

Il “Piano B” degli artisti. Casi studio da MoRE, Museum of Refused and Unrealised art Projects

ELISABETTA MODENA

Come nasce un’opera d’arte? Quali sono le modalità di progettazione degli artisti? Qual è il grado di autonomia nella creazione di un’opera all’interno del sistema? Gli artisti hanno un “Piano B” quando si accingono, durante quella fase creativa ancora così fortemente mitizzata e idealmente circoscritta nello spazio dell’atelier, a realizzare un’opera?

Proprio l’attenzione per il progetto e la progettazione dell’opera d’arte e la possibilità di sfruttare appieno le potenzialità del digitale in relazione ai temi dell’archivio e del museo sono alla base dell’interesse che ha condotto alla creazione, nel 2012, di un museo-archivio digitale del non realizzato. *MoRE (Museum of Refused and Unrealised art Projects)* è un museo digitale nato da un’idea di Elisabetta Modena e Marco Scotti che raccoglie, conserva ed espone on-line progetti non realizzati di artisti del XX e XXI secolo (www.moremuseum.org)¹. Il software Omeka, utilizzato per l’allestimento e l’esposizione delle collezioni che comprendono donazioni di artisti italiani e stranieri di livello internazionale, è stato scelto in relazione a questi temi, e alla possibilità di rendere raggiungibile un patrimonio di idee altrimenti difficilmente avvicinabile (Modena, 2014).

Progetto, conservazione, accessibilità, ricerca, il ruolo della critica d’arte e i suoi strumenti oltre che le potenzialità del digitale applicate all’archivio (Zanella *et al.*, 2015) e al museo², all’allestimento di *virtual exhibitions* e la

¹ MoRE è prodotto dall’associazione culturale “Others” che ha aderito a CAPAS - Centro per le Attività e le Professioni delle Arti e dello Spettacolo, Università degli Studi di Parma.

² Il complesso tema del rapporto tra il museo e suoi possibili sviluppi digitali ha prodotto negli ultimi anni una serie di risultati di diversa natura (Antinucci, 2007) che qui non possiamo che accennare, da proposte di digitalizzazione di intere collezioni museali (si pensi al Google Art Project, www.googleartproject.com, lanciato nel 2011), alla realizzazione di esperienze di visita con realtà aumentata a musei e mostre, fino a soluzioni vicine e significative per la nostra ricerca come *The Gallery of Lost Art* (2012) curata da Tate, una mostra virtuale dedicata a opere

costruzione di un database di *items* liberamente consultabile sono alcuni dei temi alla base del museo cui collaborano studiosi, curatori e ricercatori, ma anche professionisti della comunicazione e della progettazione culturale.

Tra i numerosi stimoli che affiorano da questo archivio in continua crescita, e che si situa all'interno di un dibattito sul ruolo dell'opera non realizzata che negli ultimi anni ha destato non poco interesse (Scotti, 2014), spicca anche la possibilità di circoscrivere e indagare le strategie produttive degli artisti in relazione a evoluzioni di idee inizialmente scaturite in un contesto specifico e poi diventate altro: nell'archivio sono infatti conservate una serie di (non) opere che hanno trovato sviluppo in altre e diverse realizzazioni per motivi di varia natura.

Questo articolo prende avvio dunque dall'analisi di alcuni casi studio conservati nel museo digitale, esemplificativi di come il ruolo della committenza di un'opera e il suo contesto di produzione siano ancora spesso, a torto, sottovalutati. Partendo dalla documentazione di progetto conservata online e dalla verifica diretta con gli artisti, cercheremo infatti di comprendere se e come essi siano passati a un "Piano B", proponendo e realizzando opere spesso altrettanto significative, ma in alcuni casi sostanzialmente diverse da quelle immaginate come prima proposta, o ancora come gli ostacoli iniziali siano stati stimoli per ulteriori e diverse riflessioni.

Prima di affrontare l'analisi dei singoli casi presi in esame, è opportuno delineare il dibattito critico in cui questi temi devono essere contestualizzati.

Un primo tema è quello, già evocato, del progetto e nello specifico del progetto di arte contemporanea e dunque, in senso lato, della creazione dell'opera d'arte. Lavorando a stretto contatto con gli artisti il gruppo di ricerca e i curatori entrano infatti in relazione con i loro archivi da cui emergono non solo metodi creativi e produttivi, ma anche temi inediti o poco noti delle loro ricerche.

distrutte, perse o non realizzate nel XX e XXI secolo che è stata online dal luglio 2012 al luglio 2013 e ha rappresentato un caso emblematico di allestimento e presentazione di materiali e ricerche storico-scientifiche sul web. Tate Gallery rappresenta del resto uno dei riferimenti più importanti in relazione a un'agenda e una strategia digitale consapevole e innovativa applicata al museo contemporaneo (Stack, 2013).

Paragonata alla progettazione di un oggetto di design o di un edificio³, l'opera d'arte nell'età contemporanea e nel sistema di valore in cui è immersa – primo fra tutti quello del mercato⁴ – continua a conservare in sé, anche nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (Benjamin, 1936), l'idea romantica che la vuole ripulita da aspetti pratici e materiali. Per questo stesso motivo, le tracce, inopportune, della sua creazione non hanno mai avuto particolare fascino se non quello emanato dallo schizzo e dal disegno preparatorio, caricato di valore dalla viva mano dell'artista o dalle mitizzate rappresentazioni del suo studio. La storia della critica d'arte della seconda metà del Novecento si è del resto interessata al tema del contesto di produzione delle opere e della committenza soprattutto in relazione a epoche passate (anche attraverso la storia del collezionismo): è solo all'inizio del XIX secolo che emerge una diversa figura dell'artista che, ribellandosi alle logiche del potere e della rappresentazione, cerca una propria indipendenza auto-organizzandosi anche occasioni espositive e lavorando senza committente. È indubbio a questo proposito che sul contemporaneo il tema che ha destato più interesse è stato quello

³ È importante notare come il dibattito (Scotti, 2014) debba essere riferito a quello sul progetto di architettura non realizzato, un tema che ha del resto un peso notevole all'interno del sistema di bandi, concorsi e selezioni pubbliche, e che può essere analizzato anche in relazione alla produzione dei singoli progettisti. Una prima riflessione organica scaturisce in ambito anglosassone a partire dal seminale *Unbuilt America* (Sky & Stone, 1976), volume pubblicato negli Stati Uniti nel 1976 da Alison Sky e Michelle Stone, all'epoca partner dello studio di architettura SITE, Inc., dedicato al racconto di progetti architettonici non realizzati negli Stati Uniti in un periodo cronologico che va da Thomas Jefferson fino alla *Space Age*, ovvero dagli studi per un campanile in stile georgiano del 1770 sino al labirinto verticale di Alice Aycock del 1975. Il volume è anche l'unico modello citato da Hans Ulrich Obrist e Guy Tortosa nella pubblicazione che ha presentato la fondamentale collezione di progetti non realizzati nel settore dell'arte contemporanea (Obrist & Tortosa, 1997) e da cui hanno poi preso avvio una serie di mostre, pubblicazioni e iniziative tra cui la nascita della Agency Of Unrealized Projects (AUP), un progetto ideato da e-flux e dalla Serpentine Gallery di Londra, di cui Obrist è co-direttore dal 2006, sviluppato da Hans Ulrich Obrist, insieme a Julieta Aranda, Anton Vidokle e Julia Peyton-Jones.

