per una bibliografia del Musée de l'OHM si veda: ELENA PIRAZZOLI, *Que reste-t-il? Le vite nei comò*, «I Martedì», XXXIX, settembre-ottobre 2014, 324, p. 64; MARY BEARD, *A Bolognese surprise*, «the TLS», CXVI, 4<sup>th</sup> January 2018, <<https://www.the-tls.co.uk/articles/a-bolognese-surprise/>>, ultima cons.: 17.2.2019; CHIARA PERGOLA, *Musée de L'OHM. Opening Here Museum*, in *Architetture del desiderio*, a cura di Bianca Bottero, Anna Di Salvo, Ida Faré, Napoli, Liguori, 2011, pp. 65-66; CHIARA PERGOLA, *Operazione museo*, in FULVIO CHIMENTO, *Arte italiana del terzo millennio*, Milano, Mimesis, 2013, pp. 103-107.

<sup>2</sup> In comune accordo con l'autrice, nel testo il Musée de l'OHM è accompagnato dall'articolo quando si intende sottolinearne il carattere museale, e, più specificatamente, in riferimento alle attività datate tra il 2009 e il 2015. Dal 2015 in avanti, invece, si è scelto di omettere l'articolo e parlare semplicemente di «Musée de l'OHM», in modo da sottolineare il suo passaggio allo status di opera, formalizzato in seguito alla donazione da parte della sua creatrice (e fino ad allora proprietaria) all'Istituzione Bologna Musei.

ha conservato (e in parte conserva ancora) le più importanti collezioni francesi, dal biologico al culturale, incentrate sulla vita e la storia dell'uomo.<sup>3</sup> Si tratta di un importante riferimento per Chiara Pergola in virtù del ruolo che questa istituzione ha avuto nelle complesse relazioni tra guerra, politica, scienza e museologia nei delicati passaggi tra ciò che l'antropologo francese Benoît de L'Estoile ha definito come tre diverse forme di narrazione dell'alterità: quella evoluzionista, che propone un'idea di colonizzazione come missione, quella differenzialista, che celebra la diversità delle razze e dei popoli, e infine quella primitivista legata alla *négritude*, nata dall'apprezzamento estetico dell'arte negra da parte delle avanguardie artistiche.<sup>4</sup>



Fig. 1 - Sala Cospiana con il Musée de l'OHM, sullo sfondo le vetrine realizzate da Pelagio Palagi contenenti le terrecotte della collezione etnografica Palagi (Museo Civico Medievale di Bologna).

Nell'ereditare il ruolo dell'istituzione che lo ha preceduto, il Musée de l'Homme ha cercato in qualche modo di sovvertirne i presupposti e di

---

<sup>3</sup> Concepito in occasione dell'Esposizione Internazionale del 1937 e inaugurato l'anno successivo, il Musée de l'Homme eredita gli spazi e le funzioni del Musée d'Ethnographie du Trocadéro, dando l'avvio a una nuova concezione espositiva e a un rapporto ridisegnato tra l'arte e l'etnografia. Con l'inaugurazione del Trocadéro, avvenuta nel 1879, era nato il museo di etnografia, caratterizzato, secondo la prassi dell'epoca, da una netta separazione tra l'antropologia fisica e culturale. Il Museo si arricchisce nel tempo di cimeli provenienti da spedizioni colonialiste, sempre più legittimate e interpretate come forma di civilizzazione, fino al peculiare passaggio avvenuto nei primi anni del XX secolo, quando gli oggetti etnografici diventano fonte di attenzione per le avanguardie artistiche. Cfr.: JAMES CLIFFORD, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 25-26, 143-182; BENOÎT DE L'ESTOILE, *Le goût des autres. De l'Exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007.

<sup>4</sup> Ivi, p. 40.

rappresentare l'umanità nel suo essere 'totale'.<sup>5</sup> È questa lettura 'umanista' delle differenze operata dal museo parigino la forza trainante per la definizione del nome. La coincidenza con «ohm», sigla della resistenza elettrica – subito felicemente rilevata e accolta dall'artista – ha rafforzato questa scelta, in riferimento all'energia della reciprocità, al vortice generato dall'idea stessa di scambio, inteso come forza connettiva dove lo sguardo di chi partecipa riveste di nuovo lo spazio del vissuto.

La genesi del Musée de l'OHM è legata ai rapporti interpersonali intessuti a vari livelli tra l'artista e una serie di suoi interlocutori, la cui identità mai svelata serve a lasciare che tale dialogo rimanga sempre libero. La collezione alla sua base si è costituita nell'incontro con queste persone per continuare a trovare alimento nel dialogo con gli artisti e i curatori che fino ad ora si sono succeduti nelle sue attività.<sup>6</sup>

### *Dalla valigia al comò. Il museo portatile*

Nella sua natura di museo itinerante, OHM richiama alla mente celebri predecessori. Primo tra tutti la *Boîte-en-valise* di Marcel Duchamp, piccolo museo portatile a cui l'artista lavora tra il 1935 e il 1941 durante la sua fuga negli Stati Uniti: il lavoro di una vita racchiuso in una valigetta foderata in pelle e con l'interno composto da pannelli e comparti in legno ripiegabili, simile a quella dei commessi viaggiatori.<sup>7</sup>

La valigia – che richiama un'idea di mobilità e precarietà – per Duchamp risponde all'esigenza di scardinare la nozione del contenitore museale e

---

<sup>5</sup> Cfr. GIOVANNI PINNA, *Musée de L'Homme, un dramma in tre atti*, «Museologia scientifica», XXI, 2017, pp. 125-137: 129-131. Il progetto, come racconta Pinna, ha portato i suoi fondatori a ricontestualizzare i manufatti appartenenti alle collezioni già ospitate nel Trocadéro, trattate non più esteticamente, come opere d'arte *tout court* ma come fonti di conoscenza provenienti da culture e visioni ben determinate e circoscritte.