⁴ Non solo il mercato, ma in generale il sistema dell'arte (Poli, 1999; Del Puppo, 2013) di cui il mercato evidentemente, ma anche critici e curatori, sembrano fare parte. In questo senso è da leggersi anche il tema della crisi della critica stessa per cui S. Zuliani arriva a parlare in relazione al fortunato saggio di N. Bourriaud (2003), di "post-produzione della critica" (Zuliani, 2012, p. 2).

dello "studio", spazio-vetrina in cui il collezionista poteva acquistare e il critico scegliere le opere da esporre in mostra, occasione che sempre più diventa centrale nel sistema dell'arte. Qui sta ancora una volta il nocciolo della questione, perché l'atelier, al di là della sua messa in discussione in anni più o meno recenti, mantiene ancora oggi il suo smalto come primo luogo della (auto)rappresentazione dell'artista⁵. La messa in crisi dello studio romanticamente intenso come il luogo mitizzato in cui, isolato, il genio crea, si affianca alla discussione sul sistema che la Institutional Critique avvia alla fine degli anni Sessanta⁶. Si potrebbe proprio partire da una delle voci più significative di quel periodo e di quel dibattito culturale, quella di Daniel Buren, che in *Fonction de l'Atelier* (1971) descrive lo studio d'artista come uno degli elementi del sistema, una "boutique", in cui trovare il "prêt-à-porter" da esporre, superata dall'artista tramite la pratica in situ e l'installazione site specific; ma è altrettanto vero che esso, al di là del dibattito critico che, coinvolgendo artisti e curatori, aveva decretato la nascita di «un'epoca post-studio»⁷, continua ancora oggi a essere un luogo mitizzato a tal punto da essere stato investito da eclatanti processi di musealizzazione⁸. Stefania Zuliani ne ha recentemente scritto nei termini di uno spazio ancora fortemente connotato, seppur lontano dal mito romantico, tanto da essere fagocitato dal museo d'arte contemporanea anche attraverso esperienze di residenza e *project rooms* che hanno di fatto sottolineato sempre più il ruolo produttivo dell'istituzione al di là della semplice funzione di committenza (Zuliani, 2013, pp. 181-193). Sarebbe del resto interessante aprire una parentesi e capire cosa viene prodotto nell'ambito di queste residenze, se ci sia cioè, dato il carattere spiccatamente produttivo che alcune di queste assumono, una specificità delle creazioni in residenza rispetto a quelle realizzate

⁵ Tra i primi fu Ugo Mulas a capirne il significato profondo e a testimoniare nelle sue fotografie negli studi degli artisti di New York (Mulas, 1967). Per la ricostruzione di un dibattito si vedano almeno: Doherty, 2004; O'Doherty, 2008; Jacob & Grabner, 2010; Zuliani, 2013.

⁶ Dibattito recentemente aggiornato nel convegno al MAXXI di Roma, *Le funzioni del museo/Functions of the Museums. Arte, esposizioni, pubblico nella contemporaneità* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 3-4 aprile 2009) e nel relativo catalogo (Chiodi, 2009).

⁷ Una definizione che appare tanto difficilmente attribuibile quanto quella stessa di *Institutional Critique* (Davidts & Paice, 2009, p. 7).

⁸ Si pensi agli studi di Constantin Brancusi al Centre Pompidou di Parigi, di Francis Bacon alla Hugh Lane Gallery Dublino e di Giorgio Morandi a Bologna.

nello studio (o più semplicemente, "altrove" seguendo la linea di pensiero nomade e site specific indicata da Buren). Questo in particolare poiché, come sottolineano Davidts e Paice nell'introduzione alla raccolta di saggi edita nel 2009 e intitolata appunto *The Fall of the Studio. Artists at work*, «it is now rare for art to be produced in a single spot and by a sole individual. Rather it comes into being on myriad "sites", via both physical and virtual bases, and through the collaboration of different people with varied skills and backgrounds» 2009, p. 6), mentre la specificità della residenza consiste proprio nella disponibilità degli artisti a condividere i processi ideativi e produttivi dell'opera e che stanno, insieme all'"artista" stesso, dietro ai motivi del conferimento dell'aura a un oggetto.

Del resto la contemporanea virtualizzazione dello studio e la forma ibrida che ha ormai assunto la creazione dell'opera rendono complessa la possibilità di un'univoca definizione (sempre che questa sia mai stata possibile), anche in relazione al concorso di differenti professionalità e all'esternalizzazione di molte funzioni e attività per la produzione laddove lo studio non diventi *factory*-laboratorio esso stesso (come nel caso di Andy Warhol, Jeff Koons, Takashi Murakami o Olafur Eliasson ecc.). Una chiave possibile è quella di leggere il tema in termini tecnici legati a questioni di progettazione in rapporto a un sistema, una committenza e a un processo di produzione. Filipa Ramos, nell'ambito della sua conferenza al convegno promosso da MoRE con il Museo del Novecento, *Per un museo del non realizzato. Pratiche digitali per la raccolta, valorizzazione e conservazione del progetto d'arte contemporanea*, interveniva proprio a proposito della redazione di un *Thesaurus* di artisti senza opere, riflettendo sul tema della produttività dell'artista come lavoratore. Sosteneva infatti Ramos:

Molti degli artisti inclusi nel *Thesaurus* hanno prodotto tante opere d'arte. In realtà, sono molto pochi quelli che non fanno – o non hanno fatto – una singola opera. Se si può facilmente sostenere che, per esempio, possono esistere architetti senza edifici, difficilmente può esserci un artista senza opere, forse perché la pratica artistica si basa meno su un sistema di formazione e piuttosto su una mente allenata e su una serie di doti fisiche, manuali e/o capacità intellettuali (Ramos, 2014, p. 47).

Un tema, quello della produzione e del fare artistico, nonché del ruolo stesso dell'artista della società, che ha poi una stretta attinenza con la ricerca concettuale, con la smaterializzazione dell'opera d'arte (Lippard,

1973), con la ricerca sul rapporto tra l'idea e la sua realizzazione culminata, per esempio, nelle *dichiarazioni* di Lawrence Weiner (Weiner, 1969); e proprio nel dibattito sull'arte degli anni Settanta matura inoltre la consapevolezza della tutela e del riconoscimento del valore anche legale dell'idea come testimonianza immateriale (Donati, 2012). L'inclusione o esclusione nel *Thesaurus* cui lavora Filipa Ramos potrebbe essere dunque messa in relazione all'intenzionalità? In questo caso il tema sarebbe quello del progetto e della sua conservazione, che è alla base di MoRE e ancora prima nell'ormai quarantennale impresa dello CSAC (Centro Studi e Archivio della Comunicazione) dell'Università di Parma, museo-archivio multidisciplinare dedito alla salvaguardia di interi archivi di progettisti il cui taglio antropologico costituisce una precisa indicazione del suo fondatore, Arturo Carlo Quintavalle, in ideale continuità con una linea di studi che considera l'opera e il suo progetto come "documento" (Bianchino e Quintavalle, 1999).

In questo senso il secondo dibattito a cui dobbiamo fare riferimento è certamente quello della conservazione, in relazione all'archivio e al museo (piuttosto che a quello, sterminato, sull'archivio e sul museo tout court). Evidentemente, e questo è chiaro, la conservazione garantisce la preservazione dell'opera e (in parte) anche del suo significato. Ma questo vale altrettanto per la documentazione, l'intero archivio dell'artista? In questo senso, la conservazione della documentazione di progetto di opere non realizzate costituisce un elemento a nostro parere imprescindibile per la piena comprensione della ricerca di un artista. Troppo spesso l'opera viene analizzata in modo decontestualizzato rispetto alla circostanza in cui è nata, ai vincoli spaziali, economici e politici entro cui è realizzata, rispetto allo spazio in cui è esposta e alla rete di relazioni da cui è scaturita la sua committenza⁹. Essa infatti vive concettualmente ancora nei tre luoghi indicati da Brian O'Doherty: «la mitologia dell'artista, creatura impegnata nella misteriosa opera della creazione», la cui mistica viene trasferita «allo spazio fecondo dello studio», e infine alla galleria e al museo che devono la loro configurazione a «la ribalta dello "studio povero" che, soprattutto con Mondrian e Brancusi, ha contribuito a creare il luogo pulito e ben illuminato in cui l'arte viene esposta» (O'Doherty,

⁹ Le categorie-tag del non realizzato nel museo digitale sono: failure to meet the commissioner's demands; theoretical exercise; logistical reasons; financial reasons; ethical reasons; regulatory/judicial/administrative reasons; project which wasn't selected in a prize or competition; Ideological reasons; technical reasons; political reasons; unspecified; project abandoned by the artist.

2012, pp. 127-128). Certo con l'avvento delle opere *time based media* e con l'installazione site specific le cose cambiano, soprattutto perché, e questo ci interessa qui particolarmente, il ricorso alla progettazione è necessario per arrivare a produrre ed esporre la versione finale dell'opera.

Che ruolo ha allora in questo senso il non realizzato? E il "non esposto"? Un altro tema, questo, che ha caratterizzato la prima stagione della Institutional Critique, spesso intrecciato con la più nota categoria dell'arte censurata¹⁰, e che si pone come estrema possibilità per l'artista "alienato" (Roseblum, 1986) di esercitare un controllo sulla sua opera.

Ma qui si apre anche un'ulteriore e stimolante riflessione, poiché se è vero che l'opera realizzata ed esposta appare conclusa e che quindi non si pone solitamente il problema di una sua ulteriore definizione progettuale, la pratica sul campo di chi la vive nel museo e vi si confronta quotidianamente appare più problematica. Ancora nell'ambito del convegno milanese appena citato, Iolanda Ratti (2014) raccontava infatti della scelta degli artisti di fornire o meno soluzioni (istruzioni) espositive alternative a quelle che caratterizzano l'opera nel suo originale allestimento. Anche questo è un tema inerente il problema del progetto, e quello di un "Piano B" inteso qui come soluzione "altra" – e addirittura in diversi casi non prevista – rispetto a quella inizialmente allestita e la cui progettualità viene dunque consegnata al museo, al conservatore o al collezionista privato.

Infine un ulteriore tema da considerare è la riflessione intorno agli strumenti della critica d'arte contemporanea e al necessario lavoro sull'eterogeneità, precarietà e virtualità delle fonti utili per ricostruire un progetto o una storia. La stessa Ratti si pone il problema dell'utilizzo critico del già citato strumento – del resto già ampiamente codificato – dell'intervista¹¹, in chiave però conservativa, sottolineando la sua utilità per la corretta salvaguardia dell'opera d'arte (Ratti, 2013). Questo stesso articolo, nel raccontare il non realizzato o il realizzato in modo diverso e

¹⁰ Da Hans Haacke e Daniel Buren in quel 1971 che è solitamente inteso come l'anno della nascita della Institutional Critique fino ai recenti avvenimenti legati alla cancellazione dell'opera di Blu a Bologna.

¹¹ In questo senso si deve leggere anche la fortuna di un "nuovo" strumento della critica d'arte, che qui interessa in modo centrale: l'intervista all'artista, confronto codificato a livello internazionale da Hans Ulrich Obrist (Boutoux, 2003; Arsène-Henry, Basar & Marta, 2010) e a livello nazionale come esperienza critica da Carla Lonzi (1969).

alternativo rispetto a un "Piano A", si avvarrà, accanto agli strumenti più accademici, della citazione di conversazioni in presenza e telefoniche, Skype conference call, e-mail, chat ecc. a testimoniare proprio la necessità sempre più impellente di appropriarsi del *residuale* come pratica della ricerca scientifica sul campo. Del resto molte delle storie e delle narrazioni che concorrono a ricostruire queste avventure progettuali sono rintracciabili anche a ritroso e oltre che negli archivi, proprio nelle interviste agli artisti, nelle biografie, nei loro racconti ecc.

Analizziamo dunque i casi presenti nell'archivio di MoRE e che si caratterizzano come "Piani A" rispetto a soluzioni adottate contestualmente o successivamente alla loro progettazione, di sei artisti contemporanei: Regina José Galindo, Cesare Pietroiusti, Jeremy Deller, Eva Marisaldi, Giovanni Ozzola e Liliana Moro.

Iniziamo dunque da *Coraza* (2010), opera non realizzata di Regina José Galindo (Città del Guatemala 1974). Invitata a partecipare a una rassegna di performance al museo MADRE di Napoli (*Corpus. Arte in azione*, 7-26 giugno 2010), l'artista e performer guatemalteca nota per il suo impegno politico e sociale nel denunciare la violenza e i soprusi con particolare attenzione al suo Paese, propone un'azione legata a un "esercizio" praticato dalla camorra per allenarsi a sparare a un uomo. Durante la performance, intitolata *Coraza*, l'artista avrebbe indossato un giubbotto anti-proiettile e un uomo, in piedi a circa un metro e mezzo di fronte a lei armato di una pistola calibro 22, le avrebbe sparato dopo averle chiesto per tre volte in inglese: «Hai paura?». Il pubblico avrebbe assistito in una stanza attigua e sarebbe entrato solo dopo lo sparo. Come già sottolineavamo nel descrivere l'opera conservata su MoRE,

per un'artista come Galindo quindi il non realizzato si configura in questa occasione come il limite imposto oltre il quale il sistema e l'istituzione non si assume il rischio per l'artista. Il concetto di limite è del resto un tema fondamentale in tutta la pratica dell'artista, se si pensa a quante sue azioni si scontrino contro le leggi non scritte dell'etica, della morale, della politica, del sistema sociale ed economico (Modena, 2013).

La documentazione di progetto è costituita da una fotografia d'epoca relativa all'esercizio camorristico, un testo descrittivo e due disegni della performance (veduta dall'alto e laterale) realizzati da David Pérez, autore della maggior parte della documentazione fotografica delle sue azioni (fig. 1). L'artista realizzerà dunque un'altra performance, *Caparazón* (2010), in cui, raggomitolata in posizione fetale all'interno di una capsula

trasparente schermata, viene colpita da un gruppo di persone armate di bastoni (fig. 2). L'azione proposta è quindi sostanzialmente diversa per una serie di motivi a partire dalla specifica attenzione al contesto locale che era alla base dell'ideazione di *Coraza*, rispetto all'universalità che caratterizza la denuncia insita in *Caparazón* fino alle modalità di fruizione dell'opera stessa, poiché il pubblico è chiamato ad assistere direttamente. Interpellata direttamente sulle modalità con cui lavora, Galindo parla di trattativa («negotiation»), a proposito del lavoro dell'artista in relazione all'istituzione e al contesto di produzione di un'opera.