<sup>6</sup> Il Musée de l'OHM ha ospitato mostre di Alessandra Andrini, Riccardo Beretta, Luca Bertolo, Chiara Camoni, Barbara Cardella, Debora Cavazzoni, Giulia Cilla, Daniela Comani, Cuoghi e Corsello, Caroline Demarchi, Giuseppe De Mattia con Archivio Aperto, Francesco Di Tillo, Dragoni Russo, Alessandro Ferri (DADO), Alessandra Frisan, Francesco Fuzz Brasini, Il Prufesur, Sungho Kosugi, Matej Kren, Jean Louis Lagnel, Marine Leautaud, Jiyoun Lee, Hiroki Makino, Giancarlo Norese, Astridur Josefina Olafsdottir, Giada Patarini, Cesare Pietroiusti, Mili Romano, Martina Scalvini, Orlando Tignatello, Rui Zhang. A questi autori si aggiungono in collezione: Riccardo Camoni, Claudio Cappi, Paola Falasco, Emilio Fantin, Giorgio Forni, Lorenzo Mazzi, Luigi Presicce, Andrea Renzini, Anna Rossi, Valentina Vettori e altri contributi della collezione privata con cui Chiara Pergola ha fondato il museo. Per un catalogo dedicato alle attività realizzate tra il 2009 e il 2015 <<https://pergolachiara.com/>>, ultima cons.: 31.3.2020.

<sup>7</sup> Duchamp crea un mini-museo in valigia realizzando riproduzioni miniaturizzate ad altissima fedeltà dei suoi lavori più celebri, compresi alcuni *ready-made*. Le stampe furono realizzate con il metodo della coltopia divenendo, di fatto, dei nuovi originali. Per un'analisi di *Boîte-en-valise* collegata all'idea di archivio e riproducibilità si veda CARLA SUBRIZI, *Introduzione a Duchamp*, Bari, Laterza, 2008, in particolare pp. 115-123.

tutta la retorica a esso collegata, divenendo modello per diversi artisti,<sup>8</sup> ma nel contempo marca l'attenzione sull'esistenza transitoria del soggetto nomade e dislocato.<sup>9</sup> Siamo quindi di fronte a un aspetto quasi antitetico a quello di OHM, che alla valigia oppone il comò, in cui gli effetti personali sono custoditi in modo costante e continuativo.

Il comò della nonna è un elemento simbolico che rimanda alla storia delle donne tra Otto e Novecento e più specificatamente al ruolo sociale femminile in Italia negli ultimi secoli. Confinato in camera da letto, dunque nella parte più intima della casa e generalmente chiusa agli ospiti esterni, questo mobile è l'atlante dell'universo familiare, scrigno che conserva oggetti preziosi e semplici ricordi affettivi da riscovare nel tempo. Al suo interno è conservata la memoria personale da tramandare alle generazioni future. Nel ruolo della anziana nonna, che serba nel segreto nei suoi cassetti l'identità del proprio spazio antropologico e sociale e lo prepara a una continuità spazio-temporale, c'è la 'donna' e il suo ruolo pubblico, in significativa corrispondenza con il ruolo delle istituzioni museali. Coi che sceglie, cura e conserva nella sfera privata, nella sfera pubblica rivela un potente parallelismo con i musei, che attraverso la classificazione sistematica delle collezioni caricano ogni oggetto di una funzione sociale e simbolica in cui i visitatori possono entrare e contaminarsi.<sup>10</sup>

L'idea di accudimento evocata dalla forma del Musée de l'OHM ci ricorda l'importanza di ogni azione tesa al recupero e alla ricostruzione nei processi di stratificazione della memoria collettiva. Il simbolo di OHM è, infatti, l'uovo di legno, oggetto da rammendo spesso presente tra gli utensili casalinghi dal sapore antico e qui riproposto in 500 esemplari con inciso il logo Ω (fig. 2), in assonanza con il suono di omega, ultima lettera dell'alfabeto greco, e il nome stesso dell'opera.

---

<sup>8</sup> Molte sono le opere e le mostre sul tema, tra le più recenti *Magnificent Obsessions. The Artist as Collector*, svolta da febbraio a maggio 2015 alla Barbican Art Gallery di Londra. Cfr. LYDIA YEE, LINCOLN DEXTER, *Magnificent Obsessions. The Artist as Collector*, Munich-New York, Prestel, 2015. Si ricorda anche *Information*, tenuta tra luglio e settembre 1970 al MoMA di New York, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, opera realizzata da Marcel Broodthaers nel 1971, *Deep storage. Collecting, Storing and Archiving in Art*, mostra realizzata al P.S.1 Contemporary Art Centre di New York da giugno ad agosto 1998 e alla Henry Art Gallery di Seattle da novembre 1998 a gennaio 1999. Cfr. ELIO GRAZIOLI, *La collezione come forma d'arte*, Monza, Johan & Levi, 2012.