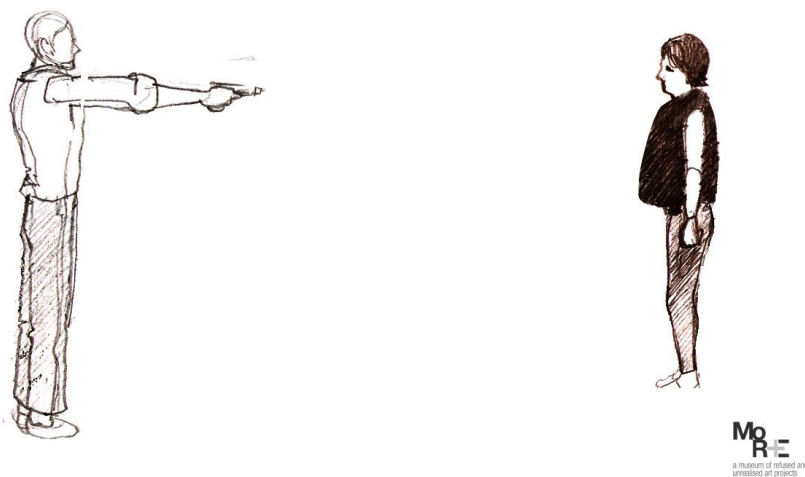


Fig. 1 Regina José Galindo, *Coraza*, progetto per la rassegna di performance *Corpus. Arte in azione*, 7-26 giugno 2010, al MADRE di Napoli. Disegno di David Pérez. Courtesy dell'artista

Una dote progettuale e umana quindi, la flessibilità, necessaria all'artista, ma che piuttosto che limitarlo sembrerebbe corrispondere a un maggior grado di libertà operativa, agita e percepita, in grado di preservare, almeno nella fase produttiva, la sua capacità di produrre senso e interpretare la realtà. Galindo però non nasconde come in alcune occasioni – non in questa – questa negoziazione abbia comportato la realizzazione di opere completamente diverse e non soddisfacenti:

In some cases the institutions destroy your idea with a bad production and its terrible. Yes, happened to me but I don't want to talk about bad pieces, when this happens I don't include this work in my cv (Galindo, 2016).



Fig. 2 Regina José Galindo, *Caparazón*, performance realizzata per *Corpus. Arte in azione*, 7-26 giugno 2010, al MADRE di Napoli. Courtesy dell'artista

Un tema questo sui processi produttivi che potremmo definire di opere difettose a detta dei loro stessi creatori estremamente interessante ai nostri occhi e su cui alcuni artisti hanno lavorato direttamente. Penso a Cesare Pietroiusti (Roma 1958), uno tra gli artisti che ha contribuito per primo – non solo donando progetti, ma anche riflessioni e collaborazione attiva – alla nascita di MoRE e che nel 2015 a Roma ha allestito una mostra sui generis, *Lavori da vergognarsi ovvero il riscatto delle opere neglette. Una retrospettiva di Cesare Pietroiusti* (Galleria ZooZone, Roma, 28 aprile – 15 giugno 2015). Oltre a essere un'operazione in linea con la ricerca dell'artista romano impegnato ormai da decenni a scardinare e svelare il sistema dell'arte e le sue regole, a non vendere più opere, ma al contrario a regalare migliaia di pezzi unici a chiunque lo desideri, analizzare il *nonsense* attraverso pensieri non funzionali¹², la quotidianità, la banalità della vita e gli aspetti più imbarazzanti e insignificanti della natura umana, la mostra suggerisce una serie di riflessioni che ci paiono qui fondamentali. L'esposizione "raccontava" infatti, supportata dalle opere stesse

¹² Si veda il sito-opera dell'artista: www.pensierinonfuzionali.net [ultima visita 30 aprile 2016].

o da una loro documentazione, una sorta di “dietro le quinte” del lavoro dell’artista immerso in una serie di relazioni con curatori, gallerie e musei solitamente occultata o nota solo in casi stra-ordinari. La mostra stessa potrebbe essere intesa qui come una diversa soluzione del non realizzato *Progetto per una mostra retrospettiva* conservato su MoRE (Modena, 2012). In alcune pagine dei taccuini a cui l’artista affida da anni gli appunti che costituiscono insieme a qualche raro schizzo la sua modalità di progettazione principale, compaiono infatti in più occasioni, a partire dal 2000 ca., annotazioni relative alla progettazione di una mostra ideata senza una specifica committenza: si va da una possibile rassegna in cui far esporre creativi che avessero sviluppato idee simili alle sue (2001), a un’antologica in cui esporre i propri lavori e scambiarli con nuovi progetti realizzati in collaborazione con i visitatori o suggeriti dagli spettatori stessi (2002).

Nella retrospettiva di Roma, l’artista raccontava inoltre direttamente alcune soluzioni alternative rispetto a quelle originali: tra queste compare un caso interessante in merito all’opera *Senza titolo* (fornelli da campeggio, bollitori, acqua, 2006) che inizialmente era stata immaginata in modo molto simile, come gli fece notare la curatrice della mostra allestita nei Sotterranei dell’Angelo Mai di Roma nel 2006, all’opera di Michelangelo Pistoletto *Orchestra di stracci*: «Tale evidenza creò grande imbarazzo in me e, all’ultimo momento, decisi di realizzare un’opera del tutto diversa» (Pietroiusti 2015); un tema quindi centrale, quello dell’originalità, e della produzione di opere sempre innovative per non deludere aspettative (o addirittura incorrere in accuse di plagio) e mercato (non per Pietroiusti considerando che da anni non vende più opere materiali) che però, all’interno di una richiesta di novità, pretende opere comunque riconoscibili e facilmente identificabili come prodotti della “mano” dell’artista in questione.

Una mostra, questa, che si configura quindi come una vera e propria “opera d’arte”, così come il tema della metodologia progettuale e del rapporto tra realizzato e non realizzato si concretizza, tra i tanti casi, nell’opera di David Critchley, *Pieces I never did* (1979), video in cui l’artista racconta diciotto progetti mai realizzati, o con Dominique Gonzalez-Foerster in *De Novo* (2009), opera per la 53^a Biennale di Venezia, in cui la ripetizione (Gonzalez-Foerster era stata invitata alla manifestazione per la quarta volta) insieme alla frustrazione per l’esigenza di produrre opere nuove e originali diventa il tema del video presentato poi in questa occasione.

Gli artisti stessi, infatti, riflettono criticamente su questi temi: anche Jeremy Deller (Londra 1966) nel 2004 organizza una sezione dedicata ai suoi lavori non realizzati, all'interno della mostra monografica retrospettiva *Joy in People* e pubblicati nel relativo catalogo nella sezione intitolata *My Failures (2004-present)*: nelle sue stesse parole «una sezione di lavori che speravo di essere in grado di fare, ma non sono stato in grado di fare» (Deller, 2012, p. 194). Tra questi ci sono due casi per noi significativi: il primo è il progetto *Iggy Pop Life Drawing Class (2006-2011)*, per cui Deller immagina di far posare come modello di nudo in una classe di disegno il cantante Iggy Pop e donare i ritratti realizzati allo Smithsonian Institution. Deller scrive così nel catalogo della mostra illustrato dai disegni di Sarah Tynan: «I had this idea; it's almost the kind of thing where, if I did it right, I wouldn't have to make art ever again, or at least I felt that way at the time» (Deller, 2012, p. 196). Nel febbraio 2016 Deller ha effettivamente realizzato l'opera grazie alla collaborazione del Brooklyn Museum e della New York Academy of Art dove il cantante ha posato davanti a ventuno artisti selezionati da lui e da Sharon Matt Atkins. I disegni saranno oggetto di una mostra nell'autunno 2016. Interpellato su come ha trovato il modo di realizzarlo e sulla differenza del progetto l'artista ha risposto via e-mail che: «He was not ready to do it 10 years ago» (Deller, 2016), facendo intendere dunque che le ragioni del compimento del progetto possano essere rintracciate nella disponibilità del cantante a posare. Ancora un esempio, quello di un altro progetto, *Proposal for the Olympic Park Gateways*, per cui Deller aveva immaginato di ricostruire i menhir di Stonehenge nel parco olimpico progettato per ospitare gli impianti di Londra 2012 creando un ponte immaginario tra le rovine di una civiltà passata e quelle future. Il progetto non realizzato è raccontato su MoRE attraverso un'unica tavola con un rendering realizzata dagli studi *LDA Design* in collaborazione con *Hargreaves Associates*, progettisti incaricati della riqualificazione dell'area. Gli stessi monumenti simbolo della cultura britannica sono però inaspettatamente anche i soggetti di *Sacrilege* (2012), opera composta da strutture gonfiabili presentate inizialmente per il Glasgow International Festival of Visual Art, e che per tutto il periodo olimpico sono allestite in diverse location di Londra. Appare evidente all'occhio del ricercatore l'utilizzo dello stesso "tema iconografico" e per un contesto vicino temporalmente e geograficamente, tanto da far pensare ad una soluzione B del progetto originario. Ma, consultato, Deller sottolinea che «the other project, the Stonehenge is not related to Sacrilege, they are different projects but look similar I suppose» (Deller, 2016).

Qui dunque le sculture monumentali, rovine e simbolo della civiltà britannica, sono trasformate in un gioco per bambini (un sacrilegio?): stando alle parole sopracitate dell'artista le due opere avrebbero quindi potuto coesistere e completarsi a vicenda.

Tra le altre opere di Jeremy Deller presenti in collezione compaiono anche due proposte di arte pubblica per il *Fourth Plinth* di Trafalgar Square (Scotti, 2013). Il tema del concorso è un tema centrale per MoRE, poiché costituisce un bacino di grande interesse in cui rintracciare progetti non realizzati. Luca Vitone ha donato a MoRE a questo proposito quattro progetti di arte pubblica presentati a concorsi di cui non è risultato vincitore. Difficile immaginare un "Piano B" per questa specifica forma di committenza, che non è del resto un'invenzione del contemporaneo, se non nel riutilizzo di temi iconografici e concettuali. Il caso di Vitone appare però utile qui per sottolineare l'utilità dello studio di queste opere al fine di analizzare aspetti meno conosciuti della sua ricerca, in questo caso sul monumento (Modena, 2016).

Un altro caso in cui è difficile poter parlare di "Piano B" è quello di Eva Marisaldi (Bologna 1966) la cui metodologia progettuale appare fortemente connotata da un'idea di processo inteso come l'insieme delle circostanze che determinano un'opera e concorrono dunque alla sua nascita. Marisaldi infatti non presenta su MoRE progetti di opere non realizzate¹³ per motivi legati a un'incompatibilità dell'idea iniziale con il contesto, essendo la sua pratica artistica strettamente legata al dialogo con il luogo e con le persone e quindi mutevole e cangiante in relazione alle specifiche circostanze progettuali. Del resto, interpellata su questo tema, ha sottolineato come la sua metodologia progettuale comporti che le idee scaturite dal primo avvicinamento al contesto di realizzazione siano diventate vero e proprio "progetto" – e poi opera – solo nella verifica delle specifiche occasioni (Marisaldi, 2016a). Dichiara infatti l'artista all'autore via e-mail che

MoRE conserva progetti non realizzati per mancanza di dialogo che negli anni si sono modificati a seconda delle opportunità di mostrare. Ciò che ho chiaro è che il margine di realizzazione di un lavoro è anche lo spazio|tempo in cui succedono le collaborazioni fruttuose con artigiani, le conversazioni puntuali, l'eliminazione

¹³ I progetti di Eva Marisaldi su MoRE sono: *18.20 (Progetto per il Piazzale Caio Mario)*, 2002; *Promise. Progetto per la recinzione del cantiere del Museion di Bolzano*, 2007; *Ritz*, 2004; *Cinema Italia*, 2005; *Metto in moto il prato e partiamo*, 2004. Si veda il sito: www.moremuseum.org [10 ottobre 2016].

da parte mia del problema. Questi intervalli in cui si protraggono le cose tra le idee iniziali e la chiusura per passare ad altro sono anche interessanti (Marisaldi, 2016b).

Un discorso analogo in un certo senso è quello di Giovanni Ozzola (Firenze 1982) che, in una Skype conference call con l'autore, paragona i casi occorsi nel suo lavoro, prevalentemente concentrato sulla fotografia, il video e l'installazione, a «un albero che, crescendo, trova un ostacolo ed è costretto a svilupparsi in un'altra direzione» (Ozzola, 2016). In questo senso *Un solo orizzonte* (2003) rappresenta un unicum (Rossi, 2015) poiché il committente, il Mori Art Museum di Tokyo, richiede all'artista tre diverse opzioni di progetto per la mostra inaugurale del museo *Happiness. A survival guide for art and life*¹⁴ a cura di David Elliott e Pier Luigi Tazzi: cinque proiettori avrebbero mostrato contemporaneamente sullo stesso muro le riprese di orizzonti realizzate in cinque luoghi differenti alla stessa latitudine nelle 24 ore (fig. 3). Ozzola ricorda che i motivi che portarono poi alla scelta dell'opera allestita in mostra (fig. 4), e composta di un'installazione video intitolata *Water Earth World Grass* (2003), non furono legati a problemi di budget ma piuttosto a questioni tecniche di allestimento e ai viaggi, necessari per le riprese, che crearono nei committenti timori per la sicurezza dell'artista stesso (un tema che dunque ritorna se pensiamo all'opera di Regina José Galindo, seppur in forma diversa). Interessante inoltre il fatto che l'artista dichiara di avere uno studio nomade, condizione in cui da sempre vive e che costituisce una linea di continuità con la sua storia professionale (dalla produzione di moda all'arte) che si è formata ed evoluta naturalmente attraverso a una serie di incontri e occasioni (Ozzola, 2016).

Un ulteriore caso significativo del rapporto con il museo dopo il racconto di Ozzola è quello di Liliana Moro (Milano 1961) per la Neue Galerie di Kassel nell'ambito della Documenta IX (Kassel, 13 giugno – 20 settembre 1992)¹⁵. Da una parte il museo giapponese, tipico esempio dei nuovi musei di arte contemporanea nati in Asia, senza limiti di budget e senza vincoli apparenti dal punto di vista strutturale (Ozzola stesso racconta di spazi enormi e modificabili a disposizione del museo sito al 52° piano della Mori Tower a Roppongi Hills, dove però i limiti sono quelli di una

¹⁴ *Happiness. A survival guide for art and life*, mostra a cura di D. Elliott e P.L. Tazzi, Mori Art Museum, Tokyo, 18 ottobre 2003 – 18 gennaio 2004.

¹⁵ Edizione diretta da J. Hoet, affiancato da un team costituito da P.L. Tazzi, D. Zacharopoulos e B. de Baere.

cultura diversa che intende la responsabilità dell'istituzione nei confronti dell'artista in una chiave inaspettata per un occidentale); dall'altra gli spazi "sacri" della Neue Galerie di Kassel costruita negli anni Settanta del XIX secolo su modello del "museo tempio" codificato da Leo von Klenze a Monaco qualche decennio prima, che ospita una collezione di opere del XIX e XX secolo e la stanza progettata da Joseph Beuys in cui è allestita anche *The pack* (1969), installazione composta da un furgone VW e 24 slitte con altrettanti kit di sopravvivenza.