<sup>9</sup> Per un raffronto tra la realizzazione in chiave retrospettiva di *Boîte-en-valise* e *Cronaca berlinese* di Walter Benjamin si veda T. J. DEMOS, *Duchamp's Boîte-en-valise. Between Institutional Acculturation and Geopolitical Displacement*, «Grey Room», 2002, 8, pp. 6-37 e ELENA FILIPOVIC, *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*, Cambridge, The MIT Press, 2016, pp. 74-154.

<sup>10</sup> Cfr. VITO LATTANZI, *Per un'antropologia del museo contemporaneo*, «La ricerca folklorica», XXXIX, 1999, pp. 29-40.



Fig. 2 - CHIARA PERGOLA, uova in legno serigrafate e numerate (*negotium*), 2009  
(Musée de l'OHM, cassetto attualmente conservato nello studio dell'artista).

Elemento domestico e familiare ma anche forma archetipa della tradizione iconografica più illustre, l'uovo è contenitore e contenuto, come la valigia e i suoi compartimenti, il comò con i suoi cassetti e come il museo con i propri spazi espositivi e i dispositivi dedicati alla fruizione degli oggetti che contiene. È qui che si trova la chiave del rapporto di questo museo in piccolo con il luogo che lo ospita, un museo 'vero'.

OHM si divide in diverse sezioni: partendo dalla struttura della casa-bottega pompeiana, come un edificio in scala ridotta si modella sull'esempio di un antico luogo di coesistenza della dimensione abitativa e di quella produttiva, poste in spazi contigui. Il comò, acquistato dall'artista da un antiquario padovano, è organizzato in tre piani/cassetti. Nel primo cassetto, a ribalta, trovano dimora le mostre temporanee e la collezione permanente a queste collegata. In questo spazio l'assonanza tra il piano domestico della casa-bottega di Pompei (*pergula*) e il cognome dell'artista stessa (Pergola) crea un gioco di parole che non nasce dall'intenzione di sottolineare il ruolo affermativo dell'autrice ma piuttosto quello di rivelare coincidenze e punti di contatto tra individuo e collettività.

Il secondo cassetto (*negotium*) è il luogo di scambio in senso esplicitamente economico, finalizzato a operazioni artistiche con possibilità di mercificazione ed equivale dunque alla bottega. Il terzo e ultimo cassetto (*secreta*) corrisponde al livello del magazzino, quindi al luogo in cui avviene la costruzione degli oggetti che abitano la casa e la bottega. Qui troviamo il nucleo generativo della collezione, composto da piccoli simboli - non tutti facilmente connotabili come opere - legati alla sfera della comunicazione personale. Quale miglior posto per contenerli, dunque, di un cassetto da chiudere a chiave? Racconta l'autrice:

avevo la sensazione che questi oggetti, che non si formavano nella mediazione con un linguaggio già codificato, contenessero più piacere e che potessero

rappresentare un'ipotesi espressiva da esplorare. Per questo ho pensato che potessero essere proposti a una fruizione più ampia creando un museo all'interno del comò che avevo acquistato per contenerli.<sup>11</sup>

Le collezioni, tradizionalmente, si formano con l'obiettivo di costruire e trasmettere conoscenza, questo è almeno ciò che le accomuna nelle istituzioni museali ma è la stessa cosa quando a collezionare sono gli artisti? Sicuramente anche per loro la conoscenza è un obiettivo ma è inevitabile che, insieme, vi sia una finalità più soggettiva e un metodo più personale e a volte anche inconsueto. Come è stato puntualmente osservato da Lydia Yee,<sup>12</sup> gli artisti di solito non hanno un approccio accademico bensì 'visivo' al collezionismo, non puntano a un accumulo di oggetti che creino collezioni complete o rappresentative ma scelgono cose che riflettono le proprie ossessioni e attitudini. È così per Chiara Pergola e la sua *secreta*: dal nome stesso emerge la vocazione privata di questa piccola e preziosa collezione (fig. 3), che può essere visitata chiedendo la chiave alla reception del museo.

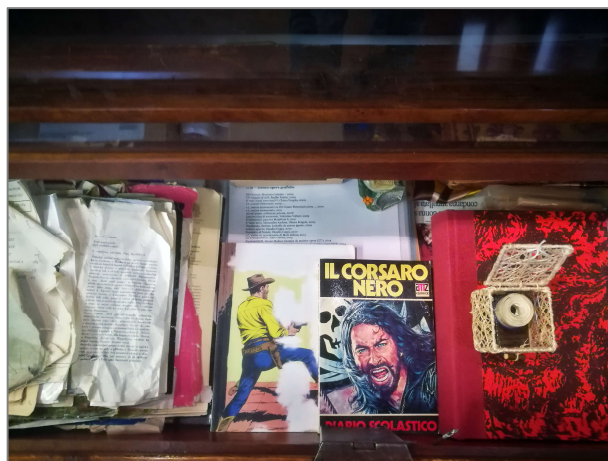


Fig. 3 - Particolare di opere appartenenti alla collezione *secreta* (*secreta*), 2000-2015 (Musée de l'OHM, Museo Civico Medievale di Bologna).

### ***Tra critica istituzionale e poetica del corpo. Significato***

In un continuo e simultaneo affollarsi di significati, OHM passa attraverso un sistema di relazioni, marca un territorio e, portando avanti le idee di chi lo produce, non di meno apre «uno spazio in cui si possono affermare anche altre presenze».<sup>13</sup>

Come osserva Angela Vettese, nell'arte contemporanea la modalità partecipativa «è stata una maniera di superare la barriera tra opera e

<sup>11</sup> CHIARA PERGOLA, *La forza fisica. Per un'arte femminista globale*, <<https://manastablablog.wordpress.com/>>, ultima cons.: 14.3.2020.