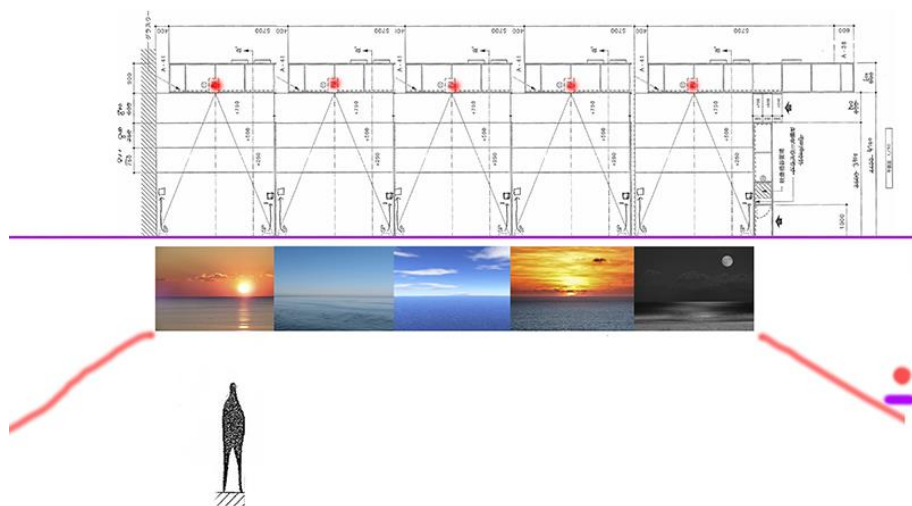


Fig. 3 Giovanni Ozzola, *Un solo orizzonte*, progetto per l'installazione per la mostra per la mostra *Happiness. A survival guide for art and life*, a cura di David Elliott e Pier Luigi Tazzi. Tokyo, Mori Art Museum, 2003. Courtesy dell'artista e Galleria Continua - San Gimignano, Beijing, Les Moulins, Habana

L'artista milanese, frastornata da un invito che la metteva, poco più che trentenne, a confronto con una manifestazione prestigiosa e uno spazio altrettanto connotato, sceglie allora di accettare la sfida e rispondere, come spiega in una intervista telefonica (Moro, 2016), con «una dichiarazione forte». Il progetto infatti, presentato su MoRE attraverso la scansione di un collage e di una pagina di appunti su taccuino, consiste nel tendere un cavo d'acciaio da un capo all'altro della galleria espositiva fino all'esterno, percorrendo lo spazio così in tutta la sua lunghezza e ancorando all'estremità opposta del museo sul suolo pubblico («sull'asfalto», come sottolinea l'artista stessa) la sua FIAT 126 rossa, accesa. Un progett-

to, *Tiramolla 92* (Zinelli, 2014), in continuità con il suo lavoro progressivo, con la sua ricerca sul quotidiano e sul rapporto tra interno ed esterno, un omaggio a Beuys, una metafora del peso della storia («la storia ce l'abbiamo sulle spalle, ci appartiene, ma dobbiamo anche spostarci»), una riflessione sul sistema dell'arte rappresentato in un confronto tra Davide e Golia. Viaggi, sopralluoghi, incontri, verifiche con ingegneri e staff della manifestazione, confronti per la realizzazione tecnica del cavo, un progetto dettagliato e tecnicamente ineccepibile fino al *no* finale per problemi di natura tecnica e strutturale dell'edificio peraltro emersi solo in seguito alle verifiche predisposte per la circostanza specifica. Un *no* che la costringe a una corsa in pochi mesi e a un «sofferto Piano B». Per la versione accettata chiamata semplicemente *Tiramolla*, Moro mantiene il cavo d'acciaio teso per 20 m all'altezza di 40 cm da terra su cui fissa in bilico da una parte un ammasso di casine e dall'altra altrettante precarie scatole bianche in cartone bagnate nel gesso da cui venivano propagati il rumore di una lavatrice in funzione (quella dell'artista) e un monologo d'amore in inglese.

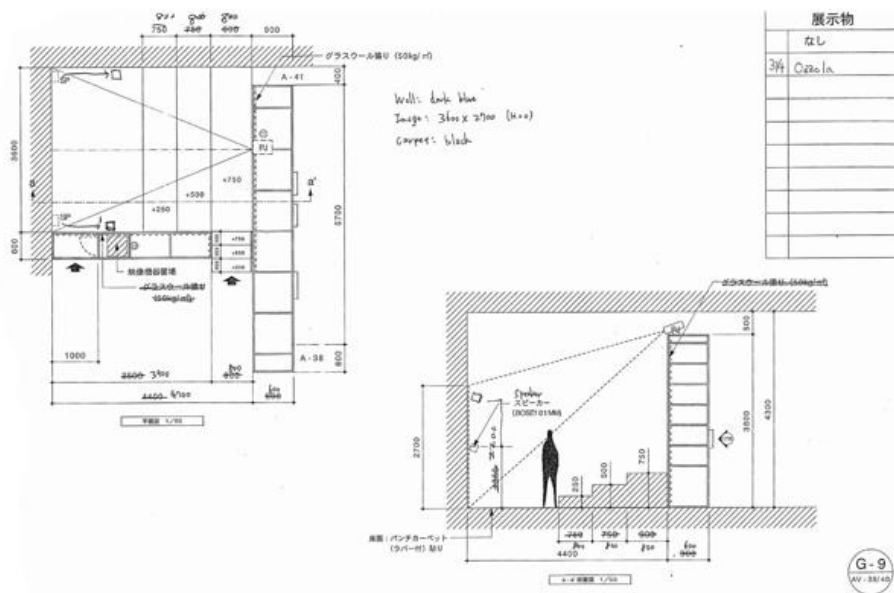


Fig. 4 Giovanni Ozzola, progetto dell'installazione video realizzata intitolata *Water Earth World Grass* per la mostra per la mostra *Happiness. A survival guide for art and life*, a cura di David Elliott e Pier Luigi Tazzi. Tokyo, Mori Art Museum, 2003. Courtesy dell'artista e Galleria Continua - San Gimignano, Beijing, Les Moulins, Habana

Stesso destino anche per l'altro lavoro in mostra, *Fire*, che avrebbe dovuto essere realizzato con cinquanta bambole gonfiabili acquistate in un *sex shop* e installate lungo le scale che i visitatori avrebbero dovuto salire per spostarsi dal piano terreno al primo piano (fig. 5). In mezzo mangianastri, walkman *autoreverse* e casse acustiche che avrebbero diffuso in tutte le lingue fiabe con personaggi femminili:

Questo lavoro è diventato una lotta in primis con i pompieri poiché quell'edizione di Kassel destava preoccupazione per degli attacchi che c'erano stati, incendi ecc. e infine ha cambiato titolo. Ne è nata anche una discussione più sul concetto, ma io non ho mollato il colpo [...]. Con alcuni artisti più grandi mi sono poi trovata a discutere anche su cosa deve fare un artista, quando deve mantenere una posizione e non andarsene, non dire no (Moro, 2016).