<sup>12</sup> LYDIA YEE, *The Artist as Collector*, in L. YEE, L. DEXTER, *Magnificent Obsessions*, cit, pp. 9-15: 9.

<sup>13</sup> C. PERGOLA, *Operazione museo*, cit., p. 106.

osservatore, sovvertendo l'idea del 'non toccare' e criticando implicitamente i suoi aspetti sacrali». <sup>14</sup> Non a caso è proprio all'insegna del 'toccare' che si è svolto alla galleria neon>campobase a Bologna il 29 settembre 2009 l'happening inaugurale del Musée de l'OHM, legato alla personale di Chiara Pergola *Significato* (fig. 4). Per l'occasione, ai presenti sono stati offerti strumenti da incisione (attualmente conservati nella *secretaria*) con cui intervenire sul piano del mobile. <sup>15</sup>



Fig. 4 - CHIARA PERGOLA, *Significato*, 2009  
(Musée de l'OHM, galleria neon>campobase).

Questa azione collettiva è stata concepita in stretta relazione a *Rhythm 0*, performance realizzata nel 1974 da Marina Abramović allo Studio Morra di Napoli. In questa celeberrima azione l'artista si era offerta passivamente al pubblico, libero di agire per sei ore sul suo corpo utilizzando uno o più oggetti a scelta all'interno di una lunga serie (settantadue in tutto tra cui una pistola che fu caricata di un proiettile e puntata sulla sua testa, un'ascia, una frusta, un rossetto, catene, miele). Tutti i suoi vestiti furono tagliati via dal corpo e lei ferita, dipinta, pulita, decorata, incoronata e chi aveva infierito sul suo corpo, allo scadere del tempo prestabilito si dileguò rifiutando il confronto verbale da lei proposto all'inizio dell'azione. Performance come *Rhythm 0* sono costruite sui limiti della resistenza fisica, psicologica ed emotiva; in esse l'utilizzo del corpo serve a svelare le ambiguità della sua lettura nella sfera sociale e il rapporto diretto tra arte, desiderio e violenza sul corpo di una donna. La relazione dell'azione di Abramovic con *Significato* è assolutamente esplicita, entrambe fanno del corpo un territorio visivo anche se quello utilizzato da Chiara Pergola (intenzionalmente) non è un corpo organico:

<sup>14</sup> ANGELA VETTESE, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Bari, Laterza, 2010, p. 109.

<sup>15</sup> Le videoproiezioni che documentano l'inaugurazione e alcune azioni sono visibili sul canale YouTube, <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLKt19gUavymfFxC5GLIWp6iRHdf03z1CQ>>, ultima cons.: 31.3.2020.

Avendomi lei [Abramović] preceduta, ho potuto citare la sua performance per spiegare perché, per continuare il percorso di lotta contro questa simbolizzazione originaria, sostituivo il mio corpo con un mobile, con il non trascurabile vantaggio di sottrarmi alla violenza diretta.<sup>16</sup>

Alla significativa dichiarazione scritta sul muro dello Studio Morra «l'oggetto sono io», Pergola risponde sostituendo il corpo dell'artista con il corpo dell'opera. *Significato* non è stata che la prima di una serie di operazioni svolte attorno, sopra e dentro al Musée de l'OHM e collegate al suo battesimo. Pur trattandosi di una superficie inanimata, anche la violenza avvenuta sul Musée de l'OHM ha dato origine a segni indelebili, non tutti (comprensibilmente) accolti fino in fondo dall'artista. Ne è un esempio la piccola installazione *Size specific* (fig. 5), realizzata nel 2012 in occasione di Arte Fiera nello spazio OFF, che sovrascrive la rimozione avvenuta durante *Significato* di un triangolo di legno di circa tre centimetri per lato e sostituisce un intervento precedente.<sup>17</sup>



Fig. 5 - CHIARA PERGOLA, *Size specific*, (particolare dell'installazione nello spazio OFF), 2012 (Musée de l'OHM, Museo Civico Medievale di Bologna).

Il conflitto tra il corpo e la coscienza e il rapporto tra simbolizzazione e violenza alla base della cultura occidentale – non a caso in *Rhythm 0* la violenza avviene sul corpo di una donna – sono principi ormai svelati e quindi se ne può uscire.<sup>18</sup> In questo senso la scelta di barrare il titolo della

<sup>16</sup> C. PERGOLA, *La forza fisica*, cit., <<https://manastabalblog.wordpress.com/>>, ultima cons.: 14.3.2020.

<sup>17</sup> *Site-specific* sostituiva un precedente intervento di restauro consistente in una placca di ottone zincato realizzato l'anno prima in occasione di *Spazio Off*, doppia personale di Francesco 'Fuzz' Brasini, autore dell'asportazione del tassello durante l'inaugurazione del Musée de l'OHM alla galleria «neon>campobase», e di Riccardo Beretta, a cui fu commissionato da Massimo Marchetti, allora curatore dell'attività espositiva del museo (*Spazio Off*, Riccardo Beretta - Francesco 'Fuzz' Brasini, Musée de l'OHM, 2011).

<sup>18</sup> Per le ricerche sul corpo di Marina Abramović si veda TRACEY WARR, AMELIA JONES, *The Artist's Body*, London, Phaidon, 2000, pp. 112, 124-125 e SALLY O'REILLY, *Il corpo nell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 39-42.



*performance* inaugurale di OHM serve a 'uscire dal significato'. E qui rientra in gioco ancora il cassetto della nonna, l'ipotetica progenitrice ancestrale che una volta ha posseduto ciò che ora è pubblico. Una delle possibili letture da dare all'azione è legata alla volontà di rimettere le cose al loro posto, conservarle nel cassetto non allo scopo di accantonarle e secretarle quanto piuttosto per recuperarne il rimosso, ciò che era chiuso nel privato e renderlo di pubblico dominio. In questo modo si spiega la scelta di inserire nella *secreta* la collezione degli strumenti da intaglio utilizzata nella *performance* alla galleria neon>campobase (che porta anch'essa il nome *Significato*) stigmatizzandone il suo valore simbolico.

L'azione inaugurale del Musée de l'OHM, in questi termini, è servita a mettere in discussione le coordinate estetiche della percezione, svelandone da subito la natura complessa ed eterogenea, che si confermerà in diverse operazioni successive, accomunate da quella che Uliana Zanetti ha definito una «decostruzione affilata e inesorabile dei codici»<sup>19</sup> operata a vari livelli dalla sua autrice.

#### **Da «museo» a «opera» (e ritorno)**

Secondo Chiara Pergola il messaggio delle opere può essere compreso solo all'interno delle relazioni alla base della loro genesi: in quest'ottica di interconnessioni è possibile interpretare il Musée de l'OHM come opera aperta nel senso in cui la intendeva Eco,<sup>20</sup> una sorta di ipertesto leggibile in maniera non sequenziale che mostra infinite e indefinite potenzialità di crescita, sviluppo e modifica.

Tra le sue relazioni la prima, e fondamentale, è con il museo che lo contiene.

Dopo l'inaugurazione, la sua attività espositiva inizia nell'ottobre del 2009 nel cuore storico della città, Palazzo Ghisilardi, architettura in tipico stile rinascimentale bolognese sorta nell'antica area del foro romano dove intorno al V secolo fu eretta la prima cerchia di mura cittadine. Dal 1985 sede del Museo Civico Medievale di Bologna, è qui, come si è detto, che OHM risiede tutt'ora, in dialogo con le raccolte civiche e più precisamente con i reperti delle collezioni Aldrovandi, Cospi, Marsili e Palagi. Si, tratta, è il caso di specificarlo, di collezioni di oggetti mirabili, che vanno da ceramiche precolombiane a singolari calzature veneziane, animali imbalsamati, uova di struzzo e lapidi romane, raccolti fino all'affastellamento e posti - in un'alternanza di *naturalia* e *mirabilia* - nelle vetrine delle prime due sale. La disposizione di questi oggetti straordinari e curiosi ripropone l'idea di *Wunderkammer* allo scopo di raccontare la complessità del mondo: si tratta quindi della medesima operazione

<sup>19</sup> ULIANA ZANETTI, *A partire da noi*, in *Autoritratti. Iscrizioni del femminile nell'arte italiana contemporanea*, Mantova, Corraini, 2013, p. 32.

<sup>20</sup> Come spiega l'autore, un'opera *aperta* ha «possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irripudicabile singolarità ne risulti alterata»: UMBERTO ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazioni nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 2000, p. 34.

compiuta dal Musée de l'OHM, che con la stessa metodica perseveranza raccoglie e conserva oggetti eterogenei e li esibisce al pubblico come esperimenti sociali da vivere attraverso una modalità spiccatamente partecipativa.

Grazie a una convenzione con l'Istituzione Galleria d'Arte Moderna della città, sottoscritta nell'ottobre del 2010, OHM fino al 2015 è stato una sorta di succursale nomade del MAMbo all'interno della sede che lo ospita, realizzando una mescolanza inusuale quanto suggestiva tra antico e contemporaneo. Dopo sei anni di attività, nella quale si sono svolte al suo interno temporanee e attività collaterali e si è arricchita la collezione permanente attraverso i lasciti di opere da parte di diversi artisti, il rapporto di comodato con l'Istituzione Bologna Musei si è trasformato in donazione. Con l'istallazione *Suspence* e l'happening *OpenEnig*, Chiara Pergola ha accompagnato e suggellato questo importante passaggio, che per certi versi ha mutato il rapporto con il suo ospite. Nel corso di *Suspence* l'immancabile uovo di legno serigrafato ha oscillato appeso a un filo sopra il comò (fig. 6), a simboleggiare l'attesa di una risposta alla proposta di donazione. Nel corso di *OpenEnig*, il cui titolo nasce da un *nonsense* dovuto a un refuso nel catalogo, l'uovo è precipitato dentro il comò passando per un foro circolare operato sul piano della *pergula*, segnando l'ingresso del Musée de OHM all'interno della collezione dell'Istituzione Bologna Musei.



Fig. 6 - CHIARA PERGOLA, *Suspence*, passaggio di collegamento tra *pergula* e *secreta* (piano della *pergula*), filo da pesca senz'amo con piombini (sala 2, trave centrale e soffitto), uovo in legno 361/500 (*secreta*), 2009-2015 (Musée de l'OHM, Museo Civico Medievale di Bologna).