Fig. 5 Liliana Moro, foto del gruppo di bambole gonfiabili per il progetto dell'installazione per Documenta IX (Kassel, 13 giugno-20 settembre 1992). Courtesy dell'artista

L'artista decide quindi di "schiacciare" cinque bambole tra due vetri e fare dei buchi (di una dimensione utile a non far passare le sigarette, sempre per i motivi di cui sopra) da cui uscivano dei suoni (fig. 6). L'opera quindi cambia radicalmente, configurandosi come una soluzione alternativa utile a mantenere alcuni tratti che avevano caratterizzato la prima idea e ad assecondare, anche se in modo sofferto, le condizioni contingenti. Altro caso significativo è *La passeggiata* presentata in occasione della prima mostra collettiva dell'artista, *Politica del per o riguardante il cittadino* (Novi Ligure 1988) che nasceva come progetto di posizionamento di settanta paia di pattini a tre ruote in ferro realizzati direttamente dall'artista - con la collaborazione degli artigiani che lavoravano sui Navigli che lei coinvolge per imparare a saldare e usare il materiale - inizial-

mente pensati liberi nella piazza e poi trapanati e incatenati gli uni agli altri con metri di catena per evitare che venissero rubati, come suggerite durante un sopralluogo. «Quella catena», ricorda l'artista, «ha portato valore al lavoro» che, dedicato allo "struscio", era nato dunque in modo quasi opposto. Una testimonianza questa sull'importanza del "fare", se è vero ciò che scrive Angela Vettese che a dispetto della presunta semplicità tecnica dell'opera d'arte contemporanea, «non basta affatto l'idea, occorre saperla tradurre in un dispositivo efficace» (Vettese, 2010, p. 3)¹⁶.



Fig. 6 Liliana Moro, *Fire*, cinque bambole gonfiabili, vetro, registrazione sonora, Documenta IX (Kassel, 13 giugno-20 settembre 1992). Courtesy dell'artista.

¹⁶ Sulle tecniche dell'arte contemporanea almeno il volume a cura di Silvia Bordini (2007).

Un primo dato che emerge dall'analisi di questa galleria di *fallimenti* (Le Feuvre, 2010), è l'assenza di standard nella progettazione¹⁷: all'artista non viene richiesto puntualmente – se non nel caso di concorsi pubblici¹⁸ – la produzione di tavole di progetto, di prospetti, piante in scala e sezioni, disegni cad a due o tre dimensioni, rendering, maquette ecc. Questo è un elemento determinante, che non può essere ricondotto solamente all'eterogeneità della tipologia di opera d'arte, poiché anche per installazioni complesse possono essere utilizzati strumenti di varia natura, dalla descrizione all'appunto su taccuino, dallo schizzo al collage, alla produzione di documentazione realizzata di concerto a tecnici e artigiani. Ma a questa eterogeneità, a questa pluralità progettuale corrisponde paradossalmente un'equazione che rende inversamente proporzionale il ruolo che ogni materiale, ogni dimensione, ogni colorazione scelti esercitano nella produzione di senso e nel conferimento di significato all'opera e alla sua identità, in particolare in relazione a quanto avviene invece nel settore dell'architettura, dell'urbanistica e del design dove una modifica nell'uso di un materiale o di un'altezza funzionali alla realizzazione del progetto, comportano uno spostamento, comunque presente, ma forse meno determinante.

È poi possibile dividere questi "Piani B" in due categorie: quelli che nel realizzarsi stravolgono completamente il "Piano A" per giungere a una soluzione diversa e autonoma rispetto alle premesse; e quelli che piegano le proprie caratteristiche di partenza alle contingenze e alle mutate condizioni tentando di conservarne i tratti principali (ovviamente stiamo qui parlando di casi specifici, e non degli artisti, cosa che coinvolgerebbe un'analisi più approfondita e puntualmente applicata all'intero corpus di opere e progetti di ognuno di loro). Siamo comunque di fronte a "opere" diverse sia concettualmente che materialmente rispetto ai loro successivi sviluppi. Ma qui sta il punto, poiché, come nota Boris Groys, la tendenza continua alla progettazione nella nostra contemporaneità ha portato a un ruolo preponderante di questa pratica tanto che:

Il risultato è che la formulazione di questi progetti si sta sviluppando in una forma autonoma d'arte, il cui significato nella nostra società deve essere ancora compreso in modo adeguato. A prescindere dal fatto che sia o non sia realizzato,

¹⁷ Sfogliare il volume a cura di Obrist e Tortosa, *Unbuilt Roads: 107 Unrealised Projects*, è in questo senso un'ulteriore conferma (Obrist & Tortosa, 1997).

¹⁸ Si veda: *Salon des refuses. Progetti di Public Art mai realizzati*, mostra a cura di R. Pinto (2003).

ogni progetto presenta una visione del futuro, il che è di per sé affascinante ed istruttivo (Groys, 2012, p. 112).

Spingendoci allora oltre questa indicazione dello storico che ha dedicato gran parte della sua ricerca proprio ai sistemi di potere in cui nasce e vive l'opera d'arte contemporanea, il tema principale che mi pare emerga da questi esempi è quello del rapporto tra il progetto e la sua realizzazione e tra la figura dell'artista e quella del progettista.

Salvo casi in cui il progetto viene realizzato a posteriori per documentare l'opera (e magari finanziarla), quanto infatti, anche nell'ipotesi dell'opera realizzata, essa non viene condizionata rispetto al contesto in cui è prodotta? Di che grado di autonomia gode dunque il progetto d'arte rispetto alla sua realizzazione?

Uno scarto, più o meno significativo a seconda della tipologia di opera di cui stiamo parlando, in cui è forse possibile intravedere uno spazio di autonomia del progetto dell'artista rispetto a un sistema economico legato a criteri di produttività, efficienza e sicurezza e che quindi incide anche in relazione al suo ruolo nel sistema e alla sua percezione politica e sociale. Forse allora non è possibile parlare di "Piani A" come ipotesi poi scartate in relazione a questi primi progetti, quanto piuttosto di vere e proprie opere che vanno collocate nel portfolio degli artisti, dal punto di vista critico evidentemente, su un piano distinto. Un piano su cui considerare l'artista come produttore di senso e designer di sguardi critici sul presente e dove, proprio per questo motivo, sia possibile intercettare una progettualità in alcuni casi addirittura più autentica e limpida.

Bibliografia

Antinucci, F. (2007), *Musei virtuali*, Laterza, Bari-Roma.

Arsène-Henry, C., Basar, S. & Marta, K. (a cura di) (2010), *Hans Ulrich Obrist. Interviste*, vol. 2, Charta, Milano.

Benjamin, W. (1936), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Paris.

Bianchino, G., & Quintavalle, A.C. (a cura di) (1999), *Il rosso e il nero. Figure e ideologie in Italia 1945-1980*, Electa, Milano.

Bourriaud, N. (2003), *Post Production. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Les Presses du réel, Dijon.

Bordini, S. (a cura di) (2007), *Arte contemporanea e tecniche. Materiali procedimenti e sperimentazioni*, Carocci editore, Roma.

Boutoux, T. (a cura di) (2003), *Hans Ulrich Obrist. Interviste*, vol. 1, Charta, Milano.

Buren, D. (1971), *Fonction de l'Atelier* in Buren, D., Poinot, J.M. (1991), *Les Écrits (1965-1990). Tome I: 1965-1976*, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux.

Davidts, W., Paice, K. (a cura di) (2009), *The Fall of the Studio. Artists at work*, Valiz, Amsterdam.

Del Puppo, A. (2013), *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Einaudi, Torino.

Deller, J. (2016), pers. comm., 12 aprile.

Doherty, C. (a cura di) (2004), *Contemporary Art: From studio to situation*, Black Dog Publishing, London.

Donati, A. (2012), *Law and art. Diritto civile e arte contemporanea*, Università degli studi Milano Bicocca, Giuffrè, Milano.

Galindo, R.J. (2016), pers. comm., 9 aprile.

Groys, B. (2005), *Multiple Authorship* in Vanderlinden, B. & Filipovic, E. (2005), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennals in Post-Wall Europe*, MIT Press, Cambridge; trad. it., (2012), *Auto-rialità multipla* in *Art Power*, Postmedia books, Milano, p. 112.