La scelta della donazione è avvenuta da parte dell'artista per suggellare la natura essenzialmente pubblica dell'identità e della funzione della sua creazione; il delicato passaggio, se da un lato ne ha sancito la natura giuridica di 'opera' chiudendo la possibilità di proseguire con le acquisizioni, dall'altro ne ha confermato la possibilità di ospitare opere e renderle fruibili attraverso i propri spazi. In questo modo, l'attività

espositiva continua e rafforza la percezione collettiva di organismo vivo e pulsante che, in piccolo, riporta le dinamiche del museo 'vero'.

Come è stato osservato da Massimo Marchetti:

Nel rapporto di integrazione tra il Musée de l'OHM e il Museo Medievale, il primo riceve energia dal secondo e la restituisce in qualità di attività, di un qualcosa-che-succede-ora che ogni volta fa vibrare delicatamente questo luogo di conservazione. È l'indice di una circolazione sanguigna che perdura anche a istituzione chiusa.<sup>21</sup>

In apertura al catalogo del Musée de l'OHM, il rapporto tra i suoi piani/cassetti è accostato alla struttura dell'ipotalamo e dell'ipofisi, ovvero a ciò che costituisce la parte del circuito cerebrale che collega il sistema nervoso al sistema endocrino. La metafora organica, dunque, è ricorrente. Non a caso Chiara Pergola, ferma nella convinzione che ogni segno prodotto agisce a livello sociale, confessa di interpretare «la pratica artistica come una funzione fisiologica tipica della nostra specie».<sup>22</sup>

Dalla donazione a Bologna Musei è rimasto escluso il *negotium* che quindi non si trova più all'interno di Musée de l'OHM, dove il luogo dello scambio economico è rappresentato 'in assenza'. Si tratta di una scelta tesa a evidenziare il conflitto con un certo mercato dell'arte fisiologicamente avvezzo ad accogliere solo prodotti artistici serenamente riconoscibili. Nell'abbandono della sede di origine del *negotium* e nel mantenimento di questa parte dell'opera come proprietà, l'autrice realizza quell'idea di separazione del corpo economico da quello organico che si ricollega all'identità scissa tra Polis e Tetis di Carlo Valletti, protagonista del romanzo di Pasolini rimasto incompiuto.<sup>23</sup> Ma mentre quest'ultimo è condannato a restare un io diviso in due corpi autonomi e complementari – il corpo 'in carriera' cinico e calcolatore e il corpo universale e ancestrale – per l'artista l'auspicio di veder riconosciuto, anche economicamente, il proprio lavoro è rappresentato in tal senso nella mai negata possibilità di ricongiunzione futura tra i due corpi.

### **InventariOHM. Il libro come strumento polifonico**

*Inventario* è una coppia di libri d'artista – A e B – composti da schede di catalogo (figg. 7-9). L'opera fa parte della collezione del Museo Civico Medievale di Bologna dal 2012 ed è un inventario di parte dei reperti custoditi nella sala che ospita OHM: censisce le ceramiche dipinte Chimù, preziose terrecotte peruviane realizzate tra l'XXI e il XV secolo e appartenenti alla collezione dell'architetto e scultore bolognese Pelagio

<sup>21</sup> MASSIMO MARCHETTI, *Coda finale – Orlando Tignatello, Bolivar*, <<http://atpdiary.com/orlando-tignatello-bolivar/>>, ultima cons.: 31.3.2020.

<sup>22</sup> C. PERGOLA, *Operazione museo*, cit., p. 106.

<sup>23</sup> PIER PAOLO PASOLINI, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992.

Palagi donate alla città alla sua morte, avvenuta nel 1860. Le ceramiche sono conservate nelle vetrine che nella sala 2 del Museo Civico Medievale sono esattamente alle spalle di Musée de l'OHM, realizzate dallo stesso Palagi allo scopo di contenere la collezione e, in quanto «oggetti eterogenei che sfuggono alle classificazioni»,<sup>24</sup> sono considerate dall'artista affini alla propria opera e alle collezioni che contiene.



Fig. 7 - CHIARA PERGOLA, *Inventario* (particolare), 2010  
(Biblioteca dei Musei Civici d'Arte Antica di Bologna, Rari, [senza collocazione]).

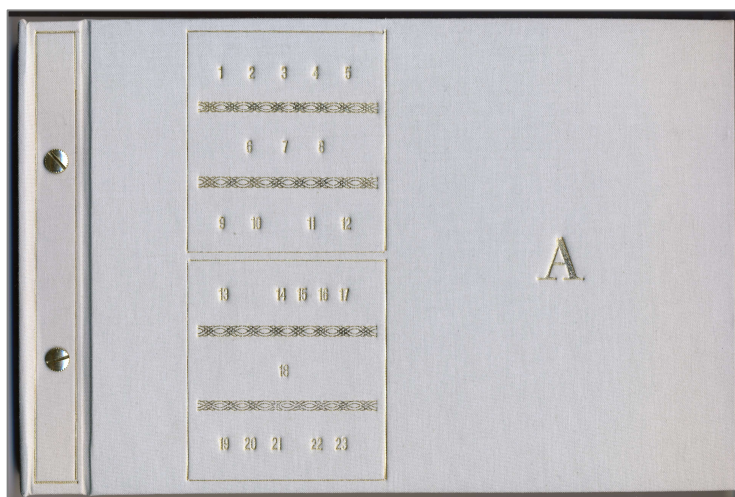


Fig. 8 - CHIARA PERGOLA, *Inventario* (Volume A, particolare), 2010  
(Biblioteca dei Musei Civici d'Arte Antica di Bologna, Rari, [senza collocazione]).

<sup>24</sup> C. PERGOLA, *Operazione museo*, cit., p. 104.

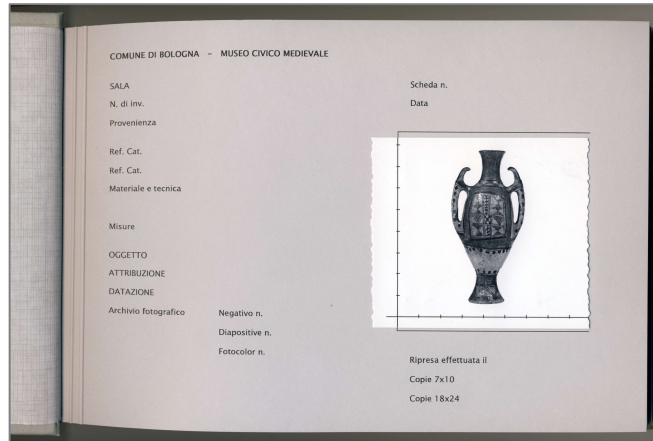


Fig. 9 - CHIARA PERGOLA, *Inventario* (Volume A, particolare), 2010 (Biblioteca dei Musei Civici d'Arte Antica di Bologna, Rari, [senza collocazione]).

La scelta di inserire negli inventari solo questi oggetti e non tutto ciò che è ospitato all'interno delle raccolte civiche nasce dalla suggestione evocata proprio dalle vetrine, coeve e stilisticamente affini al comò in cui è nato e ha trovato corpo Musée de l'OHM.

Ponte tra le pratiche contemporanee e la tradizione, *Inventario* segue una processualità artistica tesa a protrarsi nel tempo e opera una singolare intersezione tra la dimensione istituzionale dell'archivio e la pratica artistica. Dietro la struttura apparentemente compiuta dell'inventario di oggetti esposti rivela un contenuto in-progress perché gli artisti in residenza a Bologna sono invitati a intervenire su una scheda a scelta, secondo la propria poetica. Tutti coloro che raccolgono l'invito a partecipare alla costruzione di *Inventario* sono registrati in una lista con il numero di pagina che hanno scelto e compaiono come autori dell'iniziativa in uno schedario, conservato assieme ai due libri (fig. 10) presso la biblioteca dei Musei Civici d'Arte Antica di Bologna, ospitata al primo piano del lapidario del Museo Civico Medievale.



Fig. 10 - CHIARA PERGOLA, *Inventario* (schede con l'elenco dei contributi), 2010 (Biblioteca dei Musei Civici d'Arte Antica di Bologna, Rari, [senza collocazione]).

Chiara Pergola in questo modo applica il principio del potere rigeneratore del libro (associato alla lettura) alla relazione 'situazionista' con l'opera d'arte: ogni artista darà nuova vita a un oggetto esattamente come ogni lettore, usando le parole di Ezio Raimondi, realizza «un'acquisizione al presente di un tempo vissuto».<sup>25</sup> In questo modo, ogni sguardo nuovo e diverso regala, attraverso le connessioni invisibili di cui parla Calvino nelle sue *Lezioni americane*,<sup>26</sup> nuova vita agli oggetti-opere esposte in vetrina, che si riscoprono colme di inedite suggestioni.

Tra le prime opere realizzate dall'artista per il Musée de l'OHM, *Inventario* è oggetto miliare che non a caso ha la forma di libro, simbolo rivoluzionario in linea (ancora) con la lucida e spietata requisitoria operata da Pasolini nei confronti dell'ideologia consumistica. Quasi mezzo secolo fa, dalle pagine del Corriere della Sera lo scrittore in un articolo intitolato *Sfida ai dirigenti della televisione* proponeva di sovvertire scandalosamente il processo di assimilazione della periferia al centro promuovendo la lettura dei libri attraverso quelli che ora definiremmo i canali social e che all'epoca dell'articolo erano incarnati nel leggendario Carosello. Solo la lettura, fenomeno di 'cultura', poteva a suo avviso essere una valida alternativa alla propaganda televisiva, fenomeno di 'sottocultura' reo di diffondere con una rapidità mai vista prima «un edonismo neolaico, ciecamente dimentico di ogni valore umanistico e ciecamente estraneo alle scienze umane».<sup>27</sup>

La requisitoria di Pasolini ci racconta la mutazione antropologica<sup>28</sup> vissuta dalla società post rurale e operaia italiana del secondo Novecento. Basata sul presupposto di identificazione del benessere con lo sviluppo, la cultura di massa travolge tutte le categorie umane, i generi e le classi sociali, abbattendo ogni differenza tra cultura e sottoculture. Il centro, secondo l'accorata disamina, aiutato dalla rivoluzione delle infrastrutture, distrugge e riorganizza le culture delle periferie e annulla qualunque resistenza al sistema di informazione, piegando inevitabilmente all'omologazione. Le trappole del contemporaneo, del capitalismo e del consumismo sono per Pasolini una tragedia resa inevitabile dalla cecità di chi aveva il potere (i mass media ancor prima e ancor di più dei politici) e non ha fatto nulla per evitarlo.

---

<sup>25</sup> EZIO RAIMONDI, *Le voci dei libri*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 95.

<sup>26</sup> Cfr. ITALO CALVINO, *Rapidità*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2011, pp. 35-55.

<sup>27</sup> PIER PAOLO PASOLINI, *9 dicembre 1973. Acculturazione e acculturazione*, in *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2018, pp. 22-25: 23.

<sup>28</sup> Sull'analisi dell'Italia all'indomani del boom economico di *Scritti corsari* e *Lettere luterane* si veda SIMONA SQUADRITO, *Pasolini distopico*, <<http://www.kabulmagazine.com/pasolini-distopico-lettere-luterane-scritti-corsari/>>, ultima cons.: 21.5.2020.

La radicalizzazione dell'omogeneità di gusti, pensieri e orientamenti è un fenomeno largamente analizzato anche dagli antropologi.<sup>29</sup> Come ricorda Clifford venti anni dopo l'articolo di Pasolini, la globalizzazione ha cancellato la certezza di «lasciare il proprio tetto fiduciosi di trovare qualcosa di radicalmente nuovo».<sup>30</sup> Con lo scardinamento di ogni topografia lineare non esiste più un rapporto direttamente proporzionale tra distanza fisica e culturale, e l'alterità «la si incontra nella più contigua prossimità» mentre «il familiare affiora dagli estremi della terra».<sup>31</sup> Tale disallineamento modifica in modo imprescindibile il ruolo dell'etnografia e, di rimando, anche quelli di arte, cultura e museologia perché, se non esiste più un'alterità *tout court* ma è tutto bilanciato da questioni di potere, anche il concetto di autenticità, come insegnano Benjamin e Duchamp, va rivisto.<sup>32</sup>

Ciò che sta trasformando i musei da monumenti eredi della cultura scientifica illuminista – fondati sulla raccolta ordinata di oggetti – a realtà attuali, multiformi e massmediali è l'evoluzione del pubblico, sempre più eterogeneo, il cui approccio complesso, esigente e mutevole lo fa evolvere in organismo che ingoia e restituisce cultura. Si tratta di un'evoluzione fisiologica da cui la museologia non può prescindere.

In tale contesto, il nostro 'museo dentro il museo' evidenzia le contraddizioni insite nei musei storici e nel loro ruolo nella società contemporanea. I musei eurocentrici di fondazione storica sono nati per rappresentare ciò che è diverso da sé, al loro interno avviene il racconto di un mondo che vive al di fuori. Questi luoghi sono particolarmente rappresentativi per il valore intrinseco che acquisiscono gli oggetti al loro interno, testimoni della ricchezza di relazioni e conoscenza di chi li ha raccolti. Universi abitati da cimeli di un tempo 'esterno', prendono forma (e la mutano) dalle relazioni intrecciate in tempi e luoghi altri. Da una parte, essi guardano fuori e mirano a essere liberi dalle coercizioni culturali dei mass media, in cui ognuno proietta in un'opera d'arte la propria estetica, la propria cultura e sensibilità. Dall'altra parte, però, rimangono vincolati a un contesto confinato (e confinante), che tende a identificare il progresso con l'acquisizione di informazioni per conoscere il mondo. Di fronte a questa contraddizione si pone lo sguardo alternativo del Musée de l'OHM, che,

<sup>29</sup> La letteratura in materia è troppo vasta per abbozzare un elenco. Si veda, a titolo meramente indicativo, l'analisi sul sistema mondiale della cultura operata dall'antropologo ULF HANNENZ, *Scenarios for Peripheral Cultures*, in *Culture, Globalization, and the World-system. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, a cura di Anthony D. King, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, pp. 107-128.

<sup>30</sup> J. CLIFFORD, *I frutti puri impazziscono*, cit., p. 26.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Chiara Pergola nel 2009 ha dedicato agli studi di Walter Benjamin sulla fotografia parte della sua tesi di laurea in Accademia, dal titolo *aDieu – proposta per un addio al celibato*, percorso di rilettura del concetto surrealista di macchina celibe in chiave femminista, pubblicato dalla stessa autrice nel 2019. Cfr. CHIARA PERGOLA, *aDieu – proposta per un addio al celibato*, Vignate, Rotomail Italia S.P.A., 2019, pp. 9-16.

pur partendo dalla stessa operazione di accumulazione del museo storico, si carica di sollecitazioni dall'esterno, che coglie e alle quali offre dimora e parola. Il suo continuo confronto dialettico con la prestigiosa e bizzarra collezione dell'istituzione museale che lo ospita evidenzia l'anacronismo dell'utopia dell'universalismo enciclopedico e esterna, di rimando, le infinite possibilità del linguaggio e la natura sempre ambigua di ogni operazione artistica. E per questa sua ferma «reinvenzione della differenza»,<sup>33</sup> per tornare a citare Clifford, mi piace pensare che, anche per coincidenza (casuale) di date,<sup>34</sup> OHM assuma - nel proprio piccolo - la trasformazione (e, di fatto, il superamento) del parigino Musée de L'Homme, il quale, cedendo il passo al Musée du quai Branly, ammette la propria obsolescenza in una società in cui è ormai impossibile veicolare le identità a culture e linguaggi unidirezionali.



---

<sup>33</sup> Ivi, p. 29.

<sup>34</sup> Nel 2003 ha avuto inizio per il Musée de L'Homme il trasferimento delle collezioni di etnografia e del personale addetto; nel 2007 il museo viene annoverato nell'alveo delle scienze naturali, perdendo di fatto ogni connotazione legata al modernismo e all'antropologia.