Jacob, M.J. & Grabner, M. (2010), *The studio Reader. On the space of artists*, The University of Chicago Press, Chicago.

Jeremy Deller. Joy in People (2012), Hayward Publishing, London.

Le Feuvre, L. (a cura di) (2010), *Failure*, Document of contemporary art, Mit Press, Boston.

Lippard, L. (a cura di) (1973), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*, Praeger, New York.

Lonzi, C. (1969), *Autoritratto. Accardi, Alviani Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, De Donato, Bari.

Chiodi, S. (a cura di) (2009), *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, Le lettere, Firenze.

Marisaldi, E. (2016a), pers. comm., 19 aprile.

Marisaldi, E. (2016b), pers. comm., 17 maggio.

Modena, E. (a cura di) (2012), *Cesare Pietroiusti. [Progetti per una mostra retrospettiva]*, MoRE. Museum of Refused and Unrealised Art Projects, 1 aprile 2012. Available from: <http://hdl.handle.net/1889/1778> [ultimo accesso 13 ottobre 2015].

Modena, E. (a cura di) (2013), *Regina José Galindo, Coraza*, MoRE. Museum of Refused and Unrealised Art Projects, 1 febbraio 2013. Available from: <http://hdl.handle.net/1889/2089> [ultimo accesso 13 ottobre 2015].

Modena, E. (2014), *MoRE Museum. Ceci n'est pas un musée*, «Ricerche di S/Confine», Dossier 3, *Per un museo del non realizzato. Pratiche digitali per la raccolta, valorizzazione e conservazione del progetto d'arte contemporanea*, Museo del Novecento, Milano, pp. 1-18. Available from: <http://hdl.handle.net/1889/2680> [ultimo accesso 30 aprile 2016].

Modena, E. (a cura di) (2016), *When public remains private. Unrealised projects by Luca Vitone*, online exhibition, MoRE. Museum of Refused and Unrealised Art Projects, 1 maggio 2016. Available from: <http://www.moremuseum.org/omeka/exhibits/show/when-public-remains-private> [ultimo accesso 3 maggio 2016].

Moro, L. (2016), pers. comm., 30 aprile.

Mulas, U. (1967), *New York: arte e persone*, Longanesi, Milano.

O'Doherty, B. (2008), *Studio and Cube. On the relationship between where art is made and where art is displayed*, Princeton Architectural Press, Princeton; trad. it., (2012), *Studio e galleria. Il rapporto tra luogo in cui l'arte si crea e lo spazio in cui viene esposta* in *Inside the white cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi Editore, s.l., pp. 127-128.

Obrist, H.U. & Tortosa, G. (a cura di) (1997), *Unbuilt Roads: 107 Unrealised Projects*, Hatje Cantz, London.

Ozzola, G. (2016), pers. comm., 22 aprile.

Pietroiusti, C. (2015), *Opere di Cesare Pietroiusti. "Lavori da vergognarsi ovvero il riscatto delle opere neglette. Una retrospettiva di Cesare Pietroiusti"*, in *Zoo Zone Art Forum*, blog post, 30 aprile 2015. Available from: <http://zoo-zoneroma.blogspot.it/2015/04/opere-di-cesare-pietroiusti-lavori-da.html> [ultimo accesso 28 aprile 2016].

Pinto, R. (a cura di) (2003), *Salon des refuses. Progetti di Public Art mai realizzati*, Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia.

Poli, F. (1999), *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Editori Laterza, Roma-Bari.

Ramos, F. (2014), *I would prefer not to. A thesaurus of artists without works* in «Ricerche di S/Confine», Dossier 3, *Per un museo del non realizzato, Pratiche digitali per la raccolta, valorizzazione e conservazione del progetto d'arte contemporanea*, Museo del Novecento, Milano, pp. 45-59. Available from: <http://hdl.handle.net/1889/2684> [ultimo accesso 30 aprile 2016].

Ratti, I. (2013), *The Artist's Interview as a Tool for Documenting and Recreating a Complex Installation: The Example of Mbube, an Audio-Installation by Roberto Cuoghi in the Museo del Novecento*, in Noordegraaf, J., & Saba, C. (a cura di) (2013), *Preserving and exhibiting media art, challenges and perspectives*, Amsterdam University Press and Eye Film Institute, Amsterdam, pp. 176-180.

Ratti, I. (2014), *Installazioni come opere irrealizzate: appunti su una metodologia per la conservazione* in «Ricerche di S/Confine», Dossier 3, *Per un museo del non realizzato, Pratiche digitali per la raccolta, valorizzazione e conservazione del progetto d'arte contemporanea*, Museo del Novecento, Milano, pp. 108-112. Available from: <http://hdl.handle.net/1889/2691> [ultimo accesso 30 aprile 2016].

Rosenblum, B. (1986), *Artists, alienation and the market*, in Moulin, R. (a cura di) (1986), *Sociologie de l'art*, La Documentation Française, Paris, pp. 173-182.

Rossi, V. (a cura di) (2015), *Giovanni Ozzola. Un solo orizzonte*, MoRE. Museum of Refused and Unrealised Art Projects, 13 aprile 2015. Available from: <http://hdl.handle.net/1889/2701> [ultimo accesso 30 aprile 2016].

Scotti, M. (a cura di) (2013), *Jeremy Deller. Fourth Plinth Proposals*, MoRE. Museum of Refused and Unrealised Art Projects, 1 febbraio 2013. Available from: <http://hdl.handle.net/1889/2094> [ultimo accesso 30 aprile 2016].

Scotti, M. (2014), *Unbuilt art. Appunti per un dibattito sul non realizzato* in «Ricerche di S/Confine», Dossier 3, *Per un museo del non realizzato, Pratiche digitali per la raccolta, valorizzazione e conservazione del progetto d'arte contemporanea*, Museo del Novecento, Milano, pp. 19-30. Available from: <http://dspace-unipr.cineca.it/handle/1889/2681> [ultimo accesso 20 aprile 2016].

Sky, A., & Stone, M. (1976), *Unbuilt America. Forgotten architecture in the United States from Thomas Jefferson to the Space Age*, McGraw-Hill, New York.

Stack, J. (2013), *Tate Digital Strategy 2013-15: Digital as a Dimension of Everything*, in *Tate Papers*, no. 19, Spring 2013. Available from: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/19/tate-digital-strategy-2013-15-digital-as-a-dimension-ofeverything> [ultimo accesso 12 ottobre 2016].

The Gallery of Lost Art 2012, on line exhibition, 1.07.2012 – 1.07.2013. Available from: <http://galleryoflostart.com> [ultimo accesso 20 luglio 2012].

Vettese, A. (2010), *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Editori Laterza, Roma-Bari.

Weiner, L. (1969), *Statement of Intent*, Seth Siegelau, New York.

Zanella, F. et al. (2015), *MoRE, an archive of signs and traces of artistic practices: creating a tool for research in contemporary art and curatorial practices*, «Archives and Records: The Journal of the Archives and Records Association», Vo. 36, Issue 1, London - U.K., pp. 56-70. Available from: <http://dx.doi.org/10.1080/23257962.2015.1015260> [ultimo accesso 30 aprile 2016].

Zinelli, A. (2014), *Liliana Moro, Tiramolla 92*, MoRE. Museum of Refused and Unrealised Art Projects, 1 aprile 2014. Available from: <http://hdl.handle.net/1889/2442> [ultimo accesso 30 aprile 2016].

Zuliani, S. (2012), *Esposizioni. Emergenza della critica d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano-Torino.

Zuliani, S. (a cura di) (2013), *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine.