

ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali



Dossier 4
Esposizioni
(2018)



ESPOSIZIONI



ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali

Dossier 4
Esposizioni
(2018)

Atti del convegno internazionale
Parma, 27-28 gennaio 2017

A cura di
Francesca Castellani
Francesca Gallo
Vanja Strukelj
Francesca Zanella
Stefania Zuliani

convegno promosso da:



con il patrocinio di

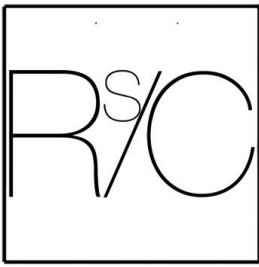
DiSPaC
Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale



I
- - -
U
- - -
A
- - -
V
Università Iuav
di Venezia

www.ricerchedisconfine.info

Esposizioni



I Francesca Castellani,
Francesca Gallo, Vanja
Strukelj, Francesca Zanella,
Stefania Zuliani

Introduzione al volume

La curatela come critica

- 1 Stefania Zuliani Curatori in mostra: una premessa
- 9 Andrea Leonardi Orlando Grosso e l'arte genovese:
mostre, ricerca scientifica e un progetto di
museo per l'arte italiana contemporanea
all'ombra della Tour Eiffel (1908-1948)
- 21 Stefania Portinari «Dal progetto all'opera»: Licisco Magagnato
critico e curatore d'arte contemporanea
- 32 Luigia Lonardelli *Amore mio*
ovvero il catalogo come pratica curatoriale
- 42 Luca Pietro Nicoletti La mostra come critica in atto.
Alternative Attuali 1965
- 50 Paola Valenti Ipotesi per l'arte nell'età postmoderna:
la dimensione autoriale nella critica e nella
curatela delle mostre in Italia tra anni settanta
e ottanta
- 60 Antonella Trotta Doppia Esposizione. Il Rinascimento
re-immaginato e la crisi della storia dell'arte
- 70 Franziska Brüggmann Curating after institutional critique.
Or: How to be critical
- 78 Emanuele Piccardo Esposizioni:
verifica di un progetto culturale-politico

87 Maria Giovanna Mancini L'immagine soprattutto.
Teoria critica e curatela nella stagione dei
Visual Studies

Opere in mostra

- 95 Francesca Gallo *Opere in mostra.*
Introduzione alla sezione
- 102 Rita Messori Esposizioni e svolta performativa.
Per una fruizione creativa
- 119 Carlotta Sylos Calò *Arte Programmata e La Salita Grande Vendita:*
due mostre a confronto
- 127 Duccio Dogheria Ricerche sulla parola, al di là della parola:
il Centro Tool di Milano (1971-1973)
- 139 Paola Lagonigro 'Schermi Tv al posto di quadri'. Il video nelle
mostre degli anni Ottanta in Italia
- 147 Francesca Gallo New Media Art: soluzioni espositive italiane
negli anni Ottanta
- 163 Paolo Berti Net Art: modelli per spazi espositivi
- 172 Marco Scotti Da *Oreste alla Biennale* all'archivio. Per una
storia del rapporto tra dimensione collettiva e
momento espositivo nell'esperienza
del progetto *Oreste* (1997-2001)
- 188 Cosetta Saba *HYPOTHESIS*. Il display espositivo come
"processo filmico" e "macchina celibe" nella
pratica artistica di Philippe Parreno

Storia delle esposizioni

- 201 Francesca Castellani Storia dell'arte e/o storia delle esposizioni
- 216 Marie Tavinor Venice 1903: the *Room of Modern Portraiture*
as Star of the Show
- 225 Davide Lacagnina Artisti internazionali e gallerie private a Milano
negli anni Venti: le mostre di Vittorio Pica
- 237 Emanuela Iorio D'avanguardia e di massa: la cultura
fotografica modernista nelle mostre del
fascismo negli anni Trenta

- 247 Lucia Miodini L'esposizione commerciale o di propaganda:
dall'unicum al multiplo,
dal materiale all'immateriale
- 262 Chiara Perin «La vera mostra del fascismo».
Arte contro la barbarie a Roma nel 1944
- 280 Margot Degoutte Fare la storia delle esposizioni per fare un'altra
storia dell'arte. Elementi di ricerca attraverso
l'esempio della Francia alla Biennale di
Venezia nella prima metà del XX secolo
- 289 Anna Zinelli Le partecipazioni italiane alle "documenta" di
Kassel (1968-1972)
- 297 Vittoria Martini Il canone espositivo e il caso *Ambiente/Arte*
- 307 Paola Nicolin Direttare la storia: *von hier aus -
Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf*
- 320 Stefano Taccone Mettere in mostra il dissenso
- Allestimento come medium**
- 331 Francesca Zanella Esposizioni e display, alcune note
- 342 Anna Mazzanti Il manichino e il suo allestimento.
Marcello Nizzoli da Monza al mondo
- 359 Aurora Roscini Vitali *La Mostra del Tessile nazionale* al Circo
Massimo. Nuove fonti documentarie e spunti
per la lettura storico-critica
- 370 Chiara Di Stefano L'allestimento museale nell'epoca della sua
riproducibilità virtuale: il caso della mostra di
Renoir alla Biennale veneziana del 1938
- 379 Priscilla Manfren Il caso delle mostre e degli allestimenti
coloniali alla Fiera di Padova
- 393 Giampiero Bosoni Luciano Baldessari, la *mise-en-scène*
espositiva per le mostre dei tessuti (1927-
1936) e il caso *Luminator*.
Ricerca e progetto tra scenografie, esposizioni,
interni domestici e design
- 405 Anna Chiara Cimoli La Sezione Introduttiva alla Triennale del 1964.
Per una semiotica del dubbio
- 417 Lucia Frescaroli,
Chiara Lecce *Eurodomus* 1966-1972. Una mostra pilota per
la storia degli allestimenti italiani

- 431 Marcella Turchetti *Olivetti formes et recherche. Industria e cultura contemporanea, una mostra storica Olivetti (1969-1971)*
- 443 Cristina Casero La mostra *Immagini del NO* di Anna Candiani e Paola Mattioli, Milano 1974. Un originale allestimento fotografico per una nuova forma di racconto
- 454 Alessandra Acocella Allestimenti “radicali” in spazi storici, Firenze 1980

Effimero e permanente

- 467 F. Z., S. Z. *Effimero e permanente. Introduzione alla sezione*
- 470 Eleonora Charans Tra re-enactment e fortuna critica di una mostra: il caso di *Kunst in Europa na '68* (1980-2014)
- 481 Ilaria Bignotti *Ivan Picelj and New Tendencies 1961-1973. Dalla ricerca d'archivio al progetto delle mostre e della monografia*
- 493 Gaia Salvatori *Dalla galleria alla reggia: l'energia tellurica della collezione di Lucio Amelio (1980-2016 e oltre)*
- 503 Elisabetta Modena La Casa Museo Remo Brindisi. Allestire un museo e viverci dentro
- 515 Ada Patrizia Fiorillo Creatività diffusa e strategie espositive nelle ultime edizioni della Biennale di Venezia
- 527 Cristiana Collu, Massimo Maiorino *The time is out of joint* ovvero come è stata riallestita la Galleria Nazionale nel tempo del senza tempo



Francesca Castellani, Francesca Gallo, Vanja Strukelj,
Francesca Zanella e Stefania Zuliani

Esposizioni / Exhibitions

Atti del convegno internazionale

CSAC, Abbazia di Valserena, Parma, 27-28 gennaio 2017



Le origini del Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma risiedono nella attività espositiva promossa a partire dal 1968 da Arturo Carlo Quintavalle all'interno di una riflessione sul rapporto tra l'insegnamento della storia dell'arte in università, ma anche tra una collezione d'arte antica come quella della Galleria Nazionale di Parma e la contemporanea ricerca artistica.

Riflettere sullo statuto e sulla storia delle esposizioni, per lo CSAC, vuol dire pertanto riflettere sul ruolo che un centro e un archivio, con le dimensioni e la struttura acquisita in più di 40 anni di vita, oggi può avere. Tali presupposti sono rafforzati dalla individuazione delle esposizioni quale campo di indagine centrale non solo per la storia dell'arte, ma più in generale per gli studi culturali, per i possibili confronti fra approcci disciplinari diversi. Anche in Italia si sono intensificate le iniziative dedicate alla messa a fuoco di alcuni aspetti di tale fenomeno e della sua storia – con particolare attenzione alle mostre d'arte d'avanguardia e a quelle promosse da enti specifici come la Biennale o la Quadriennale –, anche se questa area di studi resta ancora in buona parte da esplorare.

L'obiettivo che lo CSAC, affiancato dall'Università Sapienza di Roma, dall'Università di Salerno e dallo IUAV, si è posto con il convegno internazionale *Esposizioni* è stato dunque quello di sollecitare un affondo rispetto alle ricerche sino ad ora condotte e di contribuire al confronto tra differenti approcci disciplinari. L'ampia risposta ottenuta dalla call, la quantità e, soprattutto, la qualità delle relazioni che si sono susseguite nelle intense giornate di Parma, hanno dato conferma dell'urgenza di una riflessione che, guardando soprattutto ma non esclusivamente alla realtà, di per sé molto articolata, delle mostre d'arte contemporanea, ha evidenziato come le esposizioni siano un oggetto di studio di notevole estensione tanto cronologica quanto metodologica. Una grande apertura critica di cui i contributi raccolti in questo numero monografico di *Ricerche di S/confine* restituiscono

appieno le prospettive, mettendo in luce le questioni teoriche più urgenti e ricostruendo alcuni momenti significativi della storia, ormai secolare, delle mostre, con particolare attenzione alla situazione italiana.

La curatela come critica, Opere in mostra, Storia delle esposizioni, Allestimento come medium, Effimero e permanente: sono queste le sezioni, ovviamente complementari e comunque in serrato dialogo, che abbiamo individuato allo scopo di organizzare in maniera efficace e riconoscibile le numerose prospettive e figure critiche che, brevemente presentate nel convegno del 2017, hanno trovato espressione più distesa e compiuta nei saggi qui proposti. L'intenzione, naturalmente, non è quella di tracciare un, comunque provvisorio, bilancio ma di rilanciare ulteriormente una ricerca che, ne siamo convinte, saprà dare nuovi, ed anche imprevedibili, risultati.

La curatela come critica



Stefania Zuliani

Curatori in mostra: una premessa



Caratterizzato da un vertiginoso moltiplicarsi di esposizioni e di nuovi progetti museali, scosso (forse rianimato) da una virulenta e veramente globale *Biennial fever*, il sistema dell'arte negli anni a cavallo tra il XX e il XXI secolo ha conosciuto l'affermarsi di quella che, forse con eccessivo trionfalismo, è stata definita "l'era del curatore". Una stagione che, segnata anche in Italia da una persino inquietante effervescenza espositiva, da un «mostrismo» (Barilli 2006) talmente euforico e incondizionato da suscitare precoci e sensate reazioni di allarme¹, ha dato vita a quello che è stato definito un vero e proprio *Curatorial turn*, una svolta che secondo il critico curatore e artista inglese Paul O'Neil conduce «from Practice to discourse» (O'Neil 2007) aprendo la stagione dei *curatorial studies* e alimentando un lavoro di riflessione, di critica e anche di cronaca, che, in presa quasi diretta, ha tentato di circoscrivere il campo d'azione e le molteplici responsabilità del curatore, probabilmente la figura più discussa e controversa dell'attuale *global art world*. Del resto, è sufficiente sfogliare i profili dei giovani partecipanti al *Curators' network*² o leggere le interviste, a pieno titolo "istituzionali", che Hans Ulrich Obrist ha raccolto nella sua *Breve storia della curatela* (Obrist 2009) [tra gli interlocutori di Obrist, che, vale la pena sottolinearlo, è un indiscusso protagonista del panorama curatoriale d'inizio secolo, ci sono Pontus Hultén, Seth Siegelaub, Lucy Lippard e, immancabile, Harald Szeemann, che con la sua *documenta 5*, nel lontano 1972, è stato protagonista di *The Rise of the Star-Curator*³], per rendersi conto di come davvero quella del curatore sia una personalità complessa e sfuggente, refrattaria ad ogni rapida definizione o tassonomia, non

¹ Cfr. il documento, *Mostre-spettacolo e Musei: i pericoli di una monocultura e il rischio di cancellare le diversità culturali*, firmato nel 2008 dalle principali associazioni di musei italiani (AMACI, AMEI, ANMLI, ANMS, SIMBDEA). Questo giustificato allarme è stato con un certo ritardo ripreso in termini polemici da Tomaso Montanari e Vincenzo Trione nel pamphlet *Contro le mostre*, Einaudi, Torino 2017.

² http://www.curators-network.eu/database/db_item/id/maaike_gouwenberg

³ È la tesi, ampiamente condivisa, recentemente riproposta e argomentata in Green, Gardner 2016. Della figura di Szeemann libero "curatore senza casa", hanno tra gli altri discusso Glicenstein 2009 e Zuliani 2013.

soltanto per la pluralità di ruoli che il curatore sceglie (o si trova) di volta in volta a ricoprire, ma anche per la differente relazione, più o meno formale, che egli intrattiene con i suoi necessari compagni di viaggio: artisti, committenti, istituzioni, collezionisti, galleristi, critici, comunicatori e, naturalmente, spettatori che concorrono alla realizzazione di un progetto espositivo, un' *installazione* la cui responsabilità è sempre – questa la tesi di Boris Groys (2005) – collettiva⁴.

Esemplare della molteplicità di questioni che intervengono nella discussione attorno alla figura del curatore è la sintesi, coraggiosa e sicuramente problematica, che Beryl Graham e Sarah Cook hanno voluto proporre nel volume *Rethinking Curating. Art after New Media* (2010), dove il tentativo, indubbiamente audace, è stato quello di mettere in luce e, soprattutto, di organizzare più o meno schematicamente le diverse modulazioni e specificità che possono contribuire a definire la contemporanea pratica curatoriale, sia riguardo al rapporto con le istituzioni espositive (*The “Embedded” Curator, The “Adjunct” Curator, The “Independent” Curator*) che alle funzioni che la caratterizzano. Si tratta, evidentemente, di un compendio tanto meritorio quanto incompleto, come attesta la densa lista di discussione (*Subject: Curatorial Models: March Theme*) pubblicata da Graham nel 2003 e ripresa appunto in *Rethinking Curating*. (Graham Cook 2010, p. 156). Si tratta di un elenco di possibili argomenti e indirizzi di riflessione in cui il gioco, sempre seducente, del “curator as...” spaziando dal «producer» al «cooker of “raw” art» genera un elenco piuttosto impressionante di proposte e definizioni che, nonostante la sua ricca ed anche convincente articolazione, finisce poi con l'escludere alcuni, non trascurabili, approcci al lavoro curatoriale. Tra le mancanze più rilevanti, quella relativa al rapporto tra curatela e collezionismo: la figura del «curator as collector» (e del corrispondente «collector as curator») oggi appare infatti una delle strade più interessanti intraprese dalla pratica curatoriale come, del resto, da quella artistica: la fortunata mostra *The Keeper*, firmata da Massimo Gioni per il New Museum nel 2016 ne è inequivocabile conferma. La collettiva, che ha occupato e persino saturato le pur ampie stanze del museo newyorkese, ha peraltro ribadito l'interesse per le *wunderkammer*, d'artista e non solo che, manifestatosi già in occasione della biennale veneziana del 2013 (ed. Gioni 2013), contraddistingue e rende ben riconoscibile il lavoro del curatore italiano, senz'altro tra gli interpreti più attenti di un sempre più diffuso approccio curatoriale che, come ha qui argomentato Maria Giovanna Mancini [*L'immagine soprattutto. Teoria critica e curatela nella stagione dei Visual Studies*, infra], alle ragioni della storia e della critica d'arte privilegia le suggestioni e le possibilità combinatorie dell'immagine,

⁴ Una posizione contestata da Claire Bishop, che distingue nettamente il lavoro degli artisti da quello dei curatori (Bishop 2007).

accogliendo e mettendo in mostra, non senza qualche approssimazione, le tesi proposte dai *visual studies*.

Davvero lontana dalle logiche ancora tutte interne alla ricerca storico-artistica e alla conservazione a cui si riferiva il lavoro sulle mostre di Orlando Grosso e di Licisco Magagnato, figure esemplari analizzate da Andrea Leonardi [*Orlando Grosso e l'arte genovese: mostre, ricerca scientifica e un progetto di museo per l'arte italiana contemporane all'ombra della Tour Eiffel (1908.1948)*, infra] e da Stefania Portinari [«*Dal progetto all'opera*», *Licisco Magagnato critico e curatore d'arte contemporanea*, infra], la pratica curatoriale contemporanea appare quindi sempre eccedente, sfuggente, sbilanciata, in provvisorio equilibrio tra discipline e intenzioni non necessariamente contigue, anzi, talvolta, addirittura distanti: come si concilia, ad esempio, l'*educational turn* che negli ultimi anni ha interessato il sistema dell'arte e, in particolare, la curatela, (ed. O'Neil, P & Wilson, M 2010) con la figura, spesso stigmatizzata, del «curator as (low paid) crony cultural imperialist»? O, ancora, come possono convivere sulla stessa scena curatori che promuovono la propria personalità in maniera persino perentoria, adulati «jet-set flaneur» (Michaud 2008, p. 175) che in ogni parte del mondo griffano esposizioni e biennali lavorando spesso per prestigiose e ben solvibili fondazioni, e curatori che, muovendosi per lo più all'interno di collettivi, stringono relazioni forti con i territori di riferimento (è questo il caso, ormai storico, del collettivo torinese A-titolo), ponendosi in un atteggiamento di ascolto e di mediazione piuttosto che di auto-affermazione? Insomma, nonostante siano ormai trascorsi alcuni anni da quell'inaugurale momento di entusiasmo curatoriale che, all'inizio del nuovo secolo, ha prodotto anche nel nostro paese non soltanto un'ampia, e piuttosto diseguale, letteratura (più o meno utili "manuali", storie, interviste, e qualche raro testo critico) ma anche una pletera di master e di corsi, più o meno credibili, per aspiranti, e spesso ingenui, *curators*, la questione del ruolo e del profilo culturale del curatore resta a mio avviso ancora aperta e in evoluzione. Il lavoro di riflessione e di sperimentazione sull'attività curatoriale non sembra essere stato rallentato infatti neanche dal processo di consacrazione che, attraverso lo strumento, sempre più istituzionale, della mostra, ha ora coinvolto Szeemann, come si è detto inaugurale ed esemplare figura di *exhibition maker*, protagonista di una grande retrospettiva (*Harald Szeemann: Museum of Obsessions*) partita nel febbraio 2018 dal Getty Research Institute di Los Angeles e destinata ad approdare nella primavera del 2019 al Castello di Rivoli⁵, una mostra che, con ogni probabilità, sarà presto seguita da altre rivolte alle star della

⁵ In Italia, una prima riflessione sull'attività curatoriale di Szeemann era stata proposta dalla Fondazione Filiberto Menna a Salerno con la collettiva *La mostra è aperta. Artisti in dialogo con Harald Szeemann*, nel cui catalogo sono raccolti anche gli atti di una tavola rotonda sul ruolo delle mostre nella critica contemporanea con contributi di Stefano Chiodi, Roberto Pinto, Gabi Scardi, Angelo Trimarco (Zuliani 2010, pp. 57-84).

curatela internazionale (per la verità, già nel 2004, in una logica però di tipo documentario, al Centre Pompidou di Parigi era stata esposta l'attività di *Pontus Hulten, Un esprit libre*), in continuità con il genere, ormai persino abusato, delle mostre sulle mostre. A confermare di una non ancora sopita capacità di proposta nell'ambito della ricerca curatoriale sta, ad esempio, quanto accaduto in occasione dell'ultima edizione di Manifesta, conclusasi nel novembre 2018 a Palermo, dove la regia della biennale nomade europea è stata affidata a quella che Hedwing Fijen, direttrice di Manifesta, ha definito «una squadra interdisciplinare di *Creative mediators*» (Manifesta 12, p. 12). Bregtje van der Haak, giornalista e filmmaaker olandese, Andrés Jaque, architetto e ricercatore spagnolo, la curatrice svizzera Mirjam Varadinis, e Ippolito Pestellini Laparelli, architetto di origine siciliana e partner dello studio OMA di Rotterdam a cui è stato commissionato uno studio preliminare sulla città - *Palermo Atlas* (OMA 2018) la pubblicazione che ne è scaturita - , hanno operato seguendo una metodologia curatoriale che ha privilegiato la relazione con il contesto urbano, stimolando la creazione di opere *site* e *community specific* che, muovendo proprio dalle ricerche prodotte da OMA, ha proposto in tre, interconnesse, sezioni - *Garden of Flows, Out of Control Roo, e City on Stage* - «un viaggio attraverso la città, come a sezionarne l'anatomia». Così si legge nel *Concept Curatoriale*, appena una cartella premessa alla *short guide* della rassegna, unico testo ad essere firmato dal team. Le ragioni curatoriali sottese a Manifesta 12, il cui titolo, *Il giardino planetario. Coltivare la coesistenza*, è un dichiarato omaggio al pensiero di Gilles Clément, protagonista tra l'altro di uno degli interventi proposti nel corso della biennale (suo e dell'atelier Coloco il giardino realizzato in collaborazione con gli abitanti al quartiere Zen 2) non vengono infatti affidate ad un saggio collettivo e neppure a più contributi a firma dei quattro curatori/mediatori, ma possono essere rintracciate nelle brevissime (e anonime) schede che introducono le tre sezioni e, soprattutto, nei testi collazionati in un *reader* di grande successo che di fatto, assieme alla già ricordata guida alle opere e ai siti espositivi, ha preso il posto del consueto catalogo. Al contrario di quanto accadeva nel caso, analizzato qui da Luigia Lonardelli, della mostra *Amore mio* a Montepulciano, dove il catalogo, fuori da ogni logica documentativa, assumeva il valore di un'autonoma pratica curatoriale di cui regista-impaginatore era Achille Bonito Oliva [Amore mio ovvero il catalogo come pratica curatoriale, infra], ora i curatori, con una scelta di radicale sottrazione, delegano ai saggi raccolti nel reader⁶ il compito di chiarire il senso della loro proposta espositiva, astenendosi decisamente dall'elaborare in un testo originale la propria posizione critica, che di fatto si esprime e risolve nel lavoro stesso di costruzione della mostra. Non credo però che questa scelta possa

⁶ Tra gli autori Rosi Braidotti, Stefano Mancuso, Gilles Clément, Giuseppe Barbera, Giorgio Agamben, Bruno Latour, Toni Morrison. Achille Mbembe, Eduardo Viveiros de Castros.

essere velocemente liquidata come l'ennesima conferma di quella che Mario Perniola ha definito «critica senza teoria» (Perniola 2000) o che si tratti dell'ulteriore riprova del privilegio accordato oggi dai curatori all'elemento visivo rispetto alla fatica del lavoro storico-critico che era in passato necessario e prioritario, come ha dimostrato Luca Pietro Nicoletti a proposito della seconda edizione della rassegna *Alternative Attuali* a cura di Enrico Crispolti [*La mostra come critica in atto. Alternative Attuali 1965*, infra]. La "latitanza" dei curatori in questo caso non è neppure attribuibile ad una scelta di delega nei confronti del pubblico, come sembrava proporre (ma era poi davvero così?) Francesco Bonami nella biennale di Venezia da lui firmata nel 2003 intitolata *Sogni e conflitti. La dittatura dello spettatore*, biennale che ha forse segnato il massimo punto di ascesa proprio della figura del curatore (Green & Gardner, p. 221).

In realtà, non è la rinuncia ad un originale assunto teorico a caratterizzare la Manifesta palermitana, e neppure la mancanza di un lavoro di scrittura, al contrario: schede critiche accompagnano in mostra tutte le opere e introducono le sezioni, così come testi descrittivi danno conto della storia dei numerosi e spesso insoliti siti occupati da Manifesta, biennale che, fatta eccezione per la anomala edizione di Pietroburgo, concentrata nelle stanze auguste dell'Hermitage, ha sempre avuto natura dispersa nell'ambito urbano o territoriale. Piuttosto, a definire la dodicesima edizione di una rassegna che ha (quasi) sempre avuto il merito di essere un interessante laboratorio curatoriale (Zuliani 2015), è appunto la proposta di una concezione decisamente "di servizio" della curatela, che diventa un lavoro essenzialmente maieutico nei confronti degli artisti e che si fa paradossalmente silenzioso, disposto a riconoscersi e a esprimersi esclusivamente nel lavoro di selezione: degli artisti, delle opere, dei siti ed anche delle teorie. Un antidoto, certo, agli eccessi di protagonismo delle riconosciute star del globalizzato mondo curatoriale, che presenta però il rischio di una sorta di deresponsabilizzazione da parte di chi è chiamato a curare e non soltanto a favorire la realizzazione di una mostra, comportando in qualche modo un indebolimento del ruolo curatoriale cui corrisponde una maggiore influenza della figura, sempre più forte e talvolta persino dilagante, dell'artista. Come è stato già notato, l'ambito dell'attività curatoriale è infatti da qualche anno oggetto di sempre più frequenti e fortunate incursioni da parte degli artisti (cfr. Bawin 2014; Zuliani 2012, p. 113), artisti che peraltro anche in passato hanno rivendicato un ruolo nella creazione di eventi espositivi - come non ricordare almeno il polemico *Pavillon du Réalisme* di Courbet? - e che nella stagione dell'*Institutional Critique* hanno avuto un peso notevole nella discussione e nella trasformazione delle dinamiche museali ed espositive, tanto che appare necessario riflettere, come suggerisce qui Franziska Brüggmann, su come si possa affrontare il lavoro di curatela dopo l'*Institutional Critique* [*Curating after institutional critique. Or: How to be critical*, infra]. Anche figure che non appartengono

al mondo dell'arte e della critica intervengono sempre più spesso nel sistema espositivo internazionale, con esiti non sempre del tutto convincenti, soprattutto se, ed è quanto accaduto per il famigerato Padiglione Italia alla Biennale di Venezia curato (?) da Sgarbi nel 2011, ad essere coinvolti nella scelta degli artisti e delle opere sono personaggi che hanno soprattutto, e a volte esclusivamente, il merito di essere pop. Diverso naturalmente il caso di intellettuali e studiosi chiamati dalle istituzioni a proporre originali progetti espositivi: *Parti pris*, ad esempio, è il titolo di una serie di mostre che negli anni novanta del secolo scorso ha visto il coinvolgimento di filosofi e pensatori del calibro di Derrida e Starobinski invitati a rileggere e ripensare le collezioni del Louvre. Tra curatela e creazione artistica si è mosso dal canto suo il regista cinematografico Peter Greenaway, pittore di formazione, che nel 1991 ha curato *The Physical Self* al Museum Boymans-van Beuningen e nel 1993 a Palazzo Fortuny ha proposto, nell'ambito della biennale, la mostra *Watching water*, realizzando in seguito una nutrita serie di interventi multimediali, non sempre del tutto convincenti, concepiti in relazione a mostre e monumenti. Al di là però dell'effettiva qualità dei singoli progetti, si tratta di una tendenza che indica come il ruolo del curatore abbia carattere plastico, non riducibile ad un preciso e ben definito profilo professionale in quanto la progettazione e la realizzazione di un'esposizione mettono in gioco competenze e pratiche plurali. In considerazione di ciò, è stata più volte avanzata e discussa la proposta di ripensare la curatela in chiave collettiva. Un'ipotesi che ha avuto in passato importanti verifiche e sperimentazioni in ambito artistico – si pensi, ad esempio, al lavoro anche curatoriale dello statunitense Group Material - e che però assume oggi un nuovo valore. La curatela collettiva implica infatti una co-autorialità che, ha scritto il filosofo Paolo Virno, rappresenta «il tentativo di correggere a livello estetico la realtà di una produzione in cui "l'intero è meno della somma delle parti". È un tentativo di mostrare cosa sarebbe la somma delle parti se non fosse ridotta a *questo* intero» (Virno 2008, p. 56). Una responsabilità, che è anche un'ambizione, certamente di non poco conto in quanto attribuisce alla curatela un compito trasformativo, dando alla progettazione di una mostra un valore molto diverso da quello, fortemente autoriale, che ha negli scorsi decenni caratterizzato il lavoro di Renato Barilli, di Achille Bonito Oliva e di Germano Celant, oggetto del contributo di Paola Valenti [*Ipotesi per l'arte nell'età postmoderna: la dimensione autoriale nella critica e nella curatela delle mostre in Italia tra gli anni settanta e ottanta*, infra].

Che scelga di adottare strategie di condivisione, che opti per soluzioni di spostamento e appropriazione, come accaduto per Manifesta 12, o che si mantenga nel solco, che potremmo ormai definire "tradizionale", delle mostre d'autore, di cui certamente Harald Szeemann è stato riconosciuto, ed anche contestato, maestro, il dato certo è che oggi la curatela non può in alcun modo sottrarsi al dialogo ed anche

all'ibridazione delle discipline. Non solo nel senso, già ricordato, di una maggiore e possibilmente consapevole attenzione alla questione dell'immagine, o in quello di una più salda relazione tra progetto critico e display, argomento, questo, del contributo di Emanuele Piccardo [*Esposizioni: verifica di un progetto culturale-politico*, infra] ma anche nella prospettiva di una lettura che tenga conto delle modificazioni che sono intervenute sul paradigma storico, mettendo definitivamente in discussione (in crisi) categorie, narrazioni ed ambiti di studio. Il caso della mostra *Botticelli Reimagined*, qui proposto e discusso da Antonella Trotta [*Doppia esposizione. Il Rinascimento re-immaginato e la crisi della storia dell'arte*, infra] è esemplare di una pratica espositiva e di una modalità curatoriale che nel fare i conti con il collasso delle discipline storiche - della storia dell'arte, in particolare - non riconoscono più nello spazio della mostra l'occasione di visualizzare un lineare o, quanto meno, compiuto racconto ma il campo in cui misurare, con sguardi retroattivi e prospettive multiple, il presente nel passato e il passato nel presente. Indagare le forme e le modalità di invenzione che hanno costruito la tradizione del nuovo o l'attualità del passato è oggi tanto un'urgenza critica quanto un'emergenza curatoriale, se davvero la mostra rappresenta non soltanto lo spazio, necessariamente pubblico, in cui l'opera si espone al rischio dell'altro, ma, più radicalmente, la condizione stessa della sua, comunque provvisoria e ogni volta rinnovata, esistenza.

L'autrice

Stefania Zuliani insegna Teoria della critica d'arte e Teoria del museo e delle esposizioni in età contemporanea all'Università di Salerno. Negli ultimi anni la sua attenzione critica si è soprattutto rivolta ad aspetti e problemi del global art world privilegiando lo studio e l'analisi delle relazioni che legano l'attuale produzione artistica alla forma-museo e al sistema espositivo internazionale: in questa prospettiva, ha ideato il convegno di studi *Il museo all'opera. Prospettive e trasformazioni del museo d'arte contemporanea* (2005), e pubblicato i volumi *Effetto museo. Arte critica educazione* (2009) e *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea* (2012) Una riflessione sul ruolo decisivo che l'esposizione ha ormai assunto nella definizione dell'opera e del gesto artistico è stata proposta nel libro *Senza cornice. Spazi e tempi dell'installazione* (2015). Ha inoltre analizzato la contemporanea proposta espositiva alla luce della rinnovata attenzione per la Wunderkammer e per il collezionismo enciclopedico, occupandosi anche di alcune figure cruciali nella proposta museologica del Novecento (Alfred Barr, Alexander Dorner). Critico d'arte e giornalista pubblicista dal 1999, Zuliani collabora con quotidiani e periodici e ha curato cataloghi e mostre di ricerca. È componente del comitato scientifico consultivo dello CSAC di Parma e del comitato scientifico della Galleria Nazionale di Arte Moderna e contemporanea di Roma.

Riferimenti bibliografici

Barilli, R 2006, 'Il permanente e il precario nei musei d'arte contemporanea', in *Il museo all'opera. Trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea*, ed. S. Zuliani, Bruno Mondadori Editore, Milano, pp. 23-30.

Bawin J 2014, *L'artiste commissaire, entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Éditions des archives contemporaines, Paris.

- Bishop C 2007, 'Cosa è un curatore?', in *La vita delle mostre*, eds. A. Aymonino & I. Tolic, atti del convegno tenuto a Venezia nel 2006, Bruno Mondadori, Milano, pp. 73-84.
- Bonami F 2005, 'Il curatore inesistente', in *La sindrome di Pantagruel*, eds. F. Bonami & C. Christov-Bakargiev, catalogo della mostra, della mostra, Skira, Milano
- Fijen H 2018, *Introduzione*, in *Manifesta 12 Palermo. Il giardino planetario. Coltivare la coesistenza. The Planetary Garden. Cultivating Coexistence*, Domus, Milano, pp. 12-13.
- Gioni, M (ed.) 2013, *Il palazzo enciclopedico*, catalogo della Biennale Internazionale d'arte 2013, Marsilio, Venezia.
- Glicenstein, J 2009, *L'art: une histoire d'expositions*, Press Universitaires de France, Paris.
- Graham, B & Cook, S 2010, *Rethinking Curating. Art after New Media*, MIT Press, Cambridge, Ma.
- Green, C & Gardner, A 2016, *Biennials, Triennials and documenta. The Exhibitions that created contemporary art*, Wiley Blackwell, Chichester-West Sussex, UK.
- Groys, B 2005, 'Multiple authorship', in *The Manifesta decade: debates on contemporary exhibitions and biennials*, eds. E. Filipovic & B. Vanderlinden, MIT Press, Cambridge, Ma., pp. 93-99.
- Michaud, Y, *L'artiste et les commissaires. Quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, trad. it. *L'artista e i commissari. Quattro saggi non sull'arte contemporanea ma su chi si occupa di arte contemporanea*, Idea, Roma 2008.
- Obirst, HU 2009, *A Brief History of Curating*, Jrp Ringier, Zurich (trad. it. *Breve storia della curatela*, Postmedia books, Milano, 2011).
- OMA 2018, *Palermo Atlas*, Humboldt books, Milano.
- O'Neil, P & Wilson, M (ed.) 2010, *Curating and the educational turn*, De Appel, London, Amsterdam.
- Perniola, M 2000, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino.
- Virno, P 2008, 'The soviets of the Multitude: on collectivity and Collective Work', *Manifesta Journal, Journal of contemporary curatorship*, n. 8 2009/2010, *Collective curating*, pp. 46-57.
- Zuliani, S 2012, *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano.
- Zuliani, S (ed.) 2012, *La mostra è aperta. Artisti in dialogo con Harald Szeemann*, Fondazione Filiberto Menna, Salerno.
- Zuliani, S 2015, 'Manifesta - The European Biennial of Contemporary Art', in *Ricerche di S/confine*, vol VI, n. 1 , pp, 228-241.



Andrea Leonardi

Orlando Grosso (1882-1968) e l'arte genovese: mostre, ricerca scientifica e un progetto di museo per l'arte italiana contemporanea all'ombra della Tour Eiffel (1908-1948)



Abstract

Una stagione di valorizzazione e di conoscenza per l'arte antica genovese matura nella prima metà del Novecento, quando in Italia e in Europa diversi momenti espositivi contribuiscono a definirne la specificità storiografica. Nel delta cronologico preso a riferimento, lo spazio 'effimero' della mostra si affianca a quello istituzionale del museo. È Orlando Grosso, direttore dell'Ufficio Belle Arti di Genova, a tracciare il perimetro di un inedito *case study*: il suo approccio è contraddistinto da un saper vedere "largo", certo condizionato dalla politica del tempo, ma utile anche a porre le basi per gli approfondimenti del secondo dopoguerra. Il contributo intende tracciare le coordinate delle mostre e degli allestimenti museali genovesi attraverso l'attività di un intellettuale al centro di relazioni estese e di livello (Berenson, Longhi, Ragghianti). Con Camille Enlhart, Ugo Ojetti e Corrado Ricci, in particolare, egli tratterà della creazione di un museo di arte italiana contemporanea a Parigi, tutto questo in parallelo alla prima apertura "moderna" di Palazzo Bianco e alla creazione di quel sistema museale cittadino divenuto poi paradigma, nell'Italia della ricostruzione, con l'esperienza di Franco Albini e di Caterina Marcenaro.

The Director of the Fine Arts Department of Genoa Council until 1948, Orlando Grosso – more than any other – made an important contribution in defining the boundaries of Genoa's case study, laying the foundations for further in-depth studies in the post-World War II period. Through his exhibitions, books and many papers published on academic journals he became an interpreter of the complicated reality of his time – which was certainly affected by government policies – as shown by his acquaintance and repeated collaboration with Ugo Ojetti. Grosso encouraged an unprecedented development of innovative exhibition practices. As a result, the number of cultural events increased, as attested not only by administrative documents and catalogues but also by his extensive correspondence and acquaintances with the most important scholars of the cultural *milieu* of his time, such as Berenson or Ragghianti. Together with Camille Enlart and Corrado Ricci he did his utmost for the realization of a museum of Italian art at Palazzo Galliera, in Paris, which, unfortunately, remained a dead letter. On the contrary, his idea for the first modern arrangement of Palazzo Bianco in Genoa – which preceded the project by Franco Albini and Caterina Marcenaro – proved successful.



Il tema di un museo di arte italiana contemporanea a Parigi, che si pensava di allestire negli ambienti del Palais Galliera [Fig. 1], edificio in stile Beaux-Arts eretto nella capitale francese tra il 1879 e il 1894 su progetto di Paul-René-Léon Ginain e per volontà della genovese Maria Brignole-Sale De Ferrari, duchessa di Galliera, si salda alla dinamica di rapporti instauratisi tra Orlando Grosso, prima segretario e quindi

direttore del nuovo Ufficio di Belle Arti della città di Genova tra il 1909 e il 1948, Camille Enlart, studioso di origine normanna, medievista erede di Viollet-le-Duc e direttore del Museo di Scultura Comparata del Trocadéro nella capitale francese, nonché, in parallelo, con Corrado Ricci, direttore generale delle Antichità e Belle Arti italiane dal 1906 al 1919.

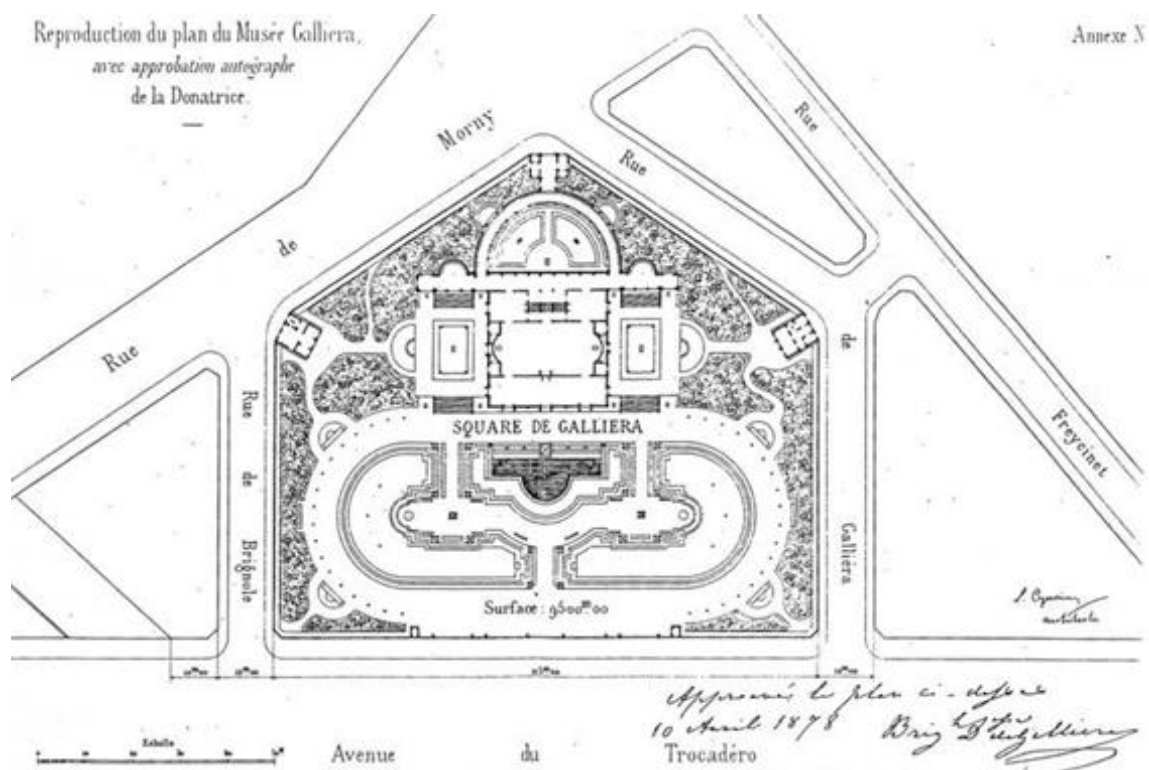


Fig. 1: Piano del Museo Galliera con l'approvazione autografa della donatrice Maria Brignole-Sale DeFerrari (10 aprile 1878).

Fissate queste prime coordinate della vicenda transalpina (Leonardi 2016, pp. 57-78), è possibile affermare come Grosso abbia dimostrato, soprattutto sul versante italiano e nel corso della sua lunga esperienza scientifico-gestionale, una notevole capacità nel far dialogare lo spazio istituzionale e permanente del museo con quello effimero della mostra - questa una realtà che può dirsi a ragion veduta "haskelliana" (Haskell 2008) e specie negli anni Trenta vero e proprio laboratorio di innovazione -, trattando tali aspetti come i pezzi di un unico puzzle. Certo larga parte della "damnatio memoriae" da lui subita dal punto di vista storico-critico si deve al legame con le gerarchie del regime fascista, nesso però stabilito, salvo il caso di Lionello Venturi, il quale dovette lasciare l'Italia e che pure intrattenne rapporti più che cordiali con Grosso

almeno dal 1916 al 1920 (Leonardi 2016, pp. 45-46), anche da tanti altri provveditori, direttori di musei, soprintendenti ed eminenti storici dell'arte delle più diverse regioni italiane che in seguito se ne allontanarono (Vittorio Viale, Luigi Serra, Bruno Molajoli, Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi, Roberto Longhi, [Sciolla 2016]).

Tuttavia, quello di Grosso è stato un sofisticato progetto culturale solo in parte condizionato dalla politica del tempo e comunque concepito anche in chiave comparativa proprio rispetto al modello museale francese, da lui attentamente studiato tra il 1909 e il 1910 (Cerisola 1997, pp. 125-158; Priarone 2016, pp. 145-164). Inoltre, già dall'inizio del suo mandato egli lavorò avendo chiari almeno tre obiettivi primari che gli fornirono anche gli strumenti culturali per pensare alla creazione - senza per questo rischiare di apparire velleitario dinnanzi ai suoi interlocutori - di un museo di arte italiana contemporanea a Parigi. Il primo di questi obiettivi venne raggiunto da Grosso con le sue ricerche che viaggiarono in parallelo alla sempre maggiore attenzione riservata all'idea di Rinascimento e di Barocco genovesi da parte degli studiosi di area angloamericana (Edith Warthon, John Mead Howells) e mitteleuropea (Willhelm Suida, Nikolaus Pevsner), fattore che certo agevolò i contatti con personalità del calibro di Bernard Berenson rendendo possibile l'accesso a riviste come *International Studio* (Whigham, HJ, Lettera a Orlando Grosso, 2 agosto 1928, Epistolario n. 2264, Archivio Orlando Grosso [d'ora in avanti AOG], Biblioteca Berio [d'ora in avanti BB], Genova). Tale situazione, peraltro, era speculare all'apprezzamento della medesima cultura figurativa genovese (endogena ed esogena) assicurata da famiglie "White Anglo-Saxon Protestant" come i Kress, i Mellon, i Widener, che ebbero poi modo di riversare il frutto delle loro felici intuizioni collezionistiche nella larga dimensione museale americana (Leonardi 2014). Il secondo obiettivo di Grosso, ancora, riguardò la possibilità di gettare le basi per una stagione di racconto della stessa arte genovese tanto attraverso monografie di colta e meritoria divulgazione (Grosso 1910), unitamente a saggi su riviste di sicuro prestigio come *Dedalo*, *Palladio* ed *Emporium*, quanto per mezzo delle grandi mostre "blockbuster" organizzate sulla scorta del "modello Ojetti" tra Firenze, l'Europa e gli USA (Medina Lasansky 2004; Canali 2005; Carletti, Giometti 2016; Toffanello 2017), nonché tramite le diverse esposizioni allestite in prima persona direttamente a Genova (Grosso, Morazzoni 1939; Grosso 1938, 1939). La terza linea di intervento, infine, strettamente legata al punto precedente, ebbe a che fare con l'ordinamento dei musei della sua città natale, un patrimonio che egli riteneva fosse stato gestito nel passato recente ancora all'insegna della «casualità» e della «confusione» (Grosso 1908, p. 6), anticipando così i termini di una polemica che, nel secondo dopoguerra, quasi come contrappasso, sarebbe stata portata avanti contro di lui proprio da Longhi (Longhi 1954) che denunciò a più riprese il «barbarico disordine» sofferto dai musei genovesi (Leonardi 2016, pp. 37-55).

Un antagonismo, quello tra Grosso e Longhi, certo maturato in parallelo al progetto parigino e sullo sfondo delle rispettive ricerche svolte tra le due guerre intorno a quel XVII secolo che, per il primo, andarono sublimandosi tra le mostre di Ojetti (*Il ritratto italiano*, 1911; *Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento*, 1922) e la *Mostra di pittori genovesi del '600 e del '700* [Fig. 2] da lui curata (Grosso 1938); mentre, per il secondo, muovendo sempre dalle iniziative ogettiane e dai suoi studi su *Gentileschi padre e figlia* del 1916, confluirono poi nell'esperienza postuma della *Genova pittrice* (Longhi 1979).



Fig. 2: La Galleria degli specchi con le opere di Alessandro Magnasco per la *Mostra di pittori genovesi del Seicento e Settecento* (Genova, 1938). Centro di Documentazione per la Storia, l'Arte e l'Immagine di Genova (DoCSAI) - Archivio Fotografico.

Naturalmente, è necessario considerare la questione anche alla luce delle dirimpenti novità post belliche declinate da Franco Albini [Fig. 3] con l'aiuto di Caterina Marcenaro (Bucci, Rossari 2005; Fontanarossa 2015), già collaboratrice di Grosso e futura "zarina" delle Belle Arti genovesi (Spesso 2011), che finirono con l'obliterare l'esperienza del nostro soprattutto a Palazzo Bianco [1951], dove la componente del «disordine» lamentata da Longhi (1954) poteva riconoscersi senza dubbio nella primissima fase [Fig. 4] connessa alla sua apertura di fine Ottocento (Vazzoler 2013), ma non certo in quella del 1928 [Fig. 5] legata all'intervento dello studioso genovese (Leonardi 2016, pp. 19-23) e, peraltro, da lui portata a termine dopo le riflessioni sul possibile museo francese di arte contemporanea che qui interessa. Sicuramente

questo confronto non mancò di essere alimentato da entrambe le parti, arrivando ancora tempo dopo a interessare Carlo Ludovico Ragghianti, tra l'altro membro del Partito d'Azione e presidente del Comitato di Liberazione Nazionale Toscano (Briganti 2007) che, al contrario di Longhi, tenne sempre in grande considerazione Grosso e il suo lavoro.



Fig. 3: La sala dedicata ai maestri fiamminghi di Palazzo Bianco nell'allestimento di Franco Albini (1949-1951). Genova, Musei di Strada Nuova - Archivio corrente.

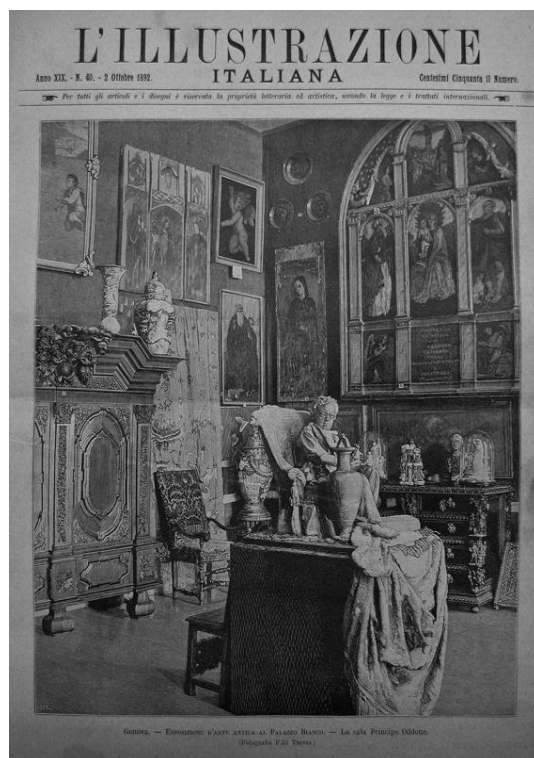


Fig. 4: Sala del Principe Odone a Palazzo Bianco, in *L'illustrazione Italiana*, anno XIX, n.40, 2 ottobre 1892.



Fig. 5: Il salone principale di Palazzo Bianco nell'allestimento di Orlando Grosso (1928). Genova, DoCSAI - Archivio Fotografico.

Ragghianti, infatti, che già si era avvalso del contributo di Grosso in una delle sue mostre (Ragghianti 1948), nel 1954 intervenne a gamba tesa contro Longhi a partire proprio dalle esperienze storico-critiche e museografiche genovesi intercorse tra 1921 e 1951 (Leonardi 2016, pp. 41-46 e 52 nota 24; Ragghianti, CL, Lettera ad Orlando Grosso, 4 ottobre 1954, Epistolario, n. 1890, AOG, BB, Genova): prima definendo l'*Ecce Homo* di Palazzo Bianco solo una «buona copia» da Caravaggio, figlia dell'«attribuzionismo degenerato» di Longhi che lo aveva ricondotto al Merisi parecchio tempo dopo il suo ingresso nelle collezioni civiche (1921 ma noto dal 1908, Priarone 2011, p. 72; Leonardi 2016, p. 46) e, persino, dopo la mostra di Milano dedicata a *Caravaggio e ai caravaggeschi* (1951); poi bollando le proposte genovesi di Albini (1951) - elaborate insieme alla Marcenaro - come «soluzioni bislacche, di provinciale modernità» (Ragghianti, CL, Lettera a Orlando Grosso, 4 ottobre 1954, Epistolario, n. 1890, AOG, BB, Genova). Valutazioni *tranchant* espresse con la volontà, da un lato, di stigmatizzare la posizione di chi come Longhi aveva inteso allontanarsi dalle radici del pensiero crociano, dall'altro, di intervenire nella vera e propria battaglia combattuta dalle élites intellettuali sul tema dei musei nell'Italia della ricostruzione (Dalai Emiliani 1982), luoghi cruciali assurti a terreno di scontro anche politico – quindi con vincitori e vinti – perché sempre più configurati (comprensibilmente) come strumenti in grado di veicolare valori educativi e democratici, alimentando così un dibattito che è giunto sino ai nostri giorni (Montanari, Trione 2017). Uno scontro cruento, quindi, del quale era rimasto 'vittima' illustre Grosso alla cui figura di studioso Ragghianti tuttavia non lesinò mai riconoscimenti, proprio nel tentativo di riscattare insieme a lui un'intera stagione di riflessione storico-artistica (1954):

caro Grosso non aveva bisogno di convincermi della grande attività da lei svolta in tanti anni per i musei genovesi. Io personalmente posso dire (essendo nato nel 1910) che Genova e i suoi musei e palazzi li ho conosciuti come lei ce li ha fatti conoscere; e francamente erano casi particolarmente felici di condizioni di un buon studio e di un buon lavoro avendo a mente quel che erano in generale i musei in Italia e in gran parte sono rimasti. (Ragghianti, CL, Lettera a Orlando Grosso, 9 dicembre 1954, Epistolario, n. 1890, AOG, BB, Genova)

Quanto all'ideazione di un museo di arte italiana a Parigi, questa è una vicenda che corre dal biennio 1909-1910. Museo, quello di "arte italiana", che un giovane Grosso agli inizi della sua carriera immaginava di allestire negli spazi ora sede del

Museo della Moda della capitale francese, in origine destinati dalla duchessa Brignole-Sale De Ferrari alla sua collezione - poi donata proprio alla città di Genova e confluita a Palazzo Bianco - già presso l'Hotel Matignon (cioè l'attuale residenza del primo ministro del governo francese). Il nuovo palazzo era stato edificato - da qui l'attenzione di Grosso - secondo i dettami della più avanzata museologia del XIX secolo, tra cui quelli elaborati da Félix Duban per il Louvre: cuore dell'edificio era una grande sala rettangolare con illuminazione zenitale, affiancata da tre gallerie proiettate sull'antistante giardino e sullo «square de Galliera» [Fig. 1]; pareti in rosso pompeiano e *boiseries* in nero lucido completavano un'ambientazione concepita per valorizzare le opere, assecondando così anche le teorie museografiche portate avanti da Prosper Mérimée (Foucart 2001; Maison 2008). È la formazione di Grosso (Di Fabio 1990, pp. 331-341), laureato in giurisprudenza ma anche frequentatore dello studio di Giuseppe Pennasilico e dei corsi dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, ad averlo guidato nei suoi interessi non solo per l'arte antica ma pure per quella contemporanea (a Venezia conobbe Umberto Boccioni e venne a contatto con gli ambienti futuristi), immaginando così di poter raccogliere nelle sale del Palais Galliera - in luogo delle sontuose collezioni Brignole-Sale (Boccardo 2003) - opere di artisti italiani generazionalmente scalati tra Ottocento e Novecento (Leonardi 2016, p. 71): Tranquillo Cremona (1837-1878), Giovanni Segantini (1858-1899), Telemaco Signorini (1835-1901), Giovanni Fattori (1825-1908), Gaetano Previati (1852-1920), Alessandro Milesi (1856-1945) e altri ancora. A dimostrazione delle capacità di Grosso nella scelta delle tempistiche, non si può non notare come, nello stesso periodo, ossia dal 1911, un altro suo fondamentale referente sullo scacchiere nazionale - il ricordato Ojetti - fosse stato coinvolto, in qualità di membro della sezione per l'Arte Moderna del Consiglio superiore delle Antichità e Belle Arti, nell'ordinamento e nella formazione della Galleria d'Arte Moderna di Roma (Piantoni 1991), nata sulla scia delle analoghe esperienze di Torino (1895) e di Venezia (1902).

Per comprendere al meglio quanto tale progetto fosse stato coltivato da Grosso, è necessario fare riferimento a una lettera del novembre 1919 - quindi a conclusione della vicenda ricordiamo cominciata tra 1909 e 1910 - con cui Ricci gli annunciava le sue dimissioni da direttore generale delle Antichità e Belle Arti: «mi duole che non potrò interessarmi più personalmente della Galleria d'Arte Moderna. Ma ne parlerò al mio successore, commendator Arduino Colasanti, perché studi e veda di risolvere l'attraente problema» (Ricci, C, Lettera a Orlando Grosso, 14 dicembre 1919, AOG, BB, Genova).

Ma come si era giunti a questo grado di interlocuzione? Un documento di qualche mese prima, del 9 agosto 1919 (Grosso, O, Dattiloscritto per una lettera indirizzata a Camille Enlart, 9 agosto 1919 Epistolario, n. 843, AOG, GBB, Genova)

fornisce una rappresentazione abbastanza esaustiva della questione; probabilmente si tratta della minuta di una lettera redatta da Grosso per sottolineare questa volta a Enlart (ricordiamo testimone alle prime nozze di Grosso con la francese Berthe Bonin nel 1914) l'argomento che gli stava in quel momento più a cuore, sulla scorta della sua convinzione che l'«arte italiana di carattere nazionale» potesse «sostenere il confronto delle manifestazioni artistiche degli altri popoli: [...] la Francia, l'Inghilterra, la Spagna, l'America, non possono dare ombra a noi, i Belgi solo ci stanno di fronte» (Grosso, O, Dattiloscritto per una lettera indirizzata a Camille Enlart, 9 agosto 1919 Epistolario, n. 843, AOG, BB, Genova).

Da segnalare poi come il disegno di Grosso avesse coinvolto anche un'altra personalità di rilievo dell'amministrazione museale parigina, vale a dire Léonce Bénédite, dal 1892 direttore del Museo del Luxembourg, poi conservatore del Museo Rodin, impegnato sulle problematiche museografiche connesse all'arte contemporanea, tanto da enfatizzare la vocazione di un Luxembourg quale «anticamera del Louvre», aperto alla presentazione di tutte le tecniche artistiche, privo di gerarchizzazioni e con sezioni dedicate alle diverse realtà straniere (Céline 2008). Stando ancora alla minuta della lettera di Grosso a Enlart, era già circolata l'idea di destinare al Palais Galliera la raccolta artistica di un Paese straniero, nella fattispecie quella della Gran Bretagna, auspicio però che si era rivelato con ogni evidenza di difficile attuazione, aprendo così la strada all'opzione italiana caldeggiata da Grosso che, a suo dire, presentava anche il non secondario risolto di favorire e cementare il rapporto con la Francia. Grosso schematizzò inoltre i passaggi necessari per provare a formalizzare al meglio l'iniziativa, proponendo una soluzione originale per la questione dell'assetto giuridico del nuovo Istituto:

il museo rimarrebbe francese, si formerebbe – come si era detto col Bénédite – col cambio delle opere di artisti italiani con quelle di artisti francesi, seguendo le stesse condizioni dell'accordo franco-inglese, ora interrotto. Le opere italiane andrebbero al Museo Galliera di Parigi e quelle francesi alla Galleria d'Arte Moderna a Roma (Grosso, O, Dattiloscritto per una lettera indirizzata a Camille Enlart, 9 agosto 1919 Epistolario, n. 843, AOG, BB, Genova).

Le linee progettuali di Grosso erano estremamente chiare anche per l'idea di messa a sistema delle diverse realtà già esistenti:

noi italiani si farebbe il dono di un primo nucleo di opere di pittura e di scultura, di arte decorativa e di libri, per ottenere l'assegnazione del palazzo costruito da una italiana a museo italiano. In questo modo come Villa Medici, la Galleria d'Arte Moderna di Roma,

palazzo della Francia all'Italia, il nuovo Museo Galliera di Parigi sarebbe una voce italiana in Francia. Si avrebbe nelle due capitali una vera unione intellettuale latina [...], ho grande fiducia nella propaganda intellettuale dei nostri due Paesi. (Grosso, O, Dattiloscritto per una lettera indirizzata a Camille Enlart, 9 agosto 1919 Epistolario, n. 843, AOG, BB, Genova)

Ancora sul medesimo tema è pervenuta prova di un secondo scambio epistolare intercorso tra Grosso e Ricci, documentato nel fondo Grosso a Genova dal 29 luglio al 2 agosto del 1919 (Ricci, C, Lettera a Orlando Grosso, 29 luglio 1919, Epistolario, n. 1936, AOG, BB, Genova), con un'estensione del dialogo in questione al 4 agosto dello stesso anno, attestato da un'altra lettera questa volta conservata presso il fondo Ricci a Ravenna che conferma quanto emerso sul versante ligure (Grosso, O, Lettera a Corrado Ricci, 4 agosto 1919, n. 17406, Carte Corrado Ricci, Biblioteca Classense, Ravenna).

In particolare, il 29 luglio Ricci scrisse a Grosso sul «concetto d'una galleria d'arte moderna italiana a Parigi», ritenendolo un progetto «certamente buono» e notando delle affinità con quanto già discusso, «parimenti a Parigi», con il pittore Domenico Morelli e con Tullio Massarani, politico, letterato e buon intenditore d'arte, non a caso autore del saggio *L'Arte a Parigi* [1878] (Ricci, C, Lettera a Orlando Grosso, 29 luglio 1919, Epistolario, n. 1936, AOG, BB, Genova). Il fatto che Ricci ricordasse due personalità come Morelli e Massarani, scomparsi rispettivamente nel 1901 e nel 1905, attesta le iniziali tempistiche di un progetto che già aveva cominciato a circolare con ogni evidenza addirittura ben prima di Grosso, sebbene non in relazione agli spazi del Palais Galliera, bensì pensando di «ampliare o costituire una parte tutta italiana nel [museo del] Lussemburgo» (Ricci, C, Lettera a Orlando Grosso, 29 luglio 1919, Epistolario, n. 1936, AOG, BB, Genova).

Ricci non nascose a Grosso le sue perplessità, probabilmente anche con lo sguardo rivolto alla complessa situazione di politica interna per via dei problemi incontrati dall'Italia alla Conferenza di pace di Parigi. L'invito di Ricci a Grosso era quello di riflettere bene sulla situazione, considerando il fatto che si rischiava di andare incontro a una serie di problemi di non facile soluzione: dalla necessità di garantire – anche per una questione di prestigio nazionale – la qualità delle opere messe a disposizione, alla sostenibilità economica dell'iniziativa, sino alla comprensibile ritrosia delle diverse Istituzioni chiamate a contribuire con il proprio patrimonio storico-artistico. A tutto questo si aggiungeva anche il suo scetticismo in ordine alla possibilità di dedicare gli stessi spazi (e in alternativa a quanto sin qui ipotizzato) alla sola «arte perfettamente contemporanea»:

a parte la spesa enorme, sarei per dire insuperabile, che imporrebbe far tutta cosa nuova, pensa lei che essa arte sarebbe tale da sostenere il confronto con le raccolte già solide di Parigi e con ciò che può mandare l'Inghilterra? (Ricci, C, Lettera a Orlando Grosso, 29 luglio 1919, Epistolario, n. 1936, AOG, BB, Genova)

In risposta a questi rilievi, Grosso non avrebbe mancato di elencare le motivazioni alla base di una simile operazione (Grosso, O, Lettera a Corrado Ricci, 2 agosto 1919, Epistolario, n. 1936, AOG, BB, Genova): prima di tutto, rilevando «l'ignoranza del pubblico straniero sulla nostra arte» a differenza di quanto accadeva per altre compagini figurative, in primis quella spagnola; infine, rimarcando la «grande importanza ed efficacia morale della propaganda artistica». L'ultimo, un aspetto da non sottovalutare (soprattutto in un'ottica diplomatica diffusa, cfr. De Potter 2008), visto che, sempre a suo parere, la Francia doveva «molto della simpatia mondiale» in virtù della fama raggiunta da artisti come Auguste Rodin, Jacque-Emile Blanche e Pierre Puvis De Chavannes.

L'autore

Andrea Leonardi insegna *Storia del Collezionismo* presso l'Università degli Studi di Bari "Aldo Moro", dove è anche membro del collegio docenti del Dottorato di Ricerca in "Lettere, Lingue, Arti". Ricchezza e immagine, fonti per la storia dell'arte, dinamiche della società, caratteri delle pratiche decorative e degli stili artistici e architettonici, modelli di acquisizione degli oggetti, attributi della committenza aristocratica, costituiscono gli ambiti di lavoro privilegiati e considerati nella loro dimensione complessa. Tra i titoli monografici si segnalano: *Genoese Way of Life. Vivere da collezionisti tra Seicento e Settecento* (2013) e *Arte antica in mostra. Rinascimento e Barocco genovesi negli anni di Orlando Grosso 1908-1948* (2016). Da ultimo, ha pubblicato *The Taste of Virtuosi. Collezionismo e mecenatismo in Italia 1400-1900* (2018).

Riferimenti bibliografici

Boccardo, P 2003, 'Carte d'archivio e arredi per l'Hotel de Maignon Galliera', in *Genova e la Francia*, eds P Boccardo & C Di Fabio, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 282-291.

Briganti, G 2007, *Affinità*, Archinto, Milano.

Bucci, F & Rossari, A 2005, *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano.

Canali, F 2005, *Ugo Ogetti critico tra architettura e arte*, Alinea, Firenze.

Carletti, L & Giometti, C 2016, *Raffaello on the road. Rinascimento e propaganda fascista in America 1938-'40*, Carocci, Roma.

Céline, M 2008, 'Léonce Bénédict, 'apôtre de la beauté moderne'?', *Histoire de l'Art*, vol. 62, pp. 99-108, 150-151.

- Cerisola, A 1997, 'Due idee di museo: Orlando Grosso e Caterina Marcenaro/Franco Albini', in *Aspetti del patrimonio culturale ligure*, eds E Grendi, D Moreno, O Raggio & A Torre, Università di Genova - Dipartimento di Storia Moderna e Contemporanea, Genova, pp. 145-164.
- Dalai Emiliani, M 1982, 'Musei della ricostruzione in Italia tra disfatta e rivincita della storia', in *Carlo Scarpa a Castelvechio*, ed L Manganato, Edizioni di Comunità, Milano, pp. 149-170.
- De Potter C, 2008, 'Du temps où les artistes étaient nos meilleurs ambassadeurs : art et politique étrangère dans les relations Belgique – France de 1919 à 1939', in *Pyramides* [On line], 15, 2008
- Di Fabio, C 1990, 'Orlando Grosso', in *Medioevo demolito. Genova 1860-1940*, eds C. Bozzo, C. Marcenaro, Genova, pp. 331-341
- Foucart, B 2001, *Felix Duban. Les couleurs de l'architecte, 1798-1870*, Maisonneuve&Larose, Paris.
- Fontanarossa, R 2015, *La capostipite di sé. Una donna alla guida dei musei di Genova. Caterina Marcenaro a Genova 1948-'71*, Etgraphie, Roma.
- Grosso, O 1908, *Riordinamento delle pinacoteche ed il problema dell'insegnamento della storia dell'arte*, Tipografia Fratelli Carlini, Genova.
- Grosso, O 1910, *Gli affreschi nei palazzi di Genova*, Bestetti&Tuminelli, Roma-Milano-Firenze.
- Grosso, O 1938, *Mostra di pittori genovesi del '600 e del '700*, Alfieri, Milano.
- Grosso, O & Morazzoni, G, 1939, *Mostra dell'antica maiolica ligure*, Ajani, Torino.
- Grosso, O 1939, *Le casacce genovesi e la scultura lignea sacra genovese del '600 e del '700*, Goffi, Genova.
- Haskell, F 2008, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Milano.
- Leonardi, A 2014, 'Tra Edith Warthon e John Mead Howells. La riscoperta della 'genoise way of life' nel mondo anglosassone', in *La festa delle arti: scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, eds V Cazzato, S Roberto & M Bevilacqua, Gangemi, Roma, II, pp. 940-945.
- Leonardi, A 2016, *Arte antica in mostra. Rinascimento e Barocco genovesi negli anni di Orlando Grosso (1908-1948)*, Edifir, Firenze, pp. 57-78.
- Longhi, R 1954, 'L'Ecce Homo del Caravaggio a Genova', *Paragone*, vol. 5, no. 51, pp. 3-13.
- Longhi, R 1979, 'Progetti di lavoro di Roberto Longhi Genova pittrice', *Paragone*, vol. 30, no. 349-351, pp. 4-25.
- Maison, F 2008, *Prosper Mérimée au temps de Napoléon III*, RMN, Paris.
- Medina Lasansky, D 2004, *The Renaissance perfected. Architecture, spectacle and tourism in fascist Italy*, The Pennsylvania State University Press, Penn.
- Montanari, T & Trione, V 2017, *Contro le mostre*, Einaudi, Torino.
- Piantoni, G 1991, 'L'Archivio Ogetti e la Galleria Nazionale d'Arte Moderna', in *Officina della critica*, ed E Di Majo, Electa, Milano, 1991, pp. 65-68.
- Priarone, M 2011, 'Caravaggio e Genova: l'Ecce Homo di Palazzo Bianco', in *400 Anni dopo. Processo a Caravaggio*, ed A Manzitti, Comune di Genova, Genova, pp. 72-126.

Priarone, M 2016, 'Modelli francesi per l'ordinamento delle collezioni civiche genovesi. Gli anni di Orlando Grosso', in *Arte antica in mostra. Rinascimento e Barocco genovesi negli anni di Orlando Grosso (1908-1948)*, ed A Leonardi, Edifir, Firenze, pp. 145-164.

Ragghianti, CL 1948, *La casa italiana nei secoli*, Giuntina, Firenze.

Sciolla, G 2016, 'Prefazione', in *Arte antica in mostra. Rinascimento e Barocco genovesi negli anni di Orlando Grosso (1908-1948)*, ed A Leonardi, Edifir, Firenze, pp. 7-10.

Spesso, M 2011, *Caterina Marcenaro musei a Genova 1948-1971*, ETS, Pisa.

Suida, W 1906, *Genua*, Verlag von E.U. Seiman, Leipzig.

Toffanello, M 2017, *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940)*, Il Rio Arte, Mantova, 2017.

Vazzoler, M 2013, 'La mostra d'arte antica del 1892 in Palazzo Bianco a Genova', *Annali di critica d'arte*, vol. 9, no. 2, pp. 473-488.



Stefania Portinari

«Dal progetto all’opera»: Licisco Magagnato critico e curatore d’arte contemporanea



Abstract

Lo storico dell’arte Licisco Magagnato (Vicenza 1921-Venezia 1987), oltre a essere il fautore del restauro del Museo di Castelvecchio, affidato a Carlo Scarpa, e un acuto protagonista del dibattito intellettuale del secondo dopoguerra, è stato anche curatore e promotore o autore di testi per oltre centodieci mostre di arte contemporanea. Questo aspetto della sua professione, precedentemente mai indagato, rivela invece il profilo di un aggiornato e appassionato intenditore, ma persino un “cuore di pittore”. Fin dagli anni della sua formazione, pur smettendo la pratica della pittura, egli afferma infatti il suo interesse per il contemporaneo come critico d’arte e organizzatore.

Dalle prime recensioni su giornali e riviste alla redazione di testi per amici artisti, dalle mostre importanti su Semeghini, Vedova, de Pisis, Balla, Consagra, a quelle dei giovani concettuali, la presenza del contemporaneo è un marcatore presente lungo tutto l’arco della sua carriera, a fianco dell’impegno per la salvaguardia e lo studio dell’arte del passato.

Art historian Licisco Magagnato (Vicenza 1921-Venezia 1987) promoted architectural restoration and a new set-up for the Museum of Castelvecchio in Verona, by famous architect Carlo Scarpa, and is considered a remarkable protagonist in the intellectual debate post WW2. He was however also a curator or a promoter, or wrote texts, for more than 110 contemporary art exhibitions. This perspective was never analyzed before, whereas it reveals a role of up-to-date and passionate specialist. Moreover he was also “a painter at heart”, since he used to paint during his youth, and although he ceased it, he was indeed interested in contemporary art also as art critic.

From his first reviews, published on newspapers or magazines, to texts written for friends, from important exhibitions – as the ones of Semeghini, Vedova, de Pisis, Balla, and Consagra – to young conceptual artists shows, the presence of contemporary art is a marker all long his career, beside his engagement for cultural heritage and early modern art.



Quando Licisco Magagnato (Vicenza 1921-Venezia 1987) ricorda le «virgole d’ombra nero-azzurra» che punteggiano la spiaggia di una «natura morta marina» (Magagnato 1969, p. 20) di Filippo de Pisis o percepisce un «ritmo interiore» nelle opere di Emilio Vedova (Magagnato 1969, p. 7), scrive con cuore da pittore, da artista quale era stato da liceale, nella Vicenza degli anni Trenta, in cui - come ricorda l’amico

artista e editore Neri Pozza - andava d'estate con la bicicletta nera e la cassetta dei colori a dipingere *en plein air* paesaggi ispirati alle vedute di Morandi e nel 1937 aveva persino partecipato alla II Mostra sindacale d'arte organizzata al pianoterra della basilica palladiana, presentando «due dipinti di dimensioni cospicue» (Pozza 1967, s.p.; Pozza 1987, p. 55)¹.

Lui, che aveva militato nel Partito d'Azione e frequentato i "piccoli maestri" legati al partigiano Antonio Giuriolo raccontati da Luigi Meneghello e che è ricordato con venerazione come direttore dei musei civici di Verona, in particolare per il restauro di Castelvecchio condotto con Carlo Scarpa tra 1957 e 1975, per gli studi sul tardogotico veronese, sulla pittura rinascimentale e Andrea Palladio, oltre che come consigliere per l'istituendo Ministero per i beni culturali, è stato in realtà curatore o organizzatore o comunque autore di testi per oltre centodieci mostre di arte contemporanea². La reputazione di studioso impegnato, legato ai dibattiti sulla salvaguardia del patrimonio e sull'urbanistica, ne ha imposto però un ritratto che non abbraccia una visione complessiva dell'operato, mentre il suo brillante *cursus honorum* - e anche la sua vita - è in realtà un *métissage* di iniziative e collaborazioni in cui il contemporaneo ha un gran peso, fin dagli esordi della sua carriera [fig. 1]: dal maggio del 1946, in cui recensisce sulla rivista *Università* una mostra di Modigliani curata da Lamberto Vitali a Milano (Magagnato 1946, p. 3), e soprattutto dal 1951, quando diventa direttore del museo di Bassano del Grappa ma scrive anche il primo intervento come critico per una mostra di Neri Pozza alla Strozzi di Firenze, fino al 1987 in cui viene a mancare³

La storia delle esposizioni di arte contemporanea di Magagnato è pertanto una questione ancora da indagare e inizia in quel piccolo mondo della provincia vicentina - dove d'altronde lo stesso Goffredo Parise dichiara che da giovane voleva «fare il pittore» (Parise 1987, p. 48) - quando Pozza giudicava «che avesse talento a dipingere», al punto che lui stesso possedeva «un suo paesaggio di quel tempo», appeso nello studio fra un Music e un de Pisis, identificabile con *Il cimitero degli Ebrei* (1938) [fig. 2] che poi donerà alla Pinacoteca di Palazzo Chiericati con il lascito Pozza-Quaretti (Mazzariol & Rigon 1989, p. 41).

¹ Pozza, che ha dieci anni più di lui, ricorda che Magagnato andava «dividendo i suoi primi studi con la pittura»; nel settembre 1937 espone *Campagna al Biron e Casa* (*Catalogo. II Mostra sindacale d'arte*, 1937, n. 31, 32, p. 14; Portinari 2011).

² Delle sue mostre di arte contemporanea sono stati finora redatti due elenchi parziali; uno ne annovera una parte fino agli anni Settanta, l'altro considera esclusivamente l'operato da direttore dei civici musei: Marinelli 1987-1988, p. 19 e Marini, Modonesi & Napione 2008, che tratta anche del riordino dell'Archivio Magagnato curato da Paola Marini e Ettore Napione (che si ringrazia), ora proprietà del Museo di Castelvecchio di Verona. Nelle raccolte postume di suoi scritti non sono inoltre riportati i testi per il contemporaneo (Marinelli & Marini 1991; Marinelli & Marini 1997; Colla & Pozza 1987). Ne *I piccoli maestri* [1964] è personificato nel partigiano Franco.

³ Nello stesso 1946 su *Università* recensisce poi mostre di Guidi e Maccari e inizia a scrivere per *Il Giornale di Vicenza* di arte e politica, al 1949 risalgono i primi interventi su *Arte Veneta* e *Emporium*.



Fig. 1: Licisco Magagnato a 24 anni.



Fig. 2: Licisco Magagnato, *Il cimitero degli ebrei* (1938). Musei Civici di Vicenza - Pinacoteca di Palazzo Chiericati (lascito Pozza-Quaretti).

E sarà proprio Magagnato a suggerire per primo una ricognizione sul collezionismo vicentino di arte contemporanea nel 1971, oltre a ricostruire poi assieme a Pozza, alla metà degli anni Ottanta, le vicende dei pittori vicentini del Novecento (Magagnato & Barioli 1971; Pozza & Magagnato 1985). La soglia temporale dell'abbandono della pittura è il 1940: anno fatale in cui, in coincidenza con il suo esame di maturità, l'Italia entra in guerra e egli da un lato prosegue gli studi alla facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Padova, tracciando una carriera di studioso, dall'altro - grazie alle amicizie di Pozza - entra in contatto con gli esponenti della Resistenza, in cui militerà con ardimento, conoscendo in quello stesso settembre Carlo Ludovico Ragghianti, al quale sarà sempre legato⁴. Gli anni della guerra sono dunque un periodo di formazione morale e di *imprinting* culturale. Si laurea infatti nel 1945 (con Sergio Bettini come relatore) e diviene assistente dell'allora pro-rettore del Museo Civico di Vicenza fino al 1951, un anno di altre magnetiche coincidenze, in cui consegue il diploma di perfezionamento in storia dell'arte all'Istituto Storico Filologico delle Tre Venezie dell'Università di Padova e - dopo aver già trascorso, nell'anno precedente, un soggiorno di qualche settimana al Warburg Institute di Londra, da cui nasce il suo primo scritto sul teatro Olimpico di Vicenza - è ospitato all'Università di Reading, dove dal 1947 si trova Meneghello, e vince inoltre il concorso per direttore

⁴ Cfr. Cisotto 2012: conosce Giuriolo nel giugno 1940 e in settembre Ragghianti, intervenuto a una riunione su invito di Pozza; vedi anche Colla 2016. Sarà Magagnato a presentare Parise a Pozza che, per coincidenza ancora nel 1951, gli pubblicherà il primo libro, *Il ragazzo morto e le comete*.

del Museo Civico di Bassano, che regge dall'ottobre del 1951 al 1955⁵. In quello stesso momento, proprio nel tempo della sua affermazione in un ruolo ufficiale, esordisce anche come critico e prende posizione nei confronti dell'arte contemporanea, sia con lo scritto per la personale fiorentina di Pozza (Magagnato 1951a), che in recensioni sul *Giornale di Vicenza*, a partire da quella che nel novembre del 1951 riporta l'inaugurazione della Galleria del Calibano, gestita dall'imprenditore e collezionista Angelo Carlo Festa, che apre con una mostra di opere che Peggy Guggenheim presta dalla sua collezione, tra cui dipinti di Leger, Max Ernst, Kandinskij e un disegno di Picasso (Portinari 2008, pp. 580-581). Magagnato la giudica una «antologia minima» su vent'anni di pittura europea, ma manchevole di Matisse, de Pisis, Morandi, Chagall, Carrà, Ensor e Klee. Ritiene quelle di Mirò e de Chirico le opere più rappresentative, depreca Dalì (un esempio di «scipitezza pittorica e morale») e Ernst, ma annota delle indicazioni esplicative per i lettori (Magagnato 1951b). Scriverà poi in dicembre per una mostra di de Pisis e una di Pegeen Guggenheim (Magagnato 1951c) e nel 1952, in occasione di un'esposizione di ceramiche di Picasso prestate dalla Galleria del Cavallino accompagnata da un testo di Lucio Fontana (Magagnato 1952), quando terrà pure una conferenza a tema alla Casa di Cultura. Lui stesso inoltre vi presenta nel 1952 e nel 1953 delle mostre di Neri Pozza (l'una con un presepio in ceramica e l'altra di incisioni) e nello stesso 1953 una con dipinti di Franco Meneguzzo; nel 1954 i ceramisti novesi Andrea Parini, Giovanni Petucco, Pompeo Pianezzola, Cesare Sartori e Alessio Tasca (che seguirà anche in altre occasioni) e nel 1955 gli arazzi di Renata Bonfanti [fig. 3], figlia dell'architetto Francesco Bonfanti, progettista della città sociale di Valdagno per l'azienda Marzotto, che aveva studiato tessitura a Oslo e nel 1954 aveva esposto alla Triennale di Milano⁶. In quell'occasione, inserendosi in un vivo dibattito sul design che coinvolge Gio Ponti e numerosi artisti che collaborano con note manifatture, asserisce che per lui l'artigiano «deve operare con la coscienza di essere un creatore di forme» e essere dunque un progettista, non solo un artefice (Magagnato 1955, s.p.).

Passato alla direzione dei Civici Musei e Gallerie d'Arte di Verona dall'ottobre del 1955, occupato nella ricostruzione museografica e museologica di Castelvechio, quando - come nota Sergio Marinelli - si trova in una situazione inedita, «un'occasione eccezionale per un direttore di museo», potendo decidere in autonomia le azioni da intraprendere e trovandosi al cospetto di un'attività tutta da ricostruire (Marinelli 1987-88, p. 17), la prima mostra che organizza è quella di Pio Semeghini al Palazzo della

⁵ Si laurea con una tesi sui mosaici di San Marco e al perfezionamento su Antonio De Pieri [1671-1751]. Sul soggiorno a Reading, sollecitato da Donal Gordon, e i rapporti con Wittkower cfr. Archivio Magagnato, lettera di Gordon a Magagnato, 15 ottobre 1950.

⁶ Nel 1955 vi presenterà anche delle fotografie di Bruno Bulzacchi e in quell'anno sarà pure nel comitato e in giuria alla XIII Mostra d'arte organizzata in basilica palladiana dall'Associazione degli Artisti delle Arti Figurative.

Gran Guardia, nel 1956, trasferita nel novembre del 1957 alla Galleria della Bevilacqua La Masa a Venezia. La sua curatela è dichiarata con determinazione, ma il saggio in catalogo viene affidato a Ragghianti, mentre Giuseppe Marchiori scrive un breve testo sui disegni. Dell'artista, che fin dal 1942 è residente in città e che, divenuto suo amico, è tra i suoi pittori preferiti assieme all'amato de Pisis, curerà nel 1964 una retrospettiva alla Biennale, subito dopo la morte di lui, una a Bassano nel 1969 e un'altra nel 1971 alla galleria Novelli di Verona. In realtà l'anno precedente aveva ospitato l'Associazione degli Incisori Veneti capeggiati da Giorgio Trentin - un'occasione in cui si leggono per l'ennesima volta i rapporti con Pozza - ma si era limitato a redigere per loro una presentazione e aveva piuttosto impiegato quell'opportunità per dare inizio alle attività temporanee della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Forti. A questa era infatti seguita nel 1957 una mostra di grafiche in parte inedite di Maccari, da alcune matrici fornite dallo stesso Pozza, che nel 1955 era stato editore di un'antologia di scritti dell'artista prima apparsi su "Il Selvaggio". Solo in quello stesso 1957 iniziano le mostre 'storiche' di Magagnato, da *Ceramiche popolari venete dell'Ottocento* [Palazzo Forti, 1957] a *Da Altichiero a Pisanello* [1958], a *Stampe popolari venete dal secolo XVII al secolo XIX* [Palazzo Forti, 1959].

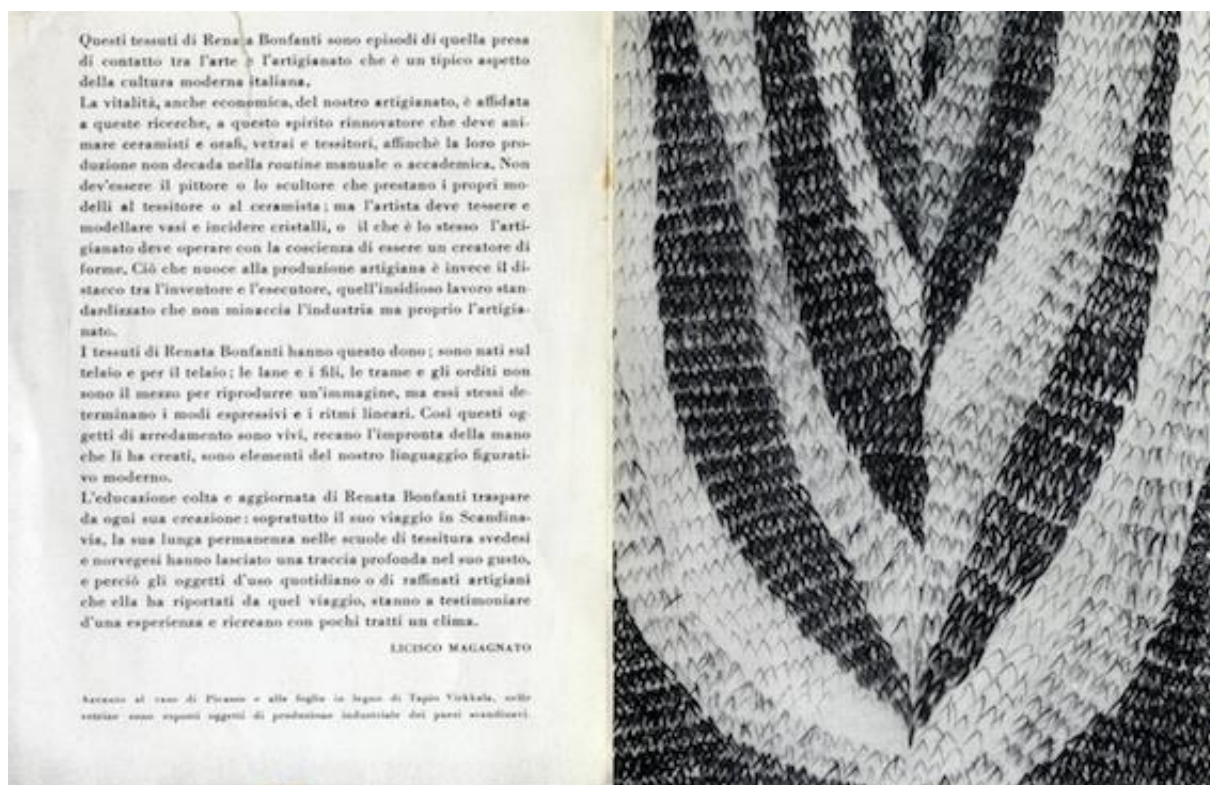


Fig. 3: Mostra degli arazzi di Renata Bonfanti, Galleria del Calibano, Vicenza, 1955.

Indubbiamente si occupa di autori consolidati e il suo gusto pare appartenere a una temperie che lo accomuna più a una generazione precedente che ai suoi

trentacinque anni d'età, ma si pone esplicitamente in prima persona nel ruolo di curatore e critico d'arte contemporanea, anche con tempismo, ad esempio per la mostra del 1961 di Emilio Vedova [fig. 4], che presenta disegni giovanili assieme a pitture degli anni Cinquanta e Sessanta in cui legge «i segni del tempo e delle situazioni, sedimentati come in un grande giacimento geologico» (Magagnato 1961, p. 9) - mettendo dunque in mostra un autore che aveva da poco ricevuto grande visibilità, avendo esposto nel 1959 alla II Documenta di Kassel e alla Biennale di San Paolo in Brasile e avendo vinto il Gran Premio per la Pittura alla XXX Biennale di Venezia nel 1960 - o per le opere di Balla della collezione Luigi Marcucci nel 1976. E se sa essere facilitatore d'altri, come per la commemorativa di Ottone Rosai interamente gestita da Pier Carlo Santini nel 1957, tra i più numerosi casi di sinergia si annoverano invece, fra le altre, le occasioni in cui lavora con Marchiori per la mostra su Birolli e gli artisti di Corrente nel 1963, con Marco Valsecchi per quella su Bruno Cassinari, Agenore Fabbri, Toni Fabris, Franco Francese, Umberto Milani, Ennio Morlotti nel 1966, con Giovanni Carandente per la significativa esposizione di Consagra del 1977, con Ester Coen e Guido Perocco per *Boccioni a Venezia* che si tiene nel 1985 in due sedi: la sezione che comprende gli esordi romani fino alla mostra di Ca' Pesaro del 1910 alla Galleria dello Scudo e *Momenti della stagione futurista. Appendice storica* a Castelvechio. Anche per questa, che verrà poi allestita alla Pinacoteca di Brera a Milano, Magagnato assume un ruolo autorevole sia nel coordinamento scientifico che per l'ordinamento e la scelta delle opere, non mancando di sottolineare i legami col territorio, i rapporti che il pittore ebbe con gli artisti veneti ma anche il ricordo della sua morte, avvenuta a Sorte, una località veronese (Magagnato 1985, p. 7).

Da una considerazione più ampia del suo agire risalta un complesso progetto civico per la città che è anche educativo e inclusivo, fitto di collaborazioni con la provincia e al contempo di costanti rapporti col *milieu* veneziano, intessuto sia di nomi noti che di artisti locali, con uno sguardo particolare rivolto alla scultura che – per le cave e le fonderie - a Verona ha una significativa tradizione. Un criterio prediletto è che le mostre possano avere un nesso con la città, in ragione di personalità che vi abbiano soggiornato - come per Semeghini, Boccioni, Casorati - o con autori veronesi, nel caso dei capesarini alla mostra *Verona anni Venti* del 1971. È interessante inoltre come metta in atto un *management* degli spazi rispetto alle differenti tipologie di esposizioni: da Castelvechio - in cui il contemporaneo è destinato alla sala Boggian – a Palazzo della Gran Guardia, all'apertura della Galleria d'Arte Moderna in Palazzo Forti, e come per gli allestimenti si avvalga spesso dell'architetto veronese Arrigo Rudi, docente allo IUAV e assistente di Carlo Scarpa nelle operazioni di Castelvechio⁷.

⁷ Allestisce le mostre *Vetri di Murano 1860-1960* [1960], Vedova [1961], de Pisis [1969], *Verona anni Venti* [1971], *Dal progetto all'opera* [1974], Pino Castagna [1975], Balla (1976), de Pisis (1978), *Bronzi*

Collabora inoltre con le gallerie d'arte della città: dalla Ferrari – un'attività storica aperta nel 1958 e con cui tengono mostre anche Tommaso Trini, Paolo Fossati, Toni Toniato, e per la quale ne cura, tra le altre, una su Tancredi nel 1968 - alla Cortina, dalla Mondadori allo Studio La Città. È inoltre nella giuria della 58ª Biennale d'arte di Verona del 1967, assieme a Marchiori, Umbro Apollonio, Renato Barilli, Mario De Micheli, e coltiva un aggiornamento costante sull'arte anche contemporanea, come si desume dalla sua biblioteca personale e dagli scritti in cui non dimentica mai di citare lo *status quo* degli studi.

Da quello che Alessandro Bettagno chiamava «il suo personalissimo crociantissimo pragmatico» degli esordi (Bettagno 1987, p. XII) alle *liaisons* con il contemporaneo, nei suoi testi emerge sempre forte il ruolo dello storico dell'arte e l'applicazione di una metodologia, oltre all'attenzione per i materiali, in particolare quando scrive di arti decorative, e se in un saggio del 1967 intitolato *Il metodo della critica d'arte* annota come «forse l'esperienza dell'arte contemporanea non sempre si è a sufficienza vivificata in un colloquio metodologico» (Magagnato 1967, p. 320), tuttavia aveva anche asserito che «solo attraverso l'arte contemporanea si comprende quella del passato» (Bettagno 1987, p. XII).

Una delle sue mostre più rilevanti è quella sulla pittura e la grafica di de Pisis [fig. 5], che organizza al Palazzo della Gran Guardia nel 1969, qualche mese prima che apra anche la significativa retrospettiva su Ubaldo Oppi a Palazzo Chiericati a Vicenza: compone un testo denso di considerazioni storiografiche – ripercorrendo gli scritti di Marchiori, Arcangeli, Vitali, Raimondi, Ballo, Solmi - ma anche molto lirico, in cui si percepisce quanto sia innamorato di quelle opere: cerca da dove nascano le suggestioni del pittore, prova una sorta di *spleen* per la sua abilità nell'impiegare i colori e la capacità di «evocare soprattutto le cose amate e vagheggiate» (Magagnato 1969, p. 10). E su di lui scriverà anche nel catalogo della collezione Rimoldi di Cortina, redatto con Sandro Zanotto, riportando la meraviglia di vedere lì assieme tanti suoi dipinti perché - suggerisce - «i de Pisis hanno sempre bisogno di essere affastellati senza parsimonia per esprimere tutta la pienezza del loro ininterrotto continuum cromatico» (Magagnato 1983, p. 11)

moderni dalle fonderie veronesi (1978), Claudio Trevi (1979), Nag Arnoldi (1982), è consulente per quella sulla *Grafica veronese del '900* (1976): cfr. Pastor, Los & Tubini 2011.



Fig. 4: Catalogo della mostra *Disegni di Vedova 1935-1950*, Palazzo della Gran Guardia, Verona, 1961.

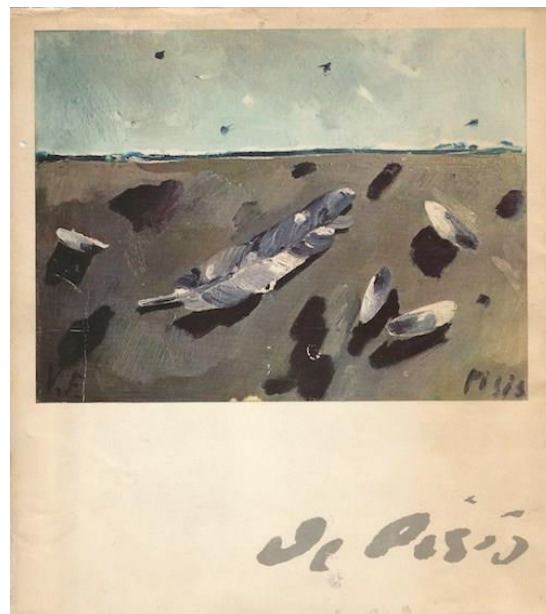


Fig. 5: Catalogo della *Mostra dell'opera pittorica e grafica di Filippo de Pisis*, Palazzo della Gran Guardia, Verona, 1969.

Un'altra esposizione significativa è *Verona anni Venti* che si tiene sempre al Palazzo della Gran Guardia nel 1971: è l'occasione per ricordare il soggiorno di Casorati a Verona (un autore a cui dedicherà la sua ultima mostra da direttore nel 1986) e la rivista *La Via Lattea*, riproponendo la trascrizione dei cataloghi delle rassegne che si erano tenute al Museo Civico nel 1918, 1919 e 1921, a cui avevano partecipato anche esponenti delle coeve mostre di Ca' Pesaro, e un'antologia minima della rivista letteraria *Poesia ed Arte*. Proseguendo poi con un'operazione già avviata per Angelo Dall'Oca Bianca nel 1968, continua con la riscoperta dei pittori veronesi del Novecento come Pino Casarini (nel 1975) e Guido Trentini (nel 1981), per cui ha una predilezione, ma al contempo accetta di scrivere per giovani artisti, come nella mostra *Sguardo a nord est* del 1971, che apre prima allo Studio La Città e poi alla Galleria del Cavallino di Venezia, curata da Marchiori e Alessandro Mozzambani, in cui espongono venti promettenti emergenti, ciascuno accompagnato dal testo di personalità come Apollonio e Toni Toniato, in cui Magagnato compone uno scritto per Toni Zarpellon adoperando un lessico più criptico rispetto all'usuale, quasi a volersi adattare al contesto.

Se nel 1974 ospiterà anche artisti che operano nel campo dell'arte minimale e concettuale, sia in *Dal progetto all'opera. Spazio e/o geometria processo dell'esperienza visiva*, disposta in sala Boggian con Paolo Fossati - riservando per sé

la redazione di un testo sulla trattatistica della prospettiva, per sottolineare l'importanza dell'«operazione di pensiero» (Magagnato 1974, p. 8) - sia promuovendo *Empirica. L'arte tra addizione e sottrazione*, a cura di Giorgio Cortenova in cui sono, tra gli altri, Agnetti, Aricò, Boetti, Clemente, Deluigi, Dorazio e Uncini, un momento di importanti esperimenti allestitivi è legato piuttosto alla scultura. Tra luglio e agosto del 1975 grandi strutture in marmo e ceramica del veronese Pino Castagna occupano il cortile di Castelvecchio in una mostra curata assieme a Mario De Micheli, a cui segue nel 1977 quella di Pietro Consagra organizzata con Carandente (che al tempo è stato nominato primo soprintendente del Veneto), con venti opere realizzate proprio tra 1976 e 1977, tra cui quattro *Muraglie* ispirate alla *location*, delle quali una rimane tuttora installata *in situ*, mentre in sala Boggian vengono esposti dipinti, progetti, persino gioielli, oltre ai disegni sui quali scrive lo stesso direttore, evidenziando come non siano un complemento ma uno «stadio fondamentale» del lavoro di questo artista (Magagnato 1977, p. 21)⁸.

Se pure continua a supportare mostre dedicate alla scultura, come *Bronzi moderni delle fonderie veronesi* nel 1978, così come nel 1981 presenta con Gillo Dorfles *Il luogo della forma. Nove scultori a Castelvecchio*, a cui sono anche Staccioli e Uncini, non aveva trascurato percorsi inediti e anticipatori come l'arte irregolare (grazie alla presenza di Vittorino Andreoli all'ospedale psichiatrico di Verona)⁹ o i disegni infantili o il design, con la mostra del 1971 su Enzo Mari e Vasarely. È pure nella commissione di architettura della XXXVII Biennale di Venezia del 1976 con Leonardo Benevolo, Joseph Rykwert e Aldo Van Eyck, e lavora con istituzioni di altre città come per la mostra *Modigliani. Dipinti e disegni. Incontri italiani 1900-1920* del 1984, portata l'anno successivo a Palazzo Reale a Torino, ma mantiene fitti rapporti con gli artisti del territorio pure negli anni Ottanta, anche solo per redigere introduzioni d'occasione, fino alla morte improvvisa avvenuta a 66 anni nel 1987, un anno dopo il pensionamento. Valgono insomma davvero le parole che aveva scritto Neri Pozza in suo ricordo: come il «suo lavoro, malgrado la varietà dei temi toccati, sia stato di una straordinaria coerenza, intelligenza e rettitudine» (Pozza 1987, p. 55).

⁸ La mostra è stata rievocata in collaborazione con la Galleria dello Scudo in ed. Barbero & Di Milla 2007.

⁹ *Arte e psicopatologia* [Palazzo Forti 1962], *Arte e psicopatologia in Francia* [Palazzo Forti, 1968], *Disegni infantili* [Gran Guardia 1969], *Arte e psicopatologia a Verona* [Gran Guardia, 1970]. Dal 1964 fa anche parte del comitato scientifico del CISA di Vicenza e dal 1969 è membro dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti; nel 1970 diventa il primo docente di Storia dell'arte all'Università di Verona, allora appena costituita.

L'autrice

Stefania Portinari dopo gli studi alla Scuola di Specializzazione triennale in Storia dell'Arte all'Università di Firenze ha conseguito il dottorato in Storia dell'arte e lavorato alla Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia, poi Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Veneziano; ha collaborato con musei e istituzioni anche come curatore. È ricercatore a tempo indeterminato in Storia dell'arte contemporanea all'Università Ca' Foscari Venezia.

Riferimenti bibliografici

Barbero, LM & Di Milla, G (ed.) 2007, *Pietro Consagra. Necessità del colore. Sculture e dipinti 1964-2000*, Skira, Milano.

Bettagno, A 1987, 'Per Licisco Magagnato «veronese»', in *Licisco Magagnato (1921-1987)*, eds A Colla & N Pozza, Neri Pozza, Vicenza, pp. XI-XIV.

Cisotto, G 2012, 'Per un profilo di Licisco Magagnato. La Resistenza', *Annali della Fondazione Ugo La Malfa*, vol. XVII, Gangemi, Roma.

Colla, A 2016, *Neri Pozza. Vita da editore*, Neri Pozza, Vicenza.

Colla, A & Pozza, N (eds.) 1987, *Licisco Magagnato (1921-1987)*, Neri Pozza, Vicenza.

Magagnato, L 1946, *Modigliani alla mostra di Milano*, Università, 15 maggio.

Magagnato, L 1951a, *Neri Pozza*, catalogo della mostra, Galleria La Strozzi, Firenze, Firenze.

Magagnato, L 1951b, 'La mostra inaugurale della galleria del «Calibano»', *Il Giornale di Vicenza*, 27 novembre 1951.

Magagnato, L 1951c, 'Opera di Pegeen alla galleria del «Calibano». Oggi l'inaugurazione', *Il Giornale di Vicenza*, 27 dicembre 1951.

Magagnato, L 1955, *Renata Bonfanti*, pieghevole della mostra, Galleria del Calibano, Vicenza, 3-18 aprile 1955, Vicenza.

Magagnato, L (ed.) 1961, *Disegni di Vedova*, catalogo della mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna sale della Gran Guardia, Verona, 30 settembre-31 ottobre 1961, Edizioni di Comunità, Milano.

Magagnato, L 1967, 'Il metodo della critica d'arte', in *Benedetto Croce. La storia, la libertà*, Edizioni della Voce, Roma; ora in Marinelli, S & Marini, P 1997, *Licisco Magagnato. Scritti d'arte (1946-1987)*, Neri Pozza Editore, Vicenza pp. 317-320.

Magagnato, L 1969, 'Introduzione', in *Mostra dell'opera pittorica e grafica di Filippo de Pisis*, eds L Magagnato, M Malabotta & S Zanotto, catalogo della mostra, Palazzo della Gran Guardia, Verona, 21 luglio-21 settembre 1969, A. Mondadori, Verona pp 9-20.

Magagnato, L 1974, *Una costante*, in *Dal progetto all'opera. Spazio e/o geometria processo dell'esperienza visiva*, eds L Magagnato & P Fossati, catalogo della mostra, Museo di Castelvecchio, Verona, 19 gennaio-24 febbraio 1974, Industria Grafica Moderna, Verona, s.p.

Magagnato, L 1977, *I disegni di Consagra*, in *Consagra 1876-1977*, eds L Magagnato & G Carandente, catalogo della mostra, Museo di Castelvecchio, Verona, luglio-agosto 1977, Industria Poligrafica, Verona pp. 21- 24.

Magagnato, L 1983, 'Ricordo di una collezione veneta d'arte moderna', in Magagnato, L & Zanotto, S (eds), *Catalogo della Galleria d'arte moderna Mario Rimoldi*, Neri Pozza Editore, Vicenza pp 10-11.

Magagnato, L. 1985, 'Prefazione'; 'Momenti della stagione futurista di Umberto Boccioni', in Coen, E, Magagnato, L & Perocco, G (eds), *Boccioni a Venezia. Dagli anni romani alla mostra d'estate a Ca' Pesaro. Momenti della stagione futurista*, catalogo della mostra, Galleria dello Scudo, Museo di Castelvecchio, Verona, 1 dicembre 1985 - 31 gennaio 1986; Accademia di Brera, Milano, 28 febbraio-13 aprile 1986, Mazzotta, Milano pp. 7-112-120.

Magagnato, L & Barioli, G (eds) 1971, *L'arte moderna nel collezionismo vicentino*, catalogo della mostra, Palazzo Chiericati, Vicenza, 4-26 settembre 1971, Vicenza.

Marinelli, S 1987-1988, *Per Licisco Magagnato: l'attività espositiva dei primi vent'anni a Verona, Atti e memorie della Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona*, serie VI, vol. XXXIX, Verona pp. 17-21.

Marinelli, S & Marini, P (eds) 1991, *Arte e civiltà a Verona*, Banca Popolare di Verona, Vicenza.

Marinelli, S & Marini, P 1997, *Licisco Magagnato. Scritti d'arte (1946-1987)*, Neri Pozza Editore, Vicenza.

Marini, P, Modonesi, D & Napione, E 2008, *Il Ministero per i Beni Culturali. La sua istituzione e le attuali prospettive*, atti del convegno in ricordo di L. Magagnato (Verona 2007), Grafiche Aurora, Verona.

Mazzariol, G & Rigon, F (eds), *Il lascito Neri Pozza per un museo d'arte contemporanea a Vicenza*, catalogo della mostra, Basilica Palladiana, Vicenza, 13 maggio-18 agosto 1989.

Il Mostra sindacale d'arte. Catalogo, 1937, catalogo della mostra, Borsa Merci della Basilica Palladiana, Vicenza, settembre 1937, Tipografia Veronese, Vicenza.

Parise, G 1987, 'Natura d'artista', *Eidos*, I, 1 ottobre pp. 48-55.

Portinari, S 2008, 'Gallerie, mercato, collezionismo: Vicenza', in *La Pittura nel Veneto. Il Novecento*, vol II, eds G Pavanello & N Stringa, Electa, Milano pp. 579-591.

Portinari, S 2011, 'Licisco Magagnato', in *Dizionario degli artisti. La Pittura nel Veneto. Il Novecento*, vol. III, eds G Pavanello & N Stringa, Electa, Milano p. 261.

Portinari, S (ed) 2011, *Novecento vicentino. Opere di pittura dalle collezioni dei Musei Civici*, catalogo della mostra, Pinacoteca di palazzo Chiericati, Vicenza, 27 novembre 2011-15 gennaio 2012, Assessorato alla Cultura, Vicenza

Pozza, N 1967, 'Cronache Vicentine d'Arte e di Vita Culturale (1910-1940)', in *Recenti Acquisizioni*, catalogo della mostra, Palazzo Chiericati, Vicenza, giugno 1967, Vicenza sp.

Pozza, N 1987, 'Un lavoro segnato da intelligenza, rettitudine, coerenza', in *Licisco Magagnato 1921-1987*, eds A Colla & N Pozza, Neri Pozza Editore, Vicenza pp. 55-60.

Pozza, N & Magagnato, L (eds) 1985, *Momenti d'arte a Vicenza 1930-1960*, catalogo della mostra, Galleria AlbaneseArte, Vicenza, giugno 1984, Vicenza.



Luigia Lonardelli

***Amore mio* ovvero il catalogo come pratica curatoriale**



Abstract

L'intervento si concentra sul catalogo curato da Achille Bonito Oliva e pubblicato in occasione della mostra *Amore mio* inaugurata a Montepulciano nel 1970. Il libro diventa l'occasione per sottolineare e ridefinire il meccanismo espositivo mettendo in discussione una logica oppositiva diventata a questa data garanzia di genuinità delle pratiche sperimentali. In *Amore mio* gli artisti vengono chiamati nel catalogo a considerarsi in rapporto ad altri artisti, con il proposito di analizzarli nella loro essenza relazionale e di gruppo. È l'inizio di una tendenza di Bonito Oliva a lavorare sul campo delle teorie dell'informazione, riprendendo alcune idee prettamente sociologiche che iniziano a diffondersi in questi anni. Come avverrà per altri progetti del critico, e come si era già verificato in situazioni espositive internazionali, il catalogo inizia a prendere una forma totalmente indipendente, slegata dalla mostra, ma allo stesso tempo a proporsi non più come illustrazione, ma didascalia problematizzante, a volte anche in totale contrapposizione con la mostra stessa.

The event focuses on the catalogue curated by Achille Bonito Oliva and published on the occasion of the *Amore mio* exhibition, opened in Montepulciano in 1970. The book provides the opportunity to discuss and redefine the concept of exhibition by questioning the oppositionist approach that has come to guarantee the genuineness of experimental practices. In *Amore mio*, the catalogue is a means for artists to cooperate, in order for their ability to communicate and interact within a group to be analysed. Indeed, Bonito Oliva has started working on information theories, drawing inspiration from sociological ideas that have been spreading in recent years. As in future projects by the critic and past international exhibitions, catalogues are starting to become increasingly independent and detached from exhibitions, being no longer a mere collection of pictures, but rather a critical caption that is sometimes in contrast with the very exhibition.



Amore mio è il titolo di una mostra aperta nel giugno del 1970 all'interno di Palazzo Ricci a Montepulciano. Prima prova curatoriale di Achille Bonito Oliva riuniva l'area di sperimentazione romana con una particolare attenzione alla definizione di una compagine alternativa a quella, solo pochi anni prima, identificata e lanciata da Germano Celant. Il percorso di progettazione della mostra si svolge in una situazione di aggregazione spontanea e autogestita degli artisti all'interno della quale Bonito Oliva assume il ruolo di coordinatore e organizzatore, inaugurando una modalità che diventerà la cifra di una prassi curatoriale tesa alla promozione e alla comunicazione. La mostra è stata ampiamente analizzata da Fabio Belloni (Belloni 2012), questo

articolo si sofferma sulla lettura del catalogo come strumento critico e esercizio di specchiamento della scrittura espositiva ponendolo in relazione con altri episodi di editoria, subito antecedenti o coevi, che hanno contribuito a ridefinire l'identità di uno strumento che, a partire dalle guide dei Salon, era stato concepito didascalicamente come guida o approfondimento.

Fin dalla sua copertina *Amore mio* si dichiara non come luogo di comprensione, ma come un linguaggio autonomo e da decifrare, sottolineando la fascinazione per il criptico, di ispirazione dichiaratamente nietzschiana dei primi anni di lavoro del critico napoletano: una copertina totalmente bianca con l'indicazione di un titolo in un corpo molto piccolo e giustificato a sinistra, con luogo e date della mostra in testa, nega al titolo stesso una centratura che ne giustifichi la funzione. In questa impaginazione esso è piuttosto un appunto o un indizio che lo rapporta flebilmente all'occasione della mostra. Getulio Alviani riprende lo spunto grafico utilizzandolo come una *boutade* all'interno del catalogo dove nelle pagine a lui dedicate utilizza la stessa modalità ma inserendo la frase dal tono ironicamente utopistico «l'amore mio è il futuro» (*Amore mio*, 1970, s.p.) e negandosi qualsiasi altro tipo di intervento. Anche l'assegnazione delle pagine agli artisti segue un criterio simile a quello espositivo: l'individuazione di uno spazio dato per lo sviluppo di un progetto. In questo senso il curatore si fa impaginatore, sviluppando un lavoro di editing, più che del libro, dei progetti stessi. Gli interventi degli artisti sono concepiti sfruttando al massimo le potenzialità di un luogo che per sua natura è quello della finzione; il catalogo di *Amore mio* dà la possibilità agli artisti di sviluppare discorsi ipotetici, o in molti casi evidentemente non realizzabili fisicamente, abbandonando quasi totalmente l'utilizzo di immagini di repertorio o comunque documentative. In questo la pubblicazione si distacca nettamente da due fra i più importanti cataloghi italiani di poco precedenti: *conceptual art, arte povera, land art* [1970] e *arte povera più azioni povere* [1969].

Nel primo caso Celant aveva raccolto con intento antologico e aggregativo una serie di esperienze provenienti da contesti diversi, nate sull'onda di una sensibilità rinnovata del contesto spaziale e di una generale smaterializzazione dell'opera a favore del suo tramutarsi in un assunto logico-critico. Pubblicato in occasione della mostra alla Galleria Civica d'Arte Contemporanea di Torino, aperta solo poche settimane prima di *Amore mio*, il libro si configura inoltre come spazio in cui è possibile documentare interventi realizzati all'aperto dal carattere effimero o in ogni caso non riproducibili all'interno di un museo. In questo senso esso diventa attestazione di un'impossibilità e allo stesso tempo archivio, solo temporaneamente valido, di esperienze altrimenti non conoscibili. Il libro è il controcanto della mostra stessa: una appendice che chiarisce e giustifica eventuali assenze espositive. L'anno precedente la pubblicazione, promossa da Marcello Rumma, del catalogo della mostra tenutasi

negli spazi degli Arsenali di Amalfi nel 1968, aveva invece preso la forma del quaderno di documentazione animato da un intento informativo e di condivisione delle esperienze, che avrà fortuna nel corso del decennio Settanta, in cui le dinamiche di comunione dei materiali paralleli alle mostre, in particolare delle fotografie, diventano motivo e pretesto per una discussione sulla democratizzazione della conoscenza (Dantini 2012). Pubblicare l'anno successivo alla mostra rende possibile la documentazione dei lavori realmente presentati, operazione che si rivelerà fondamentale in un periodo in cui le opere sono sostanzialmente prodotte, se non concepite, nel corso dell'allestimento. D'altro canto in questo modo è anche possibile riequilibrare e riassetare la selezione delle immagini e delle informazioni in ragione, sia degli esiti della mostra, che dei paralleli e fondamentali sviluppi delle ricerche degli artisti che, fra 1968 e 1969, subiscono sostanziali sbalzi in avanti anche nel giro di pochi mesi.

Se guardiamo alle pagine di *Amore mio* non possiamo in alcun modo intuire quello che è accaduto nelle sale di Palazzo Ricci, ma entriamo in un'interiorità parallela al percorso di formazione della mostra. Una sorta di riflessione gestaltica accompagna il lettore in un susseguirsi di immagini, interrotte solo dal nome e dalla biografia dell'artista, che sono traccia di una autoanalisi collettiva piuttosto che enunciazione di un intento specifico. A rimarcare questa deresponsabilizzazione, che fa del catalogo in primis un territorio franco di espressione, è la scelta di alcuni artisti di utilizzare le pagine assegnate insieme ad un altro artista enfatizzando il carattere laboratoriale del progetto. In questa occasione inizia anche il sodalizio fra Bonito Oliva e l'architetto Piero Sartogo che viene indicato come coordinatore dell'immagine come poi risulterà anche negli episodi espositivi di *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/1970* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1970-1971) e di *Contemporanea* (Roma, Parcheggio di Villa Borghese, 1973-1974) che li vedranno di lì a poco lavorare di nuovo insieme. L'allestimento di *Amore mio* [Fig. 1] vedeva nel cortile la costruzione di una serie di setti che definiscono stretti "passaggi-corridoio" diretti verso l'interno delle sale espositive, suggerendo un percorso individuale e di relazione intima con la singola sala.

Il contesto di qualità storico-architettonica – Palazzo Ricci è progettato alla metà del Cinquecento e attribuito a Baldassarre Peruzzi – acuisce negli artisti quella tendenza della ricerca italiana di questi anni a relazionarsi con l'identità storico-artistica e a metterne in discussione presupposti e postulati. Allo stesso tempo Montepulciano è fuori dai circuiti dell'arte e si rivela come occasione per staccare dalla pressione degli ultimi due anni che aveva visto gli artisti rincorrersi in un susseguirsi di reciproche influenze, scarti in avanti, aperture e uscite da gruppi che si fanno e disfanno velocemente.



Fig. 1: Piero Sartogo, Allestimento del cortile di Palazzo Ricci in occasione di *Amore mio*, Montepulciano, 1970.

Amore mio è, quindi, una alleanza temporanea, che si manterrà fino alla fine dell'anno traghettando il gruppo verso *Vitalità del negativo*, che dà la possibilità di prendere una pausa dalle ricerche febbrili di questi mesi per ritirarsi in un luogo appartato in cui sondare nuove possibilità. Se questo è Palazzo Ricci, il catalogo si presenta, in parallelo, come spazio di libertà totale, ma, soprattutto, offre un campo perfetto per riflettere sulla riproduzione dell'opera e sull'influenza iconografica della tradizione italiana.

Molti degli artisti coinvolti fanno riferimento a immagini di opere antiche o selezionate all'interno di un repertorio di cultura visiva tradizionale. Il formato del catalogo, un quadrato di 23 cm di lato, e la scelta di un taglio al vivo rende necessario rifilare, e conseguentemente distorcere, immagini celebri con un effetto di straniamento e inquietudine che ne mette in discussione l'autorità iconografica. Gli artisti tendono a celarsi, mimetizzandosi e facendosi scudo di una tradizione paradossalmente riusata. Nel suo intervento Gino Marotta, animatore e primo promotore del progetto di mostra, apre la sequenza di immagini con un suo albero in metacrilato per poi continuare con dettagli di alberi da opere di Albertinelli, Raffaello, Perugino, Carpaccio, Giotto fino ad arrivare al Maestro di S. Isidoro, un filo rosso che riporta alla ricerca di un'identità per l'artista e sembra voler ribadire anche l'appartenenza ad una famiglia intellettuale. Un desiderio di ricostruzione genealogica, in questo caso di affetti e influenze biografiche, sembra guidare anche l'intervento di

Fabio Mauri: un montaggio di immagini tratte da album di famiglia che si chiude con una selezione di opere dell'artista e un ritratto fotografico, un primo piano stretto sul viso che è l'apice di un esporsi, accettando di svelare intimità e genealogie di affetti. Le immagini sono commentate da alcune didascalie, redatte come appunti personali, poste all'apertura della sequenza. Così vengono descritte la seconda e la terza pagina [Fig. 2]:

b. Nella famiglia paterna, ci furono distinti pittori. Bompiani: *Salutatio mattutinae* / c. La famiglia paterna si occupa della vita in Sud America, Spagna. Nella foto: Pancho Villa, Emiliano Zapata, Fabrizio Mauri / d. Continuarono nella disciplina militare. Il generale Bompiani con sua figlia Maria Luisa (in piedi a sinistra) Madre dell'Artista / e. I parenti del Padre, passati attraverso la Spagna in Italia, si dedicarono allo spettacolo. Il nonno Achille fu impresario di Buffalo Bill. (Mauri 1970, S.P.)



Fig. 2: Fabio Mauri, intervento all'interno del catalogo di *Amore mio*, 1970.

Altre variazioni della necessità di celarsi o sottrarsi si leggono negli interventi di Mario Merz, Maurizio Nannucci e Cesare Tacchi. Merz occupa solo tre pagine: nella prima ritroviamo l'espedito del foglio lasciato in bianco con una laconica dichiarazione lasciata all'estremità del margine superiore:

Mario Merz è in viaggio in Francia per le grotte di Lascaux, nei Pirenei. È partito da Torino domenica 14 giugno 1970.

Con questa azione l'artista si dichiara non presente e chiede la pubblicazione di una cartolina inviata alla compagna e alla figlia [Fig. 3].

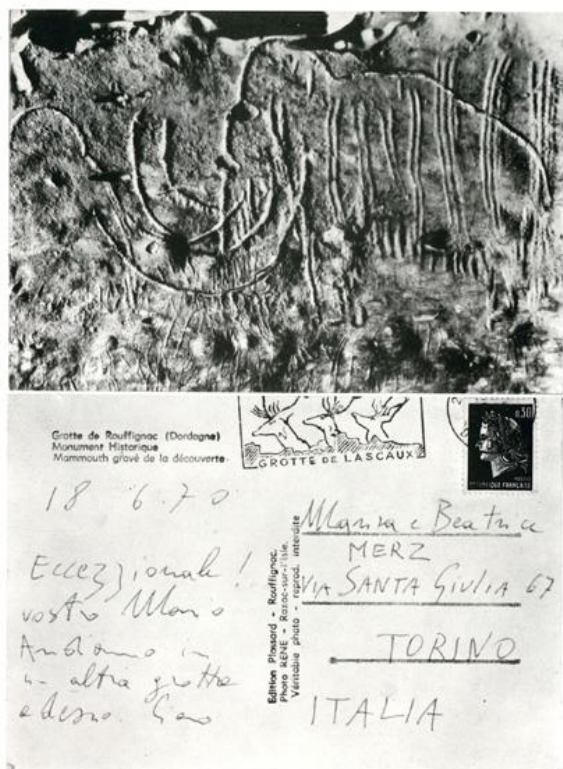


Fig. 3: Mario Merz, intervento all'interno del catalogo di *Amore mio*, 1970.

Il catalogo diventa qui non solo attestazione di un'assenza, ma anche certificazione di alterità rispetto all'evento espositivo. La pubblicazione del fronte della cartolina riproduce il dettaglio di un mammoth disegnato nelle grotte. Questa scelta denota l'attenzione ad un richiamo, di nuovo di forte valenza iconografica, non solo ad un luogo fondativo per la storia della rappresentazione visiva, ma anche alla perdita di un soggetto che non si può più ritrarre: la dichiarazione di un'impasse, il non poter e voler trovare un'identità risolta per l'artista, l'impossibilità di trovare uno spazio in cui sentirsi pienamente accolti. Di nuovo il catalogo è la soluzione a questa inquietudine, proponendosi come il supporto ideale per la pubblicazione dell'intervento di Maurizio Nannucci: la riproduzione al centro della pagina di un trafiletto - nelle dimensioni reali, quindi difficilmente leggibili - estratto da un giornale locale, pubblicato nella colonna annunci dall'artista in occasione della mostra:

MONTEPULCIANO Palazzo Ricci stagione turistica 30 giugno-26 settembre affittasi per amore locale artisticamente arredato servizi in comunità culturale. Rivolgersi in loco Maurizio Nannucci mediatore Mariotti. 26163. (*Amore mio*, 1970, s.p.)

Al di là dell'evidente ironicità della provocazione, si legge in questa azione una insoddisfazione per lo spazio dato e la ricerca di una via di uscita da un sistema della cui chiusura elitaria l'artista è pienamente consapevole.

Il libro diventa anche l'espedito per denunciare il ritiro dalla mostra. Michelangelo Pistoletto invita Vettor Pisani a dialogare con lui tramite la riproduzione di uno scambio di missive. La scelta di riprodurre gli originali, e non il testo, non sembra un semplice dettaglio editoriale, ma piuttosto il riconoscere alle lettere lo statuto di opere da presentare senza modificarne la forma. Stesso accorgimento è attuato da Luciano Fabro che seleziona alcune pagine del *Dictionnaire de sociologie fouriérienne*. La riproduzione riporta i tagli originali realizzati per estrarre i pezzi selezionati che analizzano il tema dell'oppressione della donna, alla fine della sequenza delle otto immagini, inaspettata compare la firma di Carla Lonzi [Fig. 4].

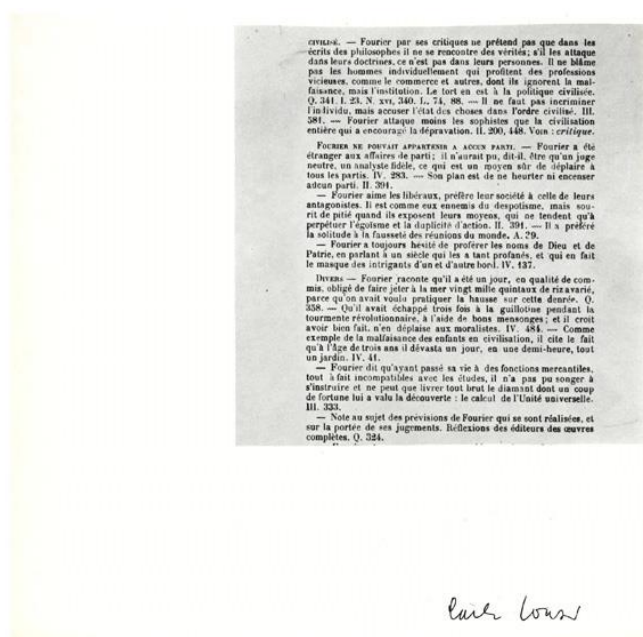


Fig. 4: Luciano Fabro e Carla Lonzi, intervento all'interno del catalogo di *Amore mio*, 1970.

Essa è apposta come un originale che segna il passaggio ad un livello ulteriore, quello della finzione e della riproduzione. Un gioco di ambiguità che è quello che l'artista crea fra la sua presenza autorizzata e istituzionale, come partecipante alla mostra, e lo slittamento di senso che la firma di un critico porta se apposta sulla pagina che dovrebbe contenere un'opera. Stesso gioco delle parti, motivato anche qui da una

riflessione sull'identità del critico, dei limiti della sua funzione e sulla possibilità dell'artista di autodescrivere, si era visto nel 1969 nel dialogo fra Fabro e Lonzi pubblicato in *Autoritratto*. Il travisamento è una dinamica che si ripete nello scambio fra Pisani e Pistoletto, sostanzialmente incentrato su una disquisizione su presunti episodi avvenuti in loro presenza e sulla descrizione di sogni-allucinazioni in cui compare Marcel Duchamp. Chiude la sequenza Bonito Oliva – fino a questo momento apparentemente silente – inserendosi nella relazione fra gli artisti, dopo essere stato invitato a partecipare in una missiva di Pisani a lui indirizzata. Le pagine di Pistoletto, che erano diventate di Pisani, ora sono di Bonito Oliva in un continuo passaggio di testimone che sembra avere come motivazione principale quella di far perdere le tracce del primo autore. Nella sua "dichiarazione di autentica critica", dattilografata su una carta intestata del Comune di Montepulciano, il critico afferma che i fatti narrati dagli artisti sono avvenuti, così avocando a sé, solo apparentemente in maniera ironica, la funzione di certificazione e interpretazione degli eventi.

Il catalogo è dunque il territorio in cui possono liberamente confrontarsi posizioni, modalità e scritture differenti, utilizzandolo a tutti gli effetti come spazio espositivo e sfruttandone la naturale partitura, data dalle pagine, per rendere ogni riflessione dialettica. Questo tipo di approccio è sensibilmente lontano da altre ricerche sul catalogo d'arte sviluppate negli stessi anni, come per esempio *January 5 – 31 1969* (1969) e *Information* [1970], nelle quali il libro diventa piuttosto mostra a sé sostituendo totalmente questa funzione a quella originariamente esplicativa. In *Amore mio* lo spazio espositivo e quello editoriale vengono entrambi utilizzati a favore di un coinvolgimento dell'artista nella messa in discussione e nello sfruttamento del dispositivo stesso, mentre nei cataloghi puramente concettuali gli artisti erano intervenuti direttamente, facendo, quindi, delle pagine il luogo della loro espressione. Questi episodi avevano apparentemente rarefatto, fino quasi a farlo scomparire del tutto, l'intervento del curatore come editor, proponendosi come interventi puramente artistici e collettivi. In questo caso la figura di Bonito Oliva è celata, ma presente, come dimostra la sua partecipazione in catalogo in uno spazio a cui viene dedicato lo stesso numero di pagine riservato agli artisti.

Se a una prima lettura questo inserimento potrebbe sembrare il segno di un'attitudine, che di lì a poco diventerà cifra del curatore, di ostentazione della propria immagine, le otto pagine di suoi ritratti realizzati da Ugo Mulas [Fig. 5] sono di nuovo un dialogo, in questo caso fra critico e fotografo¹.

¹ La qualità delle immagini pubblicate nel catalogo di *Amore mio* è giustificata dagli autori delle fotografie, cito, fra gli altri, oltre ad Ugo Mulas, Claudio Abate, Plinio de Martiis e Mimmo Jodice. Mulas è tuttavia l'unico a cui si concede nei crediti di apertura la specifica di essere non solo l'autore delle fotografie che documentano il lavoro di Paolo Scheggi, ma anche della loro sequenza di impaginazione.

Il taglio ravvicinato e stretto sul viso di Bonito Oliva si ripete identico in tutta la serie, con una leggera variazione di ombre che sembra rispondere a un criterio di studio ottico, distorcendone il viso quasi alla ricerca di una possibile identità. Questo intervento rimanda ai film-ritratto della Factory conosciuti dal fotografo nel corso dei suoi soggiorni newyorkesi [1964-1967] (Sergio 2007). Vi si legge anche un rimando al formato della fotografia segnaletica: qui il segnalato guarda il lettore che è, allo stesso tempo, anche l'occhio del fotografo.

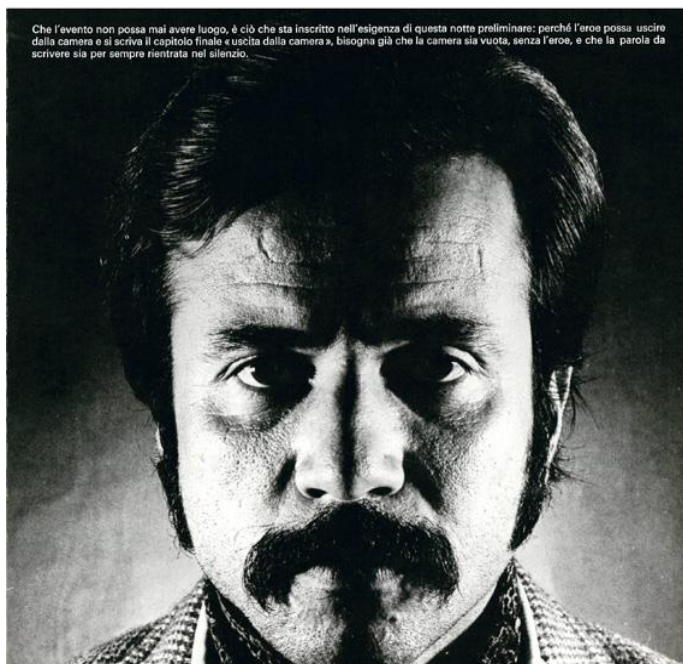


Fig. 5: Ugo Mulas e Achille Bonito Oliva, intervento all'interno del catalogo di *Amore mio*, 1970.

Queste pagine, accompagnate da citazioni di un saggio di Maurice Blanchot, sono l'unico statement curatoriale se si eccettua il laconico testo di apertura dove il critico, firmandosi con atteggiamento di understatement "segretario generale", si era affrettato a dichiarare: «La mostra vuole inaugurare un diverso comportamento, inedito nella storia del costume culturale: affermare per ciascun artista la diretta responsabilità di configurarsi criticamente al di fuori della consueta mediazione della critica d'arte.» (Bonito Oliva 1970, S.P.). L'ambivalenza di questo atteggiamento rende conto non solo della voluta e dichiarata ambiguità di questo episodio editoriale, ma anche di una generale rinuncia a prese di posizione nette a fronte di un'immersione totale e di un'empatia con la comunità artistica che prefigura quel territorio magico di lì a poco descritto dal critico come metafora di uno spazio antropologico liberato in cui mettere in atto l'esperienza estetica (Bonito Oliva 1971).

L'autrice

Luigia Lonardelli (Bari, 1982) si è diplomata alla Scuola di Specializzazione di Siena con uno studio sulla fotografia a colori di Ugo Mulas. Nel 2012 ha discusso la sua tesi di dottorato sull'attività negli anni Settanta dell'associazione Incontri Internazionali d'Arte poi confluita nel libro *Dalla sperimentazione alla crisi* (doppiozero, Milano 2016). Dal 2005 ha collaborato con la Direzione per l'Arte Contemporanea occupandosi della promozione dell'arte italiana. Dal 2010 lavora al MAXXI dove ha curato, fra le altre, le mostre di Marisa Merz, Alighiero Boetti, Sislej Xhafa. È stata co-curatore della XVI Quadriennale d'Arte di Roma.

Riferimenti bibliografici

Amore mio, 1970, catalogo della mostra, Palazzo Ricci, Montepulciano, 30 giugno – 30 settembre 1970, Centro Di, Firenze.

Belloni, F 2012, 'Approdi e Vedette. *Amore mio* a Montepulciano nel 1970', *Studi di Memofonte*, no. 9, 2012, pp. 121-165.

Bonito Oliva, A 1970, s.t., in *Amore mio*, Centro Di, Firenze, s.p.

Bonito Oliva, A 1971, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Centro Di, Firenze.

Dantini, M 2012, *Geopolitiche dell'arte italiana*, Christian Marinotti, Milano.

Mauri, F 1970, s.t. in *Amore mio*, Centro Di, Firenze, s.p.

Sergio, G 2007, 'Ugo Mulas 1953-1973: verifiche dell'arte', in *Ugo Mulas. La scena dell'arte*, eds P G Castagnoli, C Italiano & A Mattiolo, Electa, Milano, pp. 43-55.



Luca Pietro Nicoletti

La mostra come critica in atto. *Alternative Attuali* 1965



Abstract

Si propone una lettura, sulla base di fonti archivistiche, della seconda edizione di *Alternative Attuali* organizzata da Enrico Crispolti a L'Aquila nel 1965, in cui consolida e perfeziona la struttura della "mostra-saggio" come occasione di elaborazione critica capace di proporre una sistemazione organica delle ricerche visuali contemporanee, specie per la fenomenologia di Nuova Figurazione e la classificazione dei suoi esponenti.

Accanto a un ampio spettro delle proposte internazionali, egli mette in piedi ben tre mostre monografiche dedicate a René Magritte, Mirko Basaldella ed Enrico Baj, che aprivano altrettanti filoni d'indagine. Con questi elementi, Crispolti ripensava i generi di scrittura della critica d'arte, immaginando un catalogo in cui ci fosse posto per il dibattito fra posizioni critiche come sulle riviste di settore; che offrisse tutti gli strumenti documentari di una vera e propria monografia d'arte e che facesse parlare gli artisti in prima persona attraverso un uso estensivo delle dichiarazioni di poetica.

Based on archive sources, I here propose an analysis of the second edition of *Alternative Attuali* organised by Enrico Crispolti in L'Aquila in 1965. He there perfected the "exhibition-essay" structure as an occasion to critically appraise an organic systematisation of contemporary visual research, namely as concerns the phenomenology of New Figuration and the classification of its representatives. Alongside a wide scope on international proposals, he set up no less than three solo exhibitions devoted to René Magritte, Mirko Basaldella and Enrico Baj, which opened as many research directions. With these elements, Crispolti was rethinking the writing genres of art criticism, envisaging a catalogue accounting for the debate between different critical camps as was in specialised journals; that would offer all the documentary tools of a real art monograph and that would give voice to the artists themselves by extensively using their artistic statements.



Sin dal titolo, *Alternative Attuali 2* del 1965 (ed. Crispolti 1965) si presenta con una esplicita dichiarazione di intenti. Ha un sottotitolo piano ed esplicativo (*Rassegna internazionale di pittura scultura e grafica*) che serve a specificare la tipologia di rassegna in cui collocare l'evento, che programmaticamente si dichiarava come una mostra volta a documentare le varie vie di ricerca, o "alternative di poetica", affrontate dalle istanze più attuali dell'arte contemporanea: non una semplice mostra di arte contemporanea di artisti viventi, insomma, ma una esposizione più articolata che tentava, come la precedente (Nicoletti 2015) di dare una prima organizzazione fenomenologica a un ambito in piena e ribollente modificazione. Per inquadrarla entro

la percezione del tempo, non è di poco conto rilevare che *Alternative Attuali 2*, tanto quando la precedente edizione del 1962, era una mostra “estiva”, anche se con molte ambizioni, nata con il patrocinio del locale Ente di Promozione Turistica con lo scopo di attirare visitatori nel capoluogo abruzzese e di dare un’offerta culturale al pubblico vacanziero. Visto il successo della prima edizione del 1962, nel 1963 la formula era stata replicata ma con una dizione più ampia, che consentisse di includere artisti altrimenti non invitabili all’interno di una compagine di ricerche sulla Nuova Figurazione oltre l’informale, ma concentrata su *Aspetti dell’arte contemporanea* 1963. Nello spirito dell’alternanza, dunque *Alternative Attuali 2* sarebbe dovuta cadere nell’estate del 1964, ma slitta al 1965, con non poche conseguenze sul piano dell’organizzazione e sugli stessi esiti della manifestazione. A curarla è un giovanissimo critico appena sopra i trent’anni, Enrico Crispolti, che sulla stampa viene etichettato talvolta come «general manager» della mostra, e che l’aveva pensata in grande, ipotizzando persino per la città un museo di arte contemporanea fondato sulla donazione di opere da parte degli artisti. Allo stesso tempo, intendendo l’organizzazione di mostre come occasione di elaborazione critica e proponendo una sistemazione organica delle ricerche visuali contemporanee, questa edizione ha un valore cruciale non solo per la storia delle mostre, ma anche per la storia di Crispolti, che ne fa una summa riassuntiva del proprio lavoro fino ad allora, aggiungendo un nuovo tassello a quella riflessione più ampia e articolata che, radunando contributi su rivista, in cataloghi di mostre o testi compendiarî del panorama attuale per riviste straniere scritti in meno di un decennio, darà vita a uno dei suoi libri più importanti: *Ricerche dopo l’Informale*, del 1968 (Crispolti 1968).

Basta incontrare una pagina di pubblicità all’interno del catalogo per accorgersi che Crispolti ha già scritto alcuni volumi fondamentali: con la complicità di Ezio Gribaudo alla direzione delle edizioni d’arte della Fratelli Pozzo di Torino, infatti, ha già dato alle stampe il volume su *Il secondo futurismo. 5 pittori + 1 scultore Torino 1923-1938* [1961]; ha scritto una lunga riflessione intorno al provocatorio ciclo de *Il Concilio di Vacchi* [1964] (poi in Crispolti 1976) e a quattro mani con Giuseppe Marchiori ha dato alle stampe la prima e monumentale monografia sull’artista marchigiano Corrado Cagli [1964], fra i protagonisti di *Aspetti dell’arte contemporanea* nel 1963. Una mostra come questa, dunque, serve a portare avanti la riflessione facendo però al contempo il punto sul percorso fino a quel momento: più dei contributi precedenti, infatti, *Alternative Attuali 2* si presenta con più evidenza come un momento di autoconsapevolezza, dichiarata in modo polemico: lo stesso concetto di “Alternative Attuali” univa il concetto di attualità e quello di alternativa a un sistema. Il critico ripercorre lo sviluppo delle ricerche recenti alla luce della propria esperienza personale, dichiarando per la prima volta la centralità, all’avvio di questo discorso critico, di una mostra organizzata da lui nel 1960 presso la galleria l’Attico di Roma che

fin dal titolo, *Possibilità di relazione* in omaggio a *Tempo e relazione* di Enzo Paci, preannuncia gli sviluppi successivi (Casero 2012). In questa occasione, poi, Crispolti non solo ampliava lo spettro delle proposte internazionali con una larga presenza di artisti dell'Est Europa, ma ripensava i generi di scrittura della critica d'arte, immaginando un catalogo in cui ci fosse posto per il dibattito fra posizioni critiche come sulle riviste di settore (chiamando più intellettuali a intervenire intorno al tema della mostra); che offrisse tutti gli strumenti documentari di una vera e propria monografia d'arte (per gli "omaggi") e che facesse parlare gli artisti in prima persona attraverso un uso estensivo delle dichiarazioni di poetica espressamente sollecitate.

La mostra del 1965, dunque, doveva completare e integrare il senso delle manifestazioni precedenti con alcune riposizioni e alcune inedite presenze nuove, per quanto questo abbia creato alcuni contrasti con l'organizzazione, che avrebbe voluto mostre di grande richiamo, capaci di far parlare la stampa nazionale, ma senza rendersi conto di non averne i mezzi. Sono temi che si evincono da una lettera di Crispolti, che si conserva nel suo archivio, al responsabile dell'Ente di Promozione Turistica, Emilio Tomassi, il 1 febbraio 1961. Da questa emerge infatti che in prima battuta Crispolti aveva pensato di sostituire la formula degli "Omaggi" a maestri moderni come aveva fatto con Alberto Burri nel 1962 e con Lucio Fontana, Corrado Cagli, Giannetto Fieschi e Sergio Vacchi nel 1963, con una mostra più larga di sette giovani il cui lavoro fosse meglio definito. Su questo punto, però, aveva incontrato le perplessità di Guglielmo Matthiae che non riteneva strategico, agli occhi dei locali, dare così tanto spazio ad artisti che non fossero indiscutibilmente conosciuti. A quel punto, per non deludere le aspettative sul nome di richiamo ma facendo fronte al problema di costi e trasporti, Crispolti aveva pensato a una mostra di «Dubuffet litografo» (Archivio Crispolti, non inventariato) come alternativa alla più ambiziosa mostra retrospettiva di Surrealismo e Dadaismo pensata appunto da Matthiae. Crispolti, però, aveva le idee molto chiare, come scrive appunto in questa lettera:

Il significato culturale di una mostra del genere è molto importante, in quanto permetterebbe di segnalare una vasta gamma di nuove ricerche sia in Europa sia in Italia, venendo così a sopperire – e di qui la fortuna della mostra aquilana- alla scarsa rappresentatività della Biennale veneziana, rispetto ai giovani europei, ed anche italiani, come della mostra di Kassel, come al fatto che non si è tenuta, né si terrà prossimamente, la Quadriennale romana. (Archivio Crispolti, non inventariato)

Per questo Crispolti aveva azzardato una proposta più audace e complessa, che prevedeva anche una rassegna dedicata all'Unismo polacco, movimento ancora poco noto in Italia e di cui L'Aquila avrebbe potuto realizzare la prima esposizione nazionale.

Ma rispetto al 1962, in cui pure la mostra cambiò assetto progettuale in più fasi, questa del 1965 si stava rivelando più complessa da organizzare in una forma coerente.

Questo naturalmente non significava nascondersi le oggettive difficoltà, che confida allo scultore Mirko Basaldella, il 6 marzo 1965, invitandolo a partecipare alla rassegna volendo dedicare a lui uno dei tre “omaggi”:

L'Italia è un paese dove le iniziative più inutili sono più milioni o magari miliardi ricevono, e invece più serie sono più si muovono in condizioni assurde. Ma, stando così le cose, sarebbe ancora peggio se non si tentasse neppure di puntare i piedi, di aiutarsi a vicenda, e di tentare di fare una grossa mostra anche se senza grossi fondi, che è proprio quanto siamo riusciti già due volte a fare ad Aquila. (Archivio Crispolti, non inventariato)

Arrivati a questo punto, però Crispolti aveva trovato una formula che giustificasse accanto alla rassegna delle vere e proprie “alternative” una compagine di “omaggi” appartenente disparate dedicate a René Magritte (opere 1920-1963), Mirko Basaldella (opere 1932-1964) ed Enrico Baj (opere 1950-1965). In realtà il filo che le teneva unite era più saldo e consapevole di quanto a una prima impressione sarebbe potuto apparire. In prima battuta, sono omaggi scalati generazionalmente sulla stessa falsariga dei precedenti esperimenti aquilani: Magritte ha un anno in più di Lucio Fontana, Mirko è coetaneo di Cagli e ha cinque anni in più di Burri; Baj nove anni meno di Burri (e dieci più di Crispolti stesso). Allo stesso tempo, però, sono mostre su tre artisti che aprivano altrettanti filoni d'indagine per il critico, che tracciava così una genealogia della Nuova Figurazione ripensando il Surrealismo con un occhio alla Pop Art, interrogandosi sulla riscoperta archetipica del primitivismo e proponendo un caso emblematico di uscita dall'Informale gestuale. Ciascuno di loro indicava una di queste vie: un grande maestro delle avanguardie storiche internazionali, accreditandone la fortuna in Italia (Magritte) uno della generazione esordiente fra le due guerre che si rinnova radicalmente dopo la guerra (Mirko) e un “giovane maestro” attivo da una quindicina d'anni (Baj). Uno schema che amplierà ulteriormente nel 1968 con numero ancora maggiore di “omaggi”, e che successivamente adotterà anche in altre occasioni, come le biennali di Gubbio.

Sotto la dizione di *Alternative Attuali*, però, si devono intendere molte cose diverse: ci sono le mostre, ma accanto a queste ha preso piede una biblioteca di pubblicazioni (con redazione a casa di Crispolti stesso in via Ciacinto Carini a Roma), che si era aperta con *I ferri di Burri* scritto a quattro mani da Giuseppe Marchiori e Maria Drudi Gambillo e a cui avevano fatto seguito, presentati in catalogo, un opuscolo su Concetto Pozzati, scritto a quattro mani da Crispolti con Renato Barilli; uno su

Alfredo Del Greco composto insieme a Emilio Garroni; su Valeriano Trubbiani con Edoardo Sanguineti; e infine sullo scultore Giuseppe Rimondi.

In ogni caso, in questa edizione risulta chiaro che nei singoli dettagli la mostra sta prendendo l'aspetto di una geografia di contatti centrati sul curatore e la sua rete di relazioni. Non è di poco interesse, infatti, una pagina iniziale con un lunghissimo elenco degli artisti invitati, a cui però ne segue uno che puntualizza i nomi di quelli che avevano declinato l'invito (Cesare Peverelli, Antonio Recalcati ed Hervé Télémaque) o che avevano dovuto rinunciare per indisponibilità di opere, come Franco Francese e, fra gli stranieri, Peter Blake, Roel D'Haese, Bedrich, Ronald B. Kitaj, Jacques Lacomblez, Peter Phillips, Larry Rivers, Brett Whiteley e Ursula.

Ma fra le pieghe della mostra, si ritrovano i punti di riferimento su cui Crispolti sta elaborando il suo sistema critico, compresi quelli conosciuti in tempi più recenti e che avranno una presenza via via preponderante entro il suo orizzonte critico, specie nel campo della scultura, che si polarizza intorno a due nomi: Francesco Somaini, che seguiva già dalla fine degli anni Cinquanta, e Valeriano Trubbiani, incontro molto più recente ma altrettanto cruciale.

Crispolti si rende conto di dover complicare la classificazione rispetto al 1962, e di dover articolare il discorso dando delle sfumature più precise alle sue categorie, che puntano a identificare delle polarità di senso. Si trova infatti a fare i conti con numerosi tentativi di sintesi su vari fronti del panorama attuale, con i quali nell'introduzione si mette apertamente in polemica cercando di proporre una propria "alternativa". Sotterranea, infatti, la polemica ha due bersagli precisi: da una parte Giulio Carlo Argan, che con la famosa edizione della Biennale di San Marino aveva cercato di dare un taglio radicale all'Informale superandolo in direzione gestaltica; ma al tempo stesso Crispolti non si ritrovava nemmeno nella lettura dell'informale data da Maurizio Calvesi con la sua mostra dedicata all'Informale fino al 1957 organizzata a Livorno nel 1963. Del resto rispetto al 1962 il panorama era cambiato moltissimo e la mostra doveva registrare o constatare una serie di elementi mutati rispetto a pochissimo tempo prima: lo stesso slittamento dal 1964 al 1965, in fondo, era giustificato sia da ragioni organizzative sia dal desiderio di organizzare una biennale aquilana che non cadesse negli anni della Biennale di Venezia, che nel 1964 aveva assegnato il cruciale premio per la pittura a Robert Rauschenberg, che Crispolti commenta in un lunghissimo articolo da leggersi come vero e proprio *pendant* al catalogo della mostra (Crispolti 1968). Una serie di coordinate culturali, insomma, stavano mutando gli assetti. Nel 1965, per esempio, era uscito per Einaudi *Nuovi riti, nuovi miti* di Gillo Dorfles, ampiamente commentato in catalogo, ponendo il problema della "mitopoiesi", della creazione dei nuovi miti. Ma soprattutto irrompe il problema della Pop Art e di quanto questa avesse portato di omologante e di generico delle arti, che imponeva una

riflessione più profonda. A tal proposito, infatti, Crispolti scriveva di «un mondo che tende alla figura, cioè all'evidenza iconologica e poi emblematica, ma che contemporaneamente non la può pensare se non contesta della sua stessa storia, dei suoi oggetti, di questi oggetti designati nella loro natura no-zionale, non fruiti e marcati dubbuffetianamente o anche burrianamente dell'empiria umana, al contrario esaltati nel loro relativo piccolo primordio, di manufatto nuovo, di prodotto della macchina intatto» (Crispolti 1968, p. 107).

Tutto questo imponeva la necessità di una articolazione possibilmente ancora più analitica rispetto al 1962. Una categoria cruciale come "Oggettività e relazione", che aveva visto radunati insieme Bepi Romagnoni, Giuseppe Guerreschi e Valerio Adami, si divide ora in tre sezioni autonome: Dinamica del reale; Ricordo e realtà; Ottica quotidiana. Allo stesso tempo, il panorama era mutato anche per via di eventi luttuosi, come la tragica morte di Bepi Romagnoni nel settembre 1964, che aveva provocato un momento di enorme smarrimento di cui all'Aquila si ha un sentore molto forte nella sezione di omaggio dedicata al suo ricordo: Romagnoni era stato un punto di riferimento irrinunciabile, e la sua dipartita aveva creato del disorientamento fra gli artisti che erano stati a lui più vicini.

Tutto questo, però, aveva delle ricadute immediate anche sugli "Omaggi". Ne risente in particolare quello a Magritte, realizzato grazie alla collaborazione dell'artista stesso ma soprattutto grazie a una significativa presenza di opere del maestro belga nelle collezioni italiane, di cui si offre persino un piccolo censimento iniziale. Ciò che più conta, però, è che la mostra aquilana consente a Crispolti di rileggere Magritte secondo il filtro della "pop art":

Magritte gioca, in modo impareggiabile, il ruolo di "advocatus diaboli" di fronte alla rete delle nozioni e delle apparenze, con una fede che può essere ancora di lezione a tanta pittura di oggi, impegnata sulla tematica degli oggetti e della loro misura normale, particolarmente nell'orizzonte "pop", per il quale, come Jaguar sottolineò tempestivamente e io stesso scrissi anche nel catalogo della mostra aquilana di due anni fa, l'opera magrittiana è fra le fonti capitali (ignorandosene tuttavia quasi sempre il centrale e drammatico interrogativo). Magritte ha più volte detto — e così i critici, di più generazioni, a lui vicini — che la sua pittura non mira ad affermare qualità pittoriche, bensì appunto a porre una problematica nuova di pensiero (ed Crispolti, 1965, s.p.).

La presenza di Mirko, al contrario, rigetta il discorso nell'alveo dell'Informale. Come scrive Crispolti in catalogo, infatti, il «ricorso a materie diverse, all'utilizzazione di oggetti residuali, come la volontà di intervenire corsivamente sulle strutture in gesso o in cemento, quasi appunto a complicarne le risonanze segniche, del resto

corrispondenti alla stessa strutturazione articolata e in certo modo grafica e segnica anch'essa nello spazio» (ed Crispolti 1965, s.p.)

Su questo punto, dunque, «Mirko apre improvvisamente in una dimensione informale» (ed. Crispolti 1965, s.p.).

In ultimo, nell'economia generale della mostra, Enrico Baj funziona bene come anello di congiunzione fra il problema della materia (Burri) e quello dello spazio, a cui dà una risposta ironica e farsesca con personaggi che somigliano a marziani, oppositiva rispetto allo spazio di Fontana, come in un contrasto fra spaziale e nucleare. Ne scrive all'artista stesso il 6 marzo 1965, sempre in fase organizzativa, dando all'artista delle indicazioni molto precise sull'immagine del suo lavoro più consona da presentare all'Aquila:

Schwarz mi ha fatto presente che hai mostre in circolazione in alcuni Musei. Tuttavia devi tenere presente che a me non interessa affatto di avere opere in vendita: ciò che mi interessa ed è anzi per me determinante è la qualità delle opere stesse che devono coprire tutti i momenti del tuo lavoro. Io mi accollo ben volentieri la piena responsabilità critica di una prima grossa mostra retrospettiva di Baj, però mi butto nell'impresa soltanto a patto di disporre delle opere migliori di ogni momento, opere che del resto spesso ricordo, per aver visto nelle numerose visite negli anni scorsi nel tuo studio (dalle vecchie montagne agli specchi, ai decorati, alle generalese, e via) o in mostre significative. Ti pregherei dunque anzitutto, una volta che tu sia d'accordo, come ben spero, con il mio progetto, di assicurarmi della possibilità di avere opere di questo livello. (Archivio Crispolti, non inventariato)

Tutto questo aveva un fine preciso: dimostrare una posizione interpretativa attraverso una azione di critica "in atto" espressa attraverso una mostra che desse poi ragione di un consistente lavoro bibliografico dopo. Su tutto questo si soffermava in uno dei passaggi più polemici della sua relazione, il cui bersaglio, non citato ma evidentemente alluso, è proprio un'autorità della cultura italiana come Argan:

La sfiducia più radicale in chi della parola ideologia si serve a titolo meramente strumentale ed espedientistico, senza alcun effettivo impegno, alcun serio problema, alcun serio dubbio, e che perciò proprio là dove parla di valori ideologici scopre, a chi appena abbia occhi per vedere, il vuoto più pauroso e totale, l'assenza persino del sospetto di che cosa sia l'ideologia e di come si ponga la sua problematica in quell'area specifica della conoscenza e comunicazione che appunto è l'immagine visuale, l'opera d'arte figurativa (Crispolti 1968, p. 97).

L'autore

Luca Pietro Nicoletti, storico dell'arte e dottore di ricerca, ha studiato nelle Università di Milano e Udine. È stato borsista della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, e attualmente dirige per Quodlibet la collana "Biblioteca Passaré". Fra le sue principali pubblicazioni la monografia *Gualtieri di San Lazzaro* (Macerata 2014) e la mostra antologica di *Carlo Ramous. Scultura architettura città*, insieme a Fulvio Irace (Milano, Triennale 2017). Sta seguendo la redazione del catalogo generale dell'opera di Piero Dorazio, a cura di Enrico Crispolti.

Riferimenti bibliografici

Bandera, A & Crispolti, E (eds.) 1962, *Alternative Attuali. Omaggio a Burri*, catalogo della mostra, Castello Cinquecentesco, L'Aquila, luglio-agosto 1962, Edizioni dell'Ateneo, Roma.

Casero, C 2012, 'Nuove "possibilità di relazione": l'Informale oltre l'Informale', *Ricerche di S/confine*, vol. III, no. 1, pp. 45-52. Available from: <<http://www.ricerchedisconfine.info>> [4 Aprile 2018].

Crispolti, E (ed.) 1965, *Alternative Attuali 2. Rassegna internazionale di pittura scultura grafica*, catalogo della mostra, Castello Cinquecentesco, L'Aquila, 7 agosto-30 settembre 1965, Lerici editori, Milano.

Crispolti, E 1968, *Ricerche dopo l'Informale*, Officina edizioni, Roma.

Crispolti, E 1976, *Alcuni protagonisti della "nuova figurazione" in Italia. Vacchi, Guerreschi, Romagnoni*, Fausto Fiorentino editore, Napoli.

Crispolti, E (ed.) 1987, *Alternative Attuali/Abruzzo*, catalogo della mostra, Forte Spagnolo, L'Aquila, 22 marzo-26 aprile 1987, Mazzotta, Milano.

Gasbarrini, A 1987, "'Alternative Attuali' e gli anni Sessanta', in *Alternative Attuali/Abruzzo*, ed E Crispolti, catalogo della mostra, Forte Spagnolo, L'Aquila, 22 marzo-26 aprile 1987, Mazzotta, Milano, 1987, pp. 34-45.

Ianni, F. 1987 *L'arte in Abruzzo dal 1944 al 1986, nelle varie aree geografiche*, in *Alternative Attuali/Abruzzo*, ed E Crispolti, catalogo della mostra, Forte Spagnolo, L'Aquila, 22 marzo-26 aprile 1987, Mazzotta, Milano, 1987, pp. 15-33.

Nicoletti, LP 2015, 'L'Aquila 1962. Alternative Attuali e l'idea di mostra-saggio', *Ricerche di S/Confine* VI, 1, pp. 105-119.

Passaro. M (ed.) 2010, *L'informale*, Mimesis, Milano.



Paola Valenti

Ipotesi per l'arte nell'età postmoderna: la dimensione autoriale nella critica e nella curatela delle mostre in Italia tra anni settanta e ottanta



Abstract

Nel maggio 1974 Renato Barilli pubblica *Tra presenza e assenza: due modelli culturali in conflitto*, pionieristico studio sulla tendenza culturale delineatasi già nei dieci anni precedenti ma solo successivamente "battezzata" con la fortunata definizione di "postmoderno"; pochi mesi dopo Barilli si riallaccia esplicitamente alle teorie di Gilles Deleuze prese in esame nel volume curando, presso lo Studio Marconi di Milano, *La ripetizione differente*, una mostra che annuncia una personale linea di interpretazione dell'arte italiana, letta anche in rapporto alle precedenti e coeve esperienze internazionali, che troverà importanti momenti di verifica e di messa a punto in una serie di mostre ideate dallo studioso bolognese negli anni seguenti e che si intreccerà con le contemporanee teorizzazioni della Transavanguardia di Achille Bonito Oliva e dell'Inespressionismo americano di Germano Celant. Tali proposte critiche, tutte spiccatamente autoriali, hanno contribuito a delineare il multiforme panorama dell'arte italiana tra la seconda metà degli anni settanta e il primo lustro del decennio successivo, mettendo di volta in volta in luce nessi e fratture sui quali è assai utile tornare oggi a riflettere, a livello sia teorico che curatoriale.

In May 1974 Renato Barilli publishes *Tra presenza e assenza: due modelli culturali in conflitto*, a pioneering study of the cultural trend that had already occurred in the previous ten years but that only afterward would have been "baptized" with the successful definition of "postmodernism"; a few months later Barilli explicitly refers to the theories of Gilles Deleuze while curating at the Studio Marconi in Milan *La ripetizione differente*, an exhibition that announces a personal interpretation of Italian art in relation to previous and coeval international experiences. Such interpretation finds important verification and development in a series of exhibitions curated by the Bolognese scholar in the following years, meeting up with the contemporary theorizations of the Transavanguardia by Achille Bonito Oliva and of the American Inexpressionism by Germano Celant. These critical proposals, all patently authorial, have contributed to delineate the multiform panorama of Italian art between the second half of the seventies and the first five years of the following decade, putting into light links and fractures on which it is very useful to come back to reflect, both on a theoretical and curatorial level.



Nel maggio 1974 Renato Barilli pubblica *Tra presenza e assenza: due modelli culturali in conflitto* (Barilli 1974), pionieristica prospezione sulla condizione culturale delineatasi già nei dieci anni precedenti ma solo successivamente definita “postmoderna” (Malavasi 2017); la seconda edizione del volume, pubblicata *Qualche anno dopo*, come recita il titolo dello scritto che la introduce – e gli anni sono precisamente sette, datando la riedizione al 1981 – porta un nuovo sottotitolo: quelli che erano stati inizialmente presentati come *due modelli culturali in conflitto* si trasformano, implicitamente conciliandosi e aprendosi a potenziali coabitazioni, in *due ipotesi per l’età postmoderna* (Barilli 1981).

Nei sette anni intercorsi, in effetti, le riflessioni di natura teorica, estetica, socioeconomica sulle dinamiche allora in atto nei paesi occidentali avevano dato importanti frutti – come dimostrano le quattro pagine di fitte aggiunte bibliografiche con le quali Barilli accompagna le sue nuove riflessioni introduttive – e la definizione di “età postmoderna” circolava ormai diffusamente. Accogliendo con entusiasmo la nascita del nuovo termine e prevedendo per esso una lunga fortuna, Barilli affida a quell’introduzione una riflessione destinata a guidare fino al presente, senza soluzione di continuità, la propria analisi della produzione artistica del Ventesimo secolo e di quella attuale: secondo lo studioso – sostenitore, con Friedrich Jameson, di una concezione estensiva del postmodernismo che tende a risalire il corso del tempo per quanto riguarda i suoi inizi e a negarne la fine – la definizione di “postmoderno” deve sostituire, almeno in sede scientifica, l’aggettivo “contemporaneo”, perché più adatta a restituire «la piena consapevolezza di una svolta, contro la credenza di un progresso indefinito e lineare» (Barilli 1981, p. V) che aveva caratterizzato l’età moderna.

La determinazione a dimostrare quanto dirompente fosse, nelle ricerche allora in atto, la volontà di rottura con la concezione teleologica tipica della modernità informa non solo i capitoli e la struttura stessa del volume, costruita su uno di quei principi dicotomici che costituiscono sia uno strumento metodologico sia una cifra autoriale negli studi di Barilli, ma anche il testo critico che introduce la mostra *La ripetizione differente*, inaugurata presso lo Studio Marconi di Milano il 9 ottobre 1974, a soli cinque mesi dalla prima apparizione di *Tra presenza e assenza*.

Riacciandosi alle teorie di Gilles Deleuze – la traduzione italiana di *Différence et répétition*, saggio del 1968, era stata pubblicata nel 1971 – con *La ripetizione differente* Barilli annuncia una personale linea di interpretazione dell’arte italiana, letta anche in rapporto alle precedenti e coeve esperienze internazionali, che muove dal superamento della necessità di ricercare il nuovo (sia in termini di modalità di espressione sia di possibilità dell’immagine) che aveva guidato l’operato degli artisti della modernità, in particolare dall’impressionismo in poi, toccando l’apice con le

avanguardie di inizio Novecento. Scrive Barilli nel testo in catalogo, significativamente intitolato *Difficoltà nella ricerca del nuovo*:

Ma oggi forse qualcosa sta cambiando, prima di tutto per ragioni quanto mai materiali e concrete. Avviene cioè che le riserve del nuovo vadano via via assottigliandosi [...] Ad ogni buon artista infatti si pone un interrogativo drammatico: come riuscire ad essere nuovo, pur continuando a dipingere, o comunque a coprire di segni e figure una superficie? Come evitare di essere risucchiato in una situazione post-informale, o neo-geometrica, o neo-figurativa? (ed. Barilli 1974, pp. 1-2).

La strada da seguire Barilli l'aveva già indicata proprio nell'introduzione alla prima edizione di *Tra presenza e assenza*, come una delle due principali vie che allora si aprivano nell'ambito della narrativa e della ricerca artistica: recuperando e rielaborando una precedente "intuizione dicotomica", confluita nel 1967 nella raccolta di saggi letterari *L'azione e l'estasi* (Barilli 1967), lo studioso aveva così riassunto, in conclusione al testo introduttivo, il complesso impianto teorico che aveva guidato la struttura del volume e la scelta dei saggi in esso raccolti:

si darebbero le due alternative in questione: o il gioco dell'estasi, dell'immersione sempre più piena o integrale nella Presenza delle cose; o il gioco della ripetizione differente, volto a ricominciare daccapo e a ripassare per tutte le tappe anteriori: apertura totale, nel primo caso, al presente-futuro; e nel secondo, al passato, inteso come un patrimonio interamente a nostra disposizione, come una tastiera da far risuonare liberamente (Barilli 1974, p. 11).

Questa alternativa informa la costruzione teorica e l'impianto curatoriale della mostra: alla luce di un inquadramento storico e culturale che rivela una raffinata capacità di cogliere in tempo pressoché reale i tratti identitari dell'età postmoderna e di metterne precocemente in campo i concetti chiave – relativismo storico, multiculturalismo e apertura verso forme estetiche di tutte le epoche e civiltà, interdipendenza tra cultura d'élite e cultura popolare, tra alto e basso, tra artistico e volgare, ipertrofia della presenza e dell'archiviazione delle immagini – Barilli individua due possibilità per gli artisti: lasciare il quadro e l'atto di dipingere oppure optare per un «deciso ritornare indietro, ricominciare il viaggio, compiere un altro giro riattraversando le tappe già conosciute» (ed. Barilli 1974, p. 2). Si deve però tenere presente, avverte ancora Barilli, che:

lo spazio è curvo, e che oltre un certo segno l'andare avanti è un'illusione [...] E questo può valere perfino per chi spicca il volo lasciando la dimensione di superficie nel dipingere [...] L'attrazione dei luoghi del passato si fa avvertire potentemente anche in coloro che hanno effettuato lo sfondamento concettual-comportamentista (ed. Barilli 1974, p. 2).

Partendo da questo assunto Barilli costruisce la mostra su tre livelli – iconico, concettuale e comportamentista – tutti ricondotti a diverse modalità di recupero del “già fatto”: tracciando una linea di continuità tra la «colossale e sistematica impresa di rivisitazione del museo» condotta da De Chirico e l'«estensione logica» operata dai migliori artisti Pop dagli «stereotipi dell'oggi a quelli dell'ieri», il critico/curatore riconduce l'operatività di alcuni artisti (Adami, Arroyo, Baj, Hamilton, Nespolo) alla «consapevolezza che ormai si è costituita un'enorme banca degli stereotipi» che impone «di lavorare solo alla seconda» per arrivare a costruire delle «varianti iconiche» dei referenti di partenza. Tali referenti, però, possono essere oggetto non solo di una rivisitazione «condotta, per così dire, a mano e al livello iconico, facendo cioè corrispondere tela a tela, immagine a immagine» ma anche di «operazioni complesse e multiple», finalizzate ad aggiungere a essi qualcosa che ha «la natura sfuggente della relazione, del rapporto, del reticolo di proprietà formali»: nella proposta critica barilliana gli artisti che lavorano a livello concettuale - Baldessari, Di Bello, Fabro, Paolini, G. Richter, Salvo - oppongono alla rigidità dell'hardware (il museo) la fluidità del software (l'archivio di dati affidati a una memoria elettronica o microfilmata) e si sottraggono all'«obbligo di sostituire un'immagine a un'altra», portandosi «in un 'al di là', in uno spazio mentale in cui riescono a sovrapporsi molte rotte» che rendono necessario il ricorso a una pluralità di media «penetranti e a lungo raggio». Diversamente, gli artisti ricondotti da Barilli al terzo livello, quello comportamentista - Croce, Kounellis, Lüthi, Martelli, Ontani, A. & P. Poirier -, si collocano, rispetto alla dimensione del dipingere su una superficie, «in un 'al di qua'» in cui domina la volontà di gettarsi fisicamente nella mischia, «in una estrema ricerca di autenticità, rinunciando a ogni delega, a ogni trasposizione» ma in cui, nondimeno, si apre la possibilità di farsi «plagiare», di insinuare volontariamente il proprio corpo «in altri panni e situazioni», recuperati, anch'essi, dal passato, dal museo e dal “già fatto” (ed. Barilli 1974, pp. 3-9)

La mostra allo studio Marconi annuncia quella che, negli anni a seguire, si sarebbe rivelata la scelta di campo di Barilli, ossia la sua predilezione per la linea della Azione/Assenza che, nelle sue varie declinazioni, richiede un incessante operare in una dimensione in cui la sfera dei significati sarà, sempre, un vuoto da saturare mediante il ricorso a nuovi significanti e mediante il gioco combinatorio condotto su

materiali inautentici (Barilli 1974, pp. 9-10); una linea, dunque, certo ben corrispondente, sia sul piano operativo che su quello teorico, ad alcune istanze fondanti e permanenti del postmoderno.

Tale opzione troverà importanti momenti di verifica e di messa a punto in una serie di mostre ideate dallo studioso bolognese negli anni seguenti¹. Tra esse merita particolare attenzione *Pittura-Ambiente*, allestita nel 1979 a Palazzo Reale a Milano, che presenta gli esiti di un'ulteriore linea di sviluppo graduale dal predominio del concettuale dei tardi anni Sessanta al nuovo panorama dell'inizio degli anni Ottanta, passando attraverso le ricerche analitiche (Support/Surface, Pittura-Pittura) per arrivare a situazioni in cui il ritorno alla pittura e al colore non rimane vincolato alla bidimensionalità della tela ma affronta la terza dimensione, rivelandosi «una risultante tra le spinte contrapposte del postmoderno» (Barilli, Irace & Alinovi 1982, pp. 18-19), perché capace di conciliare la pulsione verso inedite potenzialità spazio-temporali con la ricerca di nuove emozioni veicolate dal comportamento dei pigmenti e dalle costellazioni segniche o iconiche.

Barilli, del resto, ha sempre prestato molta attenzione a sottolineare il «carattere morbido» del passaggio, tra anni Settanta e Ottanta, dalla dominanza del concettuale ai cosiddetti «ritorni» alla figura e al colore: un mutamento compiutosi «più nel segno della continuità che della rottura clamorosa», anche perché coloro che «hanno dato luogo a tale diverso panorama sono nati a stretto gomito rispetto ai loro predecessori, impegnandosi in partenza nelle stesse tecniche extrartistiche: l'uso della foto, o delle scritte, o del comportamento è nei curricula di ciascuno di loro» (Barilli, Irace & Alinovi 1982, p. 9). Il cambiamento avviene nel momento in cui, nel clima di «dadaismo normalizzato», si registra uno spostamento dell'indice e gli artisti iniziano a cercare il ready-made non nei luoghi della quotidianità ma nelle stanze del museo, in un ideale passaggio di consegne da Duchamp a De Chirico (ed. Barilli 1985). Barilli mette così a punto un impianto teorico che sorregge le coeve formulazioni di Maurizio Calvesi (Anacronisti), Italo Mussa (Pittori Colti), Italo Tommasoni (Ipermanieristi) e che si intreccia, non senza attrito, con le teorizzazioni della Transavanguardia di Achille Bonito Oliva e dell'Inespressionismo di Germano Celant.

Se Bonito Oliva trova nelle condizioni culturali, ma anche sociali ed economiche, del postmoderno un terreno fertile nel quale fare attecchire, quasi spontaneamente, i semi che avrebbero dato i loro frutti nella Transavanguardia, assai diverso è il caso di Germano Celant, definito ancora in tempi piuttosto recenti da Barilli «difensore

¹ Si devono ricordare almeno *10 anni dopo. I Nuovi-Nuovi*, Bologna 1980; *Una generazione postmoderna*, Genova 1982 (accompagnata dal convegno *Incontro con il Postmoderno*); *Anniottanta*, Bologna (et al.) 1985; significativamente in quegli stessi anni, oltre alle mostre legate a un impegno «militante», Barilli cura rassegne di taglio storico che gli permettono di indagare alcuni fondamentali «precedenti implosivi»: *La metafisica gli Anni Venti*, Bologna 1980; *Anni trenta. Arte e cultura in Italia*, Milano 1982.

accanito delle frontiere dell'extra-artistico», pronto a stigmatizzare «come reazionarie tutte le pratiche volte al 'ritorno' di fattori più tradizionali» (Barilli 2006, p. 47).

En passant – e solo per evidenziare la divergenza di interessi e di scelte di campo tra Barilli e Celant alla metà degli anni Settanta – si può ricordare la netta opzione per la dimensione installativa del secondo in *Ambiente/Arte*, curata nel 1976 nell'ambito della Biennale di Vittorio Gregotti, con Pontus Hulten alla guida del Comitato scientifico internazionale, e la centralità accordata dal primo alla pittura nella già menzionata *Pittura-Ambiente*. Successivamente, intervenendo nel catalogo di *Documenta 7* – edizione che accoglie molti esponenti della nuova pittura europea e nordamericana – Celant dedica il suo testo all'evoluzione del concetto di installazione nel corso della storia dell'arte del Diciannovesimo e Ventesimo secolo e lo conclude con la seguente affermazione:

Each work of art can exist according to multiple points of reference, relating to numerous, parallel experiences. What seems troublesome and reactionary to me is the use of a method that compares *only* art to art. For this reason, I have preferred and continue to prefer an expository method that affirms the convergence of languages (Celant 1982, p. XVIII).

Per fornire al lettore un esempio di tale metodo, Celant rimanda in nota alla mostra *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, da lui ideata e presentata al Centre Pompidou di Parigi nell'estate del 1981. Tale esposizione si iscrive nel rapporto tra Celant e Pontus Hulten, curatore dal 1977 presso il Pompidou di una serie di mostre che avevano postulato la predominanza di Parigi nella vicenda delle avanguardie (*Paris-New York, Paris-Berlin, Paris-Moscou*, fino all'ultima *Paris-Paris*, che si svolge in coincidenza con quella celantiana): ancora in tempi recenti, illustrando le ragioni di quella mostra, il critico genovese ha ricordato come, all'epoca, egli fosse guidato dalla volontà di dimostrare che «l'arte italiana poteva dare lo stesso contributo storico-filologico di Parigi» (Messina 2014)².

In realtà, come ha sostenuto Maria Grazia Messina (Messina 2014), ben altre erano le finalità che avevano indotto Celant a costruire una esposizione «mobile e labirintica», con solo 18 artisti e un vastissimo apparato documentario, allestita secondo uno schema “a nido d'ape” ideato dagli architetti Vittorio Gregotti e Pier Luigi Cerri, accompagnata da un voluminoso catalogo di 647 pagine costituito non da schede di opere ma da una cronologia degli eventi politici, culturali, artistici in Italia, fra 1959 e 1980: erano motivazioni assai più opache, che avevano a che fare non tanto

² Conferenza tenuta al MAXXI di Roma il 17 marzo del 2012.

con il dichiarato intento di voler dare visibilità e centralità all'arte italiana recente, quanto, piuttosto, con un contesto che vedeva la Francia quale maggiore interlocutrice degli intellettuali e dei gruppi rivoluzionari italiani degli anni Settanta ai quali Celant rivendicava orgogliosamente di appartenere. Mettendo *Identité italienne* in relazione a tale *milieu* la studiosa individua quale scopo primario di Celant quello di rivendicare per il proprio paese un "ruolo politico" presentando al pubblico d'oltralpe «un'identità antropologica italiana, ben differente da quella emergente con il gruppo della Transavanguardia, con la sua bandiera di una pratica disimpegnata dell'arte, e legittimante stereotipi a dir poco fastidiosi quanto invalsi» (Messina 2014, p. 14). Celant si scaglia, infatti, contro le contemporanee pratiche citazioniste muovendo da assunti più politici ed economici che critici – «pour ne pas courir le risque de se dissocier, [l'art] se dirige vers une imitation passive du passé lequel, après été recyclé par la citation, se fait 'contemporain' pour satisfaire à la demande du consommateur» (Celant 1981a, p. 5) – i quali, però, si sfaldano nell'impatto con scelte curatoriali che, come notato da Catherine Millet, includono artisti a loro volta attratti da culture arcaiche e dediti al recupero di «magie et croyances archaïques du sorcier» (Messina 2014, p. 4).

L'ostilità di Celant nei confronti dei coevi "ritorni" è comunque tale da indurre Messina ad affermare che le tesi espresse in *Identité italienne* rivelino più di un debito nei confronti del saggio di Benjamin Buchloh *Figures of Authority, Ciphers of Regression*, pubblicato proprio nella primavera del 1981 su "October", nel quale lo studioso statunitense aveva denunciato il forte rischio di regressione, nel senso di una subordinazione tanto al potere politico quanto al sistema di mercato, della recente pittura europea, nei suoi due fronti: quello di un revival dei modi e delle figure del ritorno all'ordine, e quello di un neo-romanticismo e di un neo-espressionismo (Buchloh 1981).

La cronologia è così serrata da non permettere stabilire con certezza se si tratti di riprese o di semplici concordanze, ma i punti di contatto indubbiamente ci sono e diventano ancor più evidenti se si sposta l'attenzione dall'impianto curatoriale di *Identité italienne* a una formulazione teorica di poco precedente: nel saggio che introduce le mostre di *Cinema off e inespressionismo a New York*³, Celant si scaglia contro coloro che definisce gli «arditi dell'arte e della critica», pronti a chiedere «ad alta voce il discredito dell'impegno e del concettualismo a favore di un pompierismo e di un fauvismo populista» e, in sintonia con Buchloh, stigmatizza tanto la tendenza che propone «l'autodeterminazione del proprio esserci [...] che ricorda il romanticismo» quanto la «profonda nostalgia del passato [che contrappone] l'idilliaco della storia

³ Si tratta di una ampia manifestazione culturale organizzata a Genova nella primavera 1981 in seno alla rassegna *Gergo Inquieto*, ideata e diretta dal 1977 da Ester de Miro.

remota al presente moderno». Tali atteggiamenti (nei quali sono evidenti le assonanze con le linee barilliane dell'assenza e della presenza) definiscono, secondo Celant, una mentalità «nazional-patriottica» che rischia di riproporre «la Weltanschauung che distingueva tragicamente il pensare del ventennio nazional-fascista» (Celant 1981b, pp. 9-10).

Da questi assunti – che, a distanza di pochi mesi, saranno spregiudicatamente riciclati (spesso alla lettera) proprio nel testo critico del catalogo-mostra concepito come *plaidoyer* di una identità italiana saldamente ancorata a quel “mito del moderno” che lega la creazione artistica all'insieme delle ragioni socio-politiche e ideologiche del proprio tempo – Celant parte per teorizzare l'*Inespressionismo americano*, come fuoriuscita dell'arte dall'ambito psicologico ed emozionale ma, anche, come ulteriore – seppur diversificato – territorio del *remake*: gli artisti presentati a Genova (Longo, Sherman, Brauntuch, Goldstein, Mullican, Jonas, fra gli altri) agganciano infatti, sulla scia di Andy Warhol, uno dei tratti peculiari della cultura e dell'arte postmoderna, ossia la necessità di convivere con la riproduzione filmica, fotografica, tipografica o televisiva di ogni oggetto o accadimento e, conseguentemente, indirizzano la loro ricerca verso una riflessione sull'immagine mediale e sul modo in cui essa orienta, informa, governa il rapporto conoscitivo, percettivo ed emozionale con la realtà: «lo schermo vive sulla memoria e sulla ripetizione – afferma Celant – si può anzi definire il territorio del “remake”, dove l'immaginario non esiste, ma si deduce»; e ancora: «si potrebbe perciò affermare che l'immagine esiste solo per essere prodotta e rifatta e il suo “remake” è il vero soggetto del vedere americano» (Celant 1981b, pp. 14,16).

Nel 1989 Celant pubblica in Italia, Stati Uniti e Francia il volume *Inespressionismo: l'arte oltre il contemporaneo*: vi riprende diffusamente gli argomenti contro «la spettralità neoespressionista e tardoavanguardistica, sempre in trance mistico-artistica» e a favore «di un'uscita dagli estetismi e dai personalismi [per] una ricerca analitica e critica sul banale» (Celant 1989, pp. 12-13) ma scendendo dal piano delle formulazioni teoriche alla verifica degli esempi adottati emerge, ancora una volta, un'evidente discrepanza, soprattutto per quanto riguarda gli artisti europei inseriti ex-novo, nelle cui opere spesso si affacciano componenti di ordine simbolico o un carico esistenziale scarsamente compatibili con la griglia inespressionista (Ricaldone 1989).

Si ripete così quanto era accaduto più di vent'anni prima con Arte Povera e poi, nel 1981, con *Identité italienne*, secondo un copione che può essere lapidariamente riassunto con le parole di Michele Dantini: «Celant sbalza in chiave eroica l'attività del curatore a tutto svantaggio delle responsabilità argomentative» (Dantini 2016, p. 18). Tale atteggiamento, come osserva ancora Dantini, induce Celant a sancire la contrapposizione tra curatore e storico dell'arte (soprattutto se di estrazione universitaria) e, più in generale, tra il proprio metodo e le altrui analisi: quanto

esacerbata possa essere tale contrapposizione lo rivela proprio la cronologia di *Identité italienne*, all'interno della quale «le personali idiosincrasie di Celant [...] si fanno comprensibilmente manifeste, anche nel senso di un ridimensionamento diminutivo di iniziative espositive curate da colleghi progettualmente alieni. Così accade per Enrico Crispolti con *Volterra 73*, o con l'epocale *Contemporanea* di Bonito Oliva [...] Diverso, evidentemente, il caso di Celant. I suoi scritti sull'Arte Povera tengono campo fra 1967 e 1969, così come, all'anno 1976, il suo saggio introduttivo alla mostra internazionale *Ambiente/Arte* alla Biennale di Venezia» (Messina 2014, pp. 10-11). In seno a tale deliberata strategia mitografica (Dantini 2012) a Barilli è dedicata una lunga scheda solo per il saggio del 1974, *Tra presenza e assenza*, presentato come il frutto di «une hypothèse – génériquement donnée comme réalisée – qui neutralise l'affrontement» (Celant 1981a, p. 443). Certo consapevole che anche la banalizzazione è un'arma che neutralizza il confronto, Celant non esita a servirsene per evitare di entrare nel vivo del dibattito militante sulla poliedrica fisionomia dell'arte nell'età postmoderna. Ciò non toglie che egli abbia dato un fondamentale contributo alla possibilità di scriverne, oggi, la storia, avendo affidato proprio alla preziosa raccolta di notizie e documenti del catalogo-cronologia di *Identité italienne* il compito di conservare nel tempo la memoria delle vicende dell'arte italiana dei poliedrici anni Sessanta e Settanta.

L'autrice

Ricercatore in Storia dell'Arte Contemporanea presso la Scuola di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Genova, insegna Metodologie per lo studio dell'arte contemporanea, Storia della scultura in età contemporanea, Architettura contemporanea.

Si occupa di arti visive del XX e XXI secolo con particolare attenzione al contesto tedesco, alle esperienze artistiche degli ultimi decenni e ai rapporti tra arte, architettura e urbanistica. Ha pubblicato studi monografici su Lucio Fontana (Genova 2009), Paul Klee (Deiningen 2009), Ludwig Meidner (Genova 2009), Valori Plastici e Nuova Oggettività (Deiningen 2013).

Riferimenti bibliografici

Barilli, R 1967, *L'azione e l'estasi*, Feltrinelli, Milano

Barilli, R (ed.) 1974, *La ripetizione differente*, catalogo della mostra, Studio Marconi, Milano

Barilli, R 1974, *Tra presenza e assenza: due modelli culturali in conflitto*, Bompiani, Milano

Barilli, R 1981, *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Bompiani, Milano

Barilli, R, Irace F & Alinovi, F 1982, *Una generazione postmoderna*, catalogo della mostra, Genova, sedi varie, Mazzotta, Milano.

Barilli, R (ed.) 1985, *Anniottanta*, catalogo della mostra, Bologna et al., Mazzotta, Milano.

Barilli, R. 2006, *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Feltrinelli, Milano.

Buchloh, B 1981, 'Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting', *October*, vol. 16 (Spring 1981), pp. 39-68

Celant, G (ed.) 1981a, *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, Centro Di, Firenze

Celant, G (ed.) 1981b, *Inespressionismo americano*, Bonini, Genova

Celant, G 1982, 'A Visual Machine', in *Documenta 7*, catalogo della mostra, Paul Dierichs, Kassel.

Celant, G 1989, *Inespressionismo: l'arte oltre il contemporaneo*, Costa&Nolan, Genova.

Dantini, M 2012, 'Germano Celant, Carla Lonzi, Paolo Fossati e il dibattito italiano sulla "critica acritica". NAC 1970-1971', in *Geopolitiche dell'arte italiana*, Christian Marinotti, Milano.

Dantini, M. 2016, 'Arte italiana postbellica. Prospettive e metodi', *Predella*, no. 37 , pp. 11-35.

Di Raddo, E. 2015, 'A proposito della ripetizione della Ripetizione differente: il reenactment delle mostre', *Ricerche di S/Confine*, vol. VI, no. 1, pp. 242-250.

Malavasi, L 2017, *Postmoderno e Cinema*, Carocci, Roma.

Messina, M G 2014, '*Identité italienne* a Parigi, Centre Pompidou, 1981: le ragioni di un catalogo-cronologia', *Palinsesti*, vol. 1, no. 4, pp. 1-20.

Ricaldone, S 1989, 'Celant o dell'Inespressionismo', *Hozro: materiali sulle arti visive a Genova*. Available from: <<http://www.hozro.org/celant.html>> [10 marzo 2017].



Antonella Trotta

Doppia Esposizione. Il Rinascimento re-immaginato e la crisi della storia dell'arte



Abstract

Il Rinascimento non è mai stato tanto popolare e la crisi della storia dell'arte del Rinascimento mai tanto profonda. Le esposizioni attirano folle di visitatori, ma la fine della "grande narrazione" ha ridotto il Rinascimento a categoria antiquaria e i recenti approcci metodologici ne hanno demolito il ruolo di canone fondativo. La mostra *Botticelli Reimagined* [Londra, V&A, 5 marzo-3 luglio 2016] ha esposto queste contraddizioni e ne ha esplorato le ragioni e le possibilità a partire dalle conseguenze che il discorso sul Rinascimento ha prodotto nella cultura e nell'arte del presente e del recente passato. Un'occasione produttiva per ri-vedere l'arte antica e fare ancora storia dell'arte?

In the wider world the art of the Italian Renaissance has never been more popular or present, but within academia, the centrality of Italian Renaissance art for an increasingly globalised art history is no longer a given. The increased popular enthusiasm for Renaissance Italy coincides with an apparent decline in scholarship: these tensions were openly aired in *Botticelli Reimagined* at the V&A [5 March - 3 July 2016], a daring and challenging exhibition whose task was to foreground issues of reception, appropriation, decontextualisation, and authenticity in order to join up our ever richer understanding of a distant historical period with this broader appetite. Maybe, it re-energised the monographic exhibition format, but did it offer fresh strategies for the present and the future of art history as well?



Appropriazione

«Exposition is always also an argument» (Bal 1996, p. 2): come momento performativo della produzione di significato, esporre è l'evento centrale di un discorso constataivo, affermativo e informativo, che riguarda il soggetto (il curatore, lo storico dell'arte, che esibisce le proprie idee e convinzioni) – e l'oggetto, che, esposto, recede a segno e «comes to mean» (Bal 1996, p. 4). In mostra, l'oggetto è "leggibile" secondo una doppia narrazione, che coinvolge il soggetto, il cui enunciato è legato a un particolare valore d'uso, e la visibilità dell'oggetto, che legittima ciò che si vede come

reale, vero o verosimile, sebbene qualunque visitatore sappia se non altro intuire che si tratta di una rappresentazione.

Botticelli Reimagined, al V&A di Londra nella primavera del 2016 a cura di Mark Evans e Stefan Weppelmann con la Gemäldegalerie di Berlino, ha esposto la discrepanza tra oggetto ed enunciato, esplorandone le possibilità produttive a partire dal discorso più celebrato dal pubblico e più problematico per la storia dell'arte, quello sul Rinascimento.

Il Rinascimento non è mai stato così popolare e la crisi della storia dell'arte del Rinascimento mai così profonda, almeno nel mondo anglosassone. Su entrambe le sponde dell'Atlantico, le esposizioni sul tema attirano folle di visitatori e gli oggetti, esposti alle mostre o nei musei e moltiplicati nelle strategie della comunicazione, inventano il passato collettivo o personale dell'osservatore come "familiare", mentre la storia dell'arte del Rinascimento, cui sarebbe affidato il programma critico di ristabilire i piani di questa falsa familiarità (Baxandall 2000, pp. 168-69) lamenta di vivere in «a kind of fourth rate status» (Nova 2008, p. 496).

A dispetto della riduzione negli studi, nella sfera pubblica il Rinascimento persiste come capitale culturale, risultato di un processo avviato nel XVI secolo dall'investimento intellettuale ed economico di artisti, *connoisseur* e collezionisti, scandito dalla creazione, raccolta e celebrazione, in breve dal consumo, di oggetti. Nel secolo XIX i medesimi oggetti, di nuovo sul mercato, hanno contribuito al prestigio dei collezionisti e alla fortuna dei loro consulenti, e dal XX secolo, esposti nei musei, alle mostre, al cinema e in televisione, garantiscono al pubblico un'esperienza di edificazione (e identificazione) culturale. Sottratti al mercato ma non al desiderio, questi oggetti sono insolitamente accessibili: la moltiplicazione della loro immagine li ha iscritti nell'*historical kitsch* e li ha trasformati in oggetti "domestici", oltre qualunque ricostruzione filologica del significato originario. Ammirati, pubblicizzati, copiati e inventati, essi posseggono un ostinato potere immaginifico, perché ri-creano l'immagine che abbiamo del Rinascimento (e di noi stessi) come il più ovvio dei cliché e il più straordinario dei fenomeni culturali (Findlen 1998, pp. 84-85).

È questo il tema esibito dai curatori di *Botticelli Reimagined*, il cui catalogo si apre con la celebre meditazione sulla storia e la tradizione di T. S. Eliot secondo cui il passato è modificato dal presente altrettanto quanto il presente dal passato (Debenedetti et al. 2016, p. 10). Svolta secondo una sequenza cronologica invertita, dal XXI al XV secolo, la mostra ha esposto il rovesciamento delle dinamiche e dei moventi dell'imitazione operato dall'appropriazione come relazione produttiva e «engaged criticism», che fissa le istanze di una teoria della storia culturale (Bal 1999, p. 5) in cui l'«historical other» opera come postumo di ciò che viene dopo, con effetti

vitali per il presente e per il passato (Bal 1999, p. 29). I curatori hanno articolato una *preposterous history*, ironica e audace, secondo cui il Rinascimento è *past-today* e i dipinti di Botticelli sono *aftereffect* del cinema, della moda, della visione degli artisti. E dei modi possibili per introdurre un'esposizione sul Rinascimento, hanno scelto quello più inaspettato: in un buio fitto, invece di Botticelli il visitatore ha visto prima Uma Thurman nella conchiglia da *The Adventures of Baron of Munchausen* di Terry Gilliam [1988], poi Ursula Andress come Honey Ryder in *Dr. No* [1962]; il cerchione *Botticelli* di OZ; i *Venus Dress* della collezione "gypsy" di Dolce & Gabbana [1993]; e infine la copertina ideata da Jeff Koons per *Artpop*, il terzo album di Lady Gaga, che nel 2013 lo aveva promosso indossando un abito "Venere" degli stilisti italiani, allora già vintage.

«In the room the women come and go/Talking of Michelangelo» (Eliot 1917, p. 10): non è lecito immaginare che anche l'impronta dei loro passi e della voce abbia trasformato l'immagine del Rinascimento?

Se l'avvio era sconcertante, il percorso della mostra era disordinato come un palinsesto composto da troppe correzioni, *marginalia* e omissioni, non sempre convincente, ma stimolante quanto un viaggio nella foresta delle pratiche dell'arte e della storia dell'arte, che le correnti interne ed esterne alla disciplina degli ultimi decenni hanno modellato in una bizzarra morfologia (Preziosi 1989).

Oggi, per gli studiosi che non ne abbiano fatto lo specifico campo di ricerca, scrive James Elkins, il Rinascimento è un fiume che ha riempito le correnti del Barocco e i rigagnoli dell'Illuminismo; che è quasi scomparso nel Romanticismo e nel XIX secolo, quando i *revival* hanno interrotto la continuità della narrazione storica; e che nel XX secolo si è interrato «leaving what appears to be an entirely new landscape» (Elkins 2008, p. 40). Mentre gli specialisti lavorano ai cataloghi di artisti, scuole e collezioni, pubblicano edizioni critiche delle fonti, ricostruiscono il patrimonio locale e allargano il campo degli studi con interventi rilevanti¹, il Rinascimento è scomparso dalle ricerche e dall'immaginario della maggior parte degli studiosi che lavorano sul modernismo e il postmodernismo. Così, la storia dell'arte è «Janus-faced», con una faccia che guarda al presente da un punto di vista sulla linea del tempo della cultura occidentale tra la Rivoluzione francese e Manet, o nel Novecento, e non deve occuparsi del Rinascimento; l'altra, che guarda «only back, as if there were no present» (Elkins 2008, pp. 40-42).

Per Rebecca Zorach, la contraddizione si spiega con la crisi della storia dell'arte: il discorso sul Rinascimento ne ha fondato le istituzioni in Europa e negli Stati Uniti, ed

¹ Non c'è dubbio che questi studi, in particolare italiani, «more object oriented» e indirizzati dall'obbligo di difendere un patrimonio materiale costantemente a rischio, devono offrire ancora un contributo essenziale al dibattito sulla storia (e la teoria) dell'arte del Rinascimento in Europa e negli Stati Uniti, non solo in termini di costruzione della memoria culturale (Nova 2003 e 2008, pp. 490-93).

è stato il luogo in cui con maggiore intensità si è verificato l'assorbimento della tradizione di studi che la critica degli anni Sessanta e Settanta ha investito con forza. Allo stesso tempo, però, si è dimostrato il campo di maggiore resistenza, in termini di modelli, ideali, valori e significato, all'azione di svelamento dei conflitti nelle costruzioni storiografiche ereditate dal passato da parte delle nuove strategie interpretative che, nel mondo anglosassone e in particolare negli Stati Uniti, da quella critica hanno ricavato gli strumenti e gli apparati teorici. Nell'età della «high theory» (Zorach 2008, p. 4), la storia dell'arte del Rinascimento è diventata la storia del «problema» del Rinascimento: la «teleological glory» con cui il concetto si è affermato nella storia dell'arte da Burckhardt a Berenson, Warburg, Panofsky e Gombrich, non è del tutto scomparsa dagli studi, ma è stata appannata dal cedimento della fiducia in «master narratives and privileged viewpoints» (Dunlop 1998, p. 441).

Il Rinascimento come “problema”

Riconfigurato nei suoi limiti cronologici e geografici, contestato nella legittimità della sua stessa esistenza, il Rinascimento è stato riscritto con caratteri più problematici di quelli con cui era stato “scoperto” nel XIX secolo. I nuovi indirizzi che hanno istituito la storia dell'arte come teoria non hanno quasi mai negato al Rinascimento lo statuto di momento di cambiamento nella civiltà occidentale, né all'arte italiana il valore propulsivo in questo processo, ma, discutendo la presunta neutralità della pratica storico-artistica, ne hanno messo in dubbio la natura: che cosa è davvero cambiato nel Rinascimento? Si tratta dell'affermazione di una rivelazione o di un'ideologia? Di una conquista o di un'imposizione? Della scoperta dell'Antico e della natura o piuttosto dell'origine dell'imperialismo colonialista? L'immagine del Rinascimento è iscritta nel mondo di nomi con cui la filologia attributiva, da Giovanni Morelli a Bernard Berenson, ha riempito il concetto elaborato da Michelet e Burckhardt attraverso la comparazione di somiglianze e differenze morfologiche. Questa procedura eziologica riconduce gli oggetti d'arte al loro punto d'origine nel tempo e nello spazio – una scuola, una bottega, una singola personalità artistica – secondo il principio occidentale d'identità come espressione dei caratteri unici e individuali, riconoscibili nella figura (maschile?) dello stile personale (Elsner 2003, p. 98). Espansa metaforicamente, come se tempi e luoghi avessero marchiato uomini e oggetti con modalità tanto distinte da poter essere riconosciute e imitate, tale figura ha partecipato alla fabbricazione del discorso sulle identità nazionali e dei suoi conflitti (Summers 2009, p. 144). Così com'è stato inventato nel XIX secolo, ha scritto nel 1950 Lucien Febvre, il Rinascimento ha determinato il nostro modo di concepire il Medioevo, e, per contrapposizione, l'ha affrontato e distrutto (Meyer 2014, p. 210): ma, come momento

storico fondante dell'identità occidentale, non ha forse determinato il nostro rapporto con le differenze e con l'Altro?

Nel mondo anglo-americano, gli studi sul Rinascimento sono stati influenzati dalla visione della tradizione europea importata negli anni Trenta e Quaranta dagli *émigré* tedeschi, che, tradotta negli anni Cinquanta e Sessanta nella nozione di "umanesimo civile", ha definito il Rinascimento come analogo nel passato delle democrazie occidentali che, nella Seconda Guerra Mondiale e durante la Guerra Fredda, si sono opposte ai totalitarismi. Il passato storico è un passato pratico, costruito per le ragioni del presente: se per Michelet il Rinascimento prefigurava la Rivoluzione francese e per Burckhardt l'epoca della borghesia liberale, per il Fascismo – come dimostrato dalla grande mostra d'arte italiana a Londra del 1930 – era, come l'antichità, un potente strumento di propaganda. Dopo la guerra e dall'altro lato dell'Atlantico, Erwin Panofsky l'ha restituito alla storia sovranazionale della civiltà occidentale, grazie a «what he understood as its humanistic core» (Emison 2012, p. 17) e cioè la rivendicazione dei valori umani di razionalità, libertà, responsabilità e tolleranza (Panofsky 1962; Lavin 2008; Dantini 2016). Al culto del corpo, al dogma distruttivo della purezza della razza, una nuova generazione di studiosi ha opposto l'immagine dell'«athlete of virtue» (Eisler 1961).

Burckhardt non era stato a disagio con le contraddizioni di un'epoca in cui la costruzione di sé passa per le innovazioni tecnologiche (polvere da sparo compresa) e l'estensione degli scambi economici verso il Nuovo Mondo, la brama di fama e di potere; Panofsky ha riconosciuto nella prospettiva lineare la metafora della fondazione chiara del soggetto e dell'oggetto, ma, a partire dagli anni Settanta il marxismo, lo strutturalismo, la storia sociale, gli studi sull'identità di genere e post-coloniali hanno convertito il Rinascimento da tempo eroico dell'espressione compiuta dell'individuo in un tempo storico autoritario, violento, immorale e superstizioso. E se per William J. Bouwsma (2003), il Rinascimento era solo una coperta utile a ripararsi quando mancava un altro luogo sicuro, per gli autori di *Doctor Who*, la popolare serie televisiva britannica, era ancora un'ambientazione di sicuro effetto, ma «not a very pleasant time» (Emison 2012, p. 2).

Nel confronto con l'ambivalenza del Rinascimento come canone, gli artisti sembrano occupare una posizione più favorevole degli storici dell'arte, perché possono rischiare, affermare con determinazione e passione, e trarre piacere da ciò che fanno o vedono senza misurare la giusta distanza. D'altra parte, il concetto di stile come categoria che sostiene il discorso critico, è nato (nel Rinascimento) dall'esigenza degli artisti, prima che degli storici dell'arte, di mettere in opera (o in crisi) un canone rispetto al quale costruire deliberatamente la propria personalità (Elsner 2003). «[...]fare ricorso a, adattare, travisare, riferirsi a, cogliere da, accogliere, stabilire un

legame con, reagire a, citare» sono solo alcune voci del «vocabolario molto più ricco, interessante e vario» con cui è possibile pensare la relazione degli artisti e, più in generale, delle pratiche dei *media* visivi, con il passato ben oltre lo «scandaloso impaccio» della nozione critica di influenza. «Ogni arte è un gioco di posizionamento e, ogni volta che un artista viene influenzato da un altro, riscrive in parte tutta la storia dell'arte in cui opera» (Baxandall 2000, pp. 88-90).

White cube

Il *global turn* anima uno dei dibattiti più vitali sul futuro della storia dell'arte, dei musei e delle esposizioni: World Art Studies, *transnational*, *translocal*, centro-periferia, *métissage*, *transfert* culturale, risemantizzazione, circolazione degli oggetti, sono il lessico di una «*sous-spécialité disciplinaire*» che si interroga sulla possibilità di produrre una narrazione emancipata dalle gerarchie del canone, ma anche da quelle istituite dal discorso sulla crisi del canone (Joyeux-Prunel 2017, p. 3). L'idea di storia dell'arte è occidentale e, per sua natura, resiliente anche quando applicata a oggetti e pratiche che non possono esserle assimilate: ciò che accade lontano dai presunti (o immaginari) centri del potere della storia dell'arte potrà mai trasformare radicalmente e dall'interno la disciplina? O forse la storia dell'arte è più produttiva quando traduce in una «*workable truth*» ciò che non comprende? (Spieker 2017, pp. 6-7)

Nel 1925, lo storico dell'arte giapponese Yukio Yashiro pubblicava *Sandro Botticelli and the Florentine Renaissance*, contestando il carattere "giapponese" dei «puri valori di movimento» individuato da Bernard Berenson (1974, p. 106) nella *Nascita di Venere* e, più in generale, i richiami di molti studiosi anglosassoni al carattere "cinese" della pittura senese e di Botticelli stesso: per l'orientalista inglese Laurence Binyon, però, il suo studio portava il segno di una «*oriental mind*», indifferente ai valori plastici della pittura (Watanabe 2016, p. 112). In ogni caso, da allora Botticelli è entrato stabilmente nell'immaginario visivo del pubblico e degli artisti dell'Estremo Oriente: in mostra, *Venus* di Yin Xin [2008] aveva capelli neri e occhi «*unmistakeably Asian*» (cat. n. 8) e Toko Nagao aveva messo in scena un mondo iperpop in cui Easyjet rende omaggio a *Venere* [2014], in un'apoteosi del turismo o del cannibalismo culturale che, a Firenze, si tiene con l'esperienza profonda dell'arte in un equilibrio complesso mediato dalle riproduzioni (cat. n. 1). In Giappone, d'altra parte, è possibile preparare il proprio viaggio di nozze in Occidente all'Otsuka Museum di Naruto, che possiede la più grande raccolta al mondo di riproduzioni di dipinti del Rinascimento, realizzate con un sofisticato procedimento di stampa fotografica su ceramica, un materiale caro alla tradizione locale che per i curatori del museo rende le opere più durevoli di qualunque discorso sull'arte o strategia espositiva.

Nel 1910, per il pittore britannico d'avanguardia Augustus John il viaggio a Firenze era ancora straordinario e faticoso a causa dei troppi capolavori da "digerire" in una volta sola: il suo *Portrait of Pyramus*, esposto in mostra dopo Bill Viola, ORLAN, Rauschenberg, Cindy Sherman, Andy Warhol, Magritte, Tamara de Lempicka, Dalì e Picabia, è ispirato a modelli del Rinascimento. Ma non a quelli conosciuti durante il viaggio in Italia, piuttosto al *Ritratto di giovane con il berretto rosso* di Botticelli della National Gallery di Londra (cat. n. 39). Se l'immaginario di Botticelli, più ancora dello stile della sua pittura, infatti, è un'appropriazione del XX e del XXI secolo, il cui consumo investe le istituzioni della tradizione, della storia e della storia dell'arte – *connoisseurship*, formalismo, iconologia, storia sociale e cultura visuale –, la sua definizione è anglosassone e del XIX secolo. Oggetto di attenzione sistematica di collezionisti come William Young Ottley, W. T. H. Fox-Strangways e Matthew Smith fin dal principio dell'Ottocento, entrato nelle raccolte pubbliche grazie alla mediazione di *connoisseur* e animatori culturali come Charles Eastlake, Botticelli è stato adorato e "inventato" dai Preraffaelliti, da Walter Pater e dai Vittoriani dell'*aesthetic movement*. A loro la mostra ha dedicato, nella seconda sezione, uno spazio di raffinata malinconia (oro e blu pallido come le case-atelier degli artisti di cui si presentavano le opere) "intensificato" da una registrazione di *Printemps* di Claude Debussy.

Nell'Inghilterra del XIX secolo, il Rinascimento è la chiave di un discorso sull'arte (e sulla vita) peculiare e democratico, istruito nel valore sociale, politico e culturale dell'esperienza estetica e del piacere visivo, influente per diverse generazioni di artisti e intellettuali, dal Bloomsbury Group, ad Adrian Stokes a Clement Greenberg, e ancora utile per il presente e il futuro della storia dell'arte (Carrier 1997).

Il "vero" Botticelli è apparso in mostra solo nell'ultima sezione, con cinquanta opere – forse la raccolta più ampia in Gran Bretagna dal 1930, quando, alla Royal Academy, *Venere* e la *Primavera* furono salutate da folle in visibilio, riprodotte nelle cartoline e commentate in uno dei peggiori cataloghi scientifici mai pubblicati (Haskell 2000). Presentati lungo le pareti di un bianco assoluto, in una luce chiara e quasi naturale, e con i cartellini composti dagli specialisti, i dipinti hanno esibito la propria appartenenza al patrimonio – culturale ed economico – di musei e collezioni.

Nessuna istituzione della storia dell'arte è stata investita con maggiore furia della *connoisseurship* dalle tensioni che hanno scosso la disciplina negli ultimi decenni: etichetta per snobismo, avidità e mistificazione a causa dell'iscrizione in pratiche troppo organiche al mercato, la filologia attributiva è sembrata il motore di una «uninspired professional routine feeding a busy academic machine», il cui condensato – schede, cataloghi, monografie – è al servizio di un'ideologia dominante che determina l'oggetto di studio (Zerner 1982, p. 278). Istruendo il più frequente «stylistic gesture» della disciplina, ossia il passaggio dall'oggetto all'artista (Elsner, p. 103),

l'attribuzione ha fissato nell'autenticità la categoria dell'arte più costosa del mondo occidentale (Horváth 2016, p. 268). Così, nello spazio "depurato" del *white cube*, sacralizzante, senza tempo né rumore in cui la «trasposizione modernista dalla vita ai valori formali» denunciata da Brian O'Doherty si consuma davanti ad uno «spettatore disincarnato, privo di genere e di personalità» (Zuliani 2009, pp. 52-53), il Rinascimento infine è esposto nella condizione paradossale di reperto quasi senza vita di un passato inaccessibile e allo stesso tempo di zavorra (o ancora?) del modernismo che gli studi gli attribuiscono, con effetto di più o meno consapevole ironia.

Gli oggetti d'arte hanno un potere divino che storici dell'arte tendono a contenere con gli strumenti della propria disciplina, spiegando, descrivendo, catturando questo incantamento con etichette e schemi da loro concepiti. Senza dubbio, vedere è potere, così come la capacità di far vedere (Holly 1996, p. 90): per questo, lo storico dell'arte deve riflettere con consapevolezza sugli strumenti e la «metaphorical geometry» del suo discorso, per definire «what is at stake» (Preziosi 1989, p. 47). Con il rischio, però, di aderire al politicamente corretto tanto da ridurre una disciplina seria ad uno studio serio, «quasi un lasciapassare da mostrare ai custodi di cimitero che in nome di una mesta scienza esigono che di fronte alla pittura non si rida mai», in barba al *serio ludere*, così connaturato alla cultura figurativa del Rinascimento che ne ha prodotto le istituzioni (Arasse 2013, p. 5).

L'autrice

Antonella Trotta insegna Storia della critica d'arte e Metodologia della storia dell'arte all'Università di Salerno. È autrice di studi sulla *connoisseurship*, sul collezionismo, i musei e il pubblico dell'arte tra il XIX e il XX secolo, e sulla storia dell'arte come sistema di valori per la costruzione di identità collettive. Ha curato la traduzione italiana di C. Bell, *Il piacere della pittura*, Milano 2012 e, con M. Lops, *"Democratic Highbrow". Bloomsbury between Élite and Mass Culture*, Milano 2017. Tra l'altro, è autrice di *Il Rinascimento in cornice. Critica d'arte e pubblico a Londra, 1880-1930*, Napoli 2017.

Riferimenti bibliografici

Arasse, D 2013, *Non si vede niente*, Einaudi, Torino.

Bal, M 1996, *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, Routledge, New York-London.

Bal, M 1999, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, The University of Chicago Press, Chicago-London.

Baxandall M 2000, *Forme dell'intenzione*, Einaudi, Torino.

Berenson, B 1974, *I pittori italiani del Rinascimento*, Sansoni, Firenze.

Bouwsma, WJ 2003, *L'autunno del Rinascimento (1550-1640)*, il Mulino, Bologna.

- Carrier, D 1997, *England and Its Aesthetes: Biography and Taste*, OPA, Amsterdam.
- Dantini, M 2016, *Arte e sfera pubblica. Il ruolo critico delle discipline umanistiche*, Donzelli, Roma.
- Debenedetti, A, Evans, M, Rebmann, R & Weppelmann, S 2016, 'Introduction' in *Botticelli Reimagined*, eds M Evans & S Weppelmann, with A Debenedetti, R Rebmann, M McMahon & G Montua, V&A Publishing, London, pp. 10-15.
- Dunlop, A 1998, 'Did Renaissance Have a Renaissance?', *Art History*, vol. 21, no. 3, pp. 440-445.
- Eisler, C 1961, 'The Athlete of Virtue. The Iconography of Ascetism', in *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, ed M Meiss, Princeton University Press, Princeton, pp. 82-91.
- Eliot, TS 1917, 'The Love Song of J. Alfred Prufrock' in *Prufrock and Other Observations*, The Egoist, London, pp. 9-16.
- Elkins, J 2008, 'Introduction to an Abandoned Book', in *Renaissance Theory*, eds J Elkins & R Williams, Routledge, New York-London, pp. 39-46.
- Elsner, J 2003, 'Style' in *Critical Terms of Art History*, eds R S Nelson & R Shiff, 2nd edn, The University of Chicago Press, Chicago-London, pp. 98-109,
- Emison, P 2012, *The Italian Renaissance and Cultural Memory*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Findlen, P 1998, 'Possessing the Past: The Material World of the Italian Renaissance', *The American Historical Review*, vol. 103, no. 1, pp. 83-114.
- Haskell, F 2000, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale University Press, New Haven-London.
- Holly, MA 1996, *Past Looking. Historical Imagination and the Rethoric of the Image*, Cornell University Press, Ithaca-London.
- Horváth, G 2016, 'A Passion for Order: Classifications for Narrative Imagery in Art History and Beyond', *Visual Past*, Vol. 3, no. 1, pp. 247-278.
- Joyeux-Prunel, B 2017, 'L'histoire mondiale de l'art, au défi d'un grand récit', *Artl@s Bulletin*, Vol. 6, no. 1, pp. 3-5.
- Lavin, I 2008, *L'arte della storia dell'arte*, Scheiwiller-Federico Motta, Milano.
- Meyer, SA 2014, 'Epoche, nazioni, stili' in *La storia delle storie dell'arte*, ed O Rossi Pinelli, Einaudi, Torino, pp. 239-319.
- Nova, A 2003, 'Storia dell'arte, *Visual Culture, Bildwissenschaft*. Il valore della tradizione e la necessità del suo rinnovamento' in *L'étude de la Renaissance, nunc et cras*, eds M Engammare, M-M Fragonard, A Ridondo & S Ricci, Droz, Genève, pp. 93-106.
- Nova, A 2008, 'Renaissance Theory?', in *Renaissance Theory*, eds. J Elkins and R Williams, Routledge, New York-London, pp.489-500.
- Panofsky, E 1962, 'La storia dell'arte come disciplina umanistica' in *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino, pp. 3-28.
- Preziosi, D 1989, *Rethinking Art History. Meditation on a Coy Science*, Yale University Press, New Haven-London.
- Spieker, S 2017, 'Art History and the Global Challenge: A Critical Perspective', *Artl@s Bulletin*, Vol. 6, no.1, pp. 7-10.

Summers, D 2009, 'Style' in *The Art of Art History. Critical Anthology*, ed D Preziosi, Oxford University Press, Oxford, pp. 144-150.

Watanabe, T 2016, 'Botticelli, Yukio Yashiro and Scholarship on Western Art in Japan' in M Evans and S Weppelmann, with A Debenedetti, R Rebmann, M McMahon & G Montua, (eds), *Botticelli Reimagined*, pp. 110-113, V&A Publishing, London.

Zerner, H 1982, 'The Crisis in the Discipline', *Art Journal*, Vol. 42, no. 4, p. 279.

Zorach, R 2008, 'A Selective Introduction' in *Renaissance Theory*, eds J Elkins & R Williams, New York-London, pp. 3-36.

Zuliani, S 2009, *Effetto Museo. Arte, critica, educazione*, Bruno Mondadori, Milano.



Franziska Brüggmann

Curating after institutional critique. Or: How to be critical



Abstract

La critica sembra essere onnipresente. Esso è difficilmente news che pratiche curatoriali hanno dovuto affrontare cambiamenti significativi e espansione negli ultimi decenni. Approcci critici, incorporato in derivanti e la scomparsa di spire hanno insegnato ai curatori di adattarsi a questi mutevoli, condizioni flessibili.

Nel frattempo, è stato ampiamente riconosciuto che il movimento di critica alle istituzioni è diventata parte del canone della storia dell'arte. Inoltre ha trovato la sua strada nel discorso accademico ed è stato discusso a fondo in mostre, conferenze e pubblicazioni simili.

Sorge quindi la domanda che cosa questo sviluppo comporta effettivamente per la contemporanea pratica curatoriale? Il documento analizza come critica istituzionale ha interessato il settore della mostra-realizzazione e pratica istituzionale. Essa studierà quali tendenze e quali strategie in mostra attuale paesaggio potrebbero essere possibili risultati di questo nuovo "critical chic" e presentare esempi per esaminare come i critici curatoriali può sovvertire e di espandere la tradizionale mostra i formati.

Critique seems to be omnipresent. It is hardly news that curatorial practices have faced significant changes and expansion over the last decades. Critical approaches, embedded in arising and disappearing turns have taught curators to adapt to these ever-changing, flexible conditions.

Meanwhile, it has been widely acknowledged that the movement of institutional critique has become part of the art historic canon. It has also found its way into the academic discourse and has been thoroughly discussed in exhibitions, conferences, and publications alike.

The question then arises what this development entails for contemporary curatorial practice? The paper analyses how institutional critique has affected the field of exhibition-making and institutional practice. It will explore which trends and strategies in the current exhibition landscape could be possible results of this new 'critical chic' and present examples to examine how critical curating may subvert and expand traditional exhibition formats



The movement of institutional critique has become part of the art historic canon. It has also found its way not only into the academic discourse but has been thoroughly discussed in exhibitions, curatorial conferences, and publications alike. As a result, we can witness the coming to full realization of what Julia Bryan-Wilson in her 2003 essay then provocatively termed «A curriculum for institutional critique» (Bryan-Wilson 2003).

A glance at the shiny titles of the ever-emerging curator courses such as «Curatorial studies - history - theory - critique» at the renowned Städelschule already convey that teaching curatorial praxis is inseparably linked to a critical stance that is not only desired but called for and – in case of doubt – also drummed into the curators-to-be.

There is an omnipresent desire to be critical. The question then arises what this development actually entails for contemporary curatorial practice? And whom does this critical attitude cater to? The paper analyses how institutional critique has affected the field of exhibition-making and institutional practice since becoming part of academic curricula. A few introductory comments on the institutionalisation of institutional critique will lay the basis for my argument. I will then explore three strategies, frequently to be encountered in the current exhibition landscape, which can be interpreted as manifestations of this new critical chic: collective curating, participatory projects and artist-as-curator formats. Drawing on examples, I will discuss how critical curating may subvert and expand traditional exhibition formats by creating spaces of action and agency, thus answering to contemporary curatorial challenges.

Context: The institutionalisation of institutional critique

The paper at hand builds on an impressive body of literature that has historicised and institutionalised the manifold practice we have come to know as institutional critique (Kravagna 2001, Welchman 2006, Alberro & Stimson 2009). The publications include contributions by mostly artists who thus form part of the very art institutional discourse they had set out to analyse, criticise and subvert. The canonisation, and arguably, neutralisation of institutionally critical practices have resulted in discussions about a third wave of institutional critique (Raunig & Ray 2009, pp. xiii-xvii). Following two historic phases in the 1960s/70s and 1980s/90s, this latest wave, which appears to be still on-going, is, as Simon Sheikh notes, characterised by a significant shift of the precise location of institutional critique from the outside to the inside of institutions (Sheikh 2006, p. 142). While the dichotomy between an outside and an inside out the art institution has long been contested for, the development of institutional critique has without a doubt brought about a change of agents. One only needs to think of Andrea Fraser's statement that the institution is inside us, «We are the institution» (Fraser 2005, p. 283). Institutional critique is no longer an exclusively artistic practice but has evolved into a method that has infiltrated and shaped many aspects of institutional and curatorial praxis. In the following three subsections I will introduce three of these practices, moving from a curatorial approach to formats that combine both curating and educating and contextualised with an example each such as the *neue gesellschaft für*

bildende kunst (ngbk) in Berlin, the participatory projects by Zurich-based artist Philipp Matesic and a curatorial project at the Galerie für zeitgenössische Kunst in Leipzig¹.

Strategies

1. Collective curating

While the 1960s and 1970s saw the rise of the so called, curator figure and «independent exhibition maker» (O'Neill 2012)², very much associated with curators like Harald Szeemann, in the last years we have seen another approach to curating rising that reflects the desire to challenge the authorial voice of a single person as a representative of the entire institution: Collective curating.

Curator collectives strive to combine different objectives and ethics, empowering polyphonic and interdisciplinary approaches thus avoiding one dominant view. The curatorial vision is formed by multiple voices, and, hence, co-authorship. Shared decision-making and responsibility are also accentuated during the realisation of a project. One can see nowadays many contemporary art spaces that are run in a horizontal manner. In addition, more and more curatorial initiatives have been founded, which are in line with the notion that the political aspect and the activist practices in contemporary art revolve around the concepts of self-organization and collectivity.

One example of a contemporary institution that continuously employs this collective approach is the neue gesellschaft für bildende kunst [ngbk]. Founded in 1969 in Berlin at a time when the city was lacking spaces for contemporary art, the ngbk is an art association that is until today defined by and known for its unique institutional model. It is based on a grass roots democratic method for programming and a collective notion of curating. Besides smaller events and one-time formats, the ngbk realises about five big projects a year for which everyone, no matter the background, is invited to form working groups of five people. These groups jointly develop a proposal for a project that might take the form of an exhibition, a conference, a workshop or any other format that best fits its purpose and theme. All proposals are

¹ The examples have been drawn from the author's Ph.D. research on the effects of institutional critique on curatorial practice as well as museums and art spaces in Western Europe.

² O'Neill describes how curators developed signature styles thus enabling visitors and colleagues alike to identify exhibitions with a specific curatorial approach. Curatorial practice transformed from mostly organising an exhibition to an extended activity that also involved discursive aspects. The message that curators wanted to convey with their shows became increasingly important – the individual artworks were seen as contributions to this overall message.

submitted to the managing artistic director and distributed amongst the members of the association. The second step in the programming process is a vote at the annual general assembly. The working groups present their projects and after that, the members do an open vote whose final result will decide the next year's programme. Consequently, the programme, and thus the 'official' identity of the ngbk as represented through its programme, is rather fluid and changes every year. It represents the members' current interests, which often coincide with pressing socio-political questions on both local and international level. Although there are consistent thematic threads to be found in the ngbk's programme archive, they evolved out of common concerns shared among the members and do not follow the agenda of a director or a chief curator.

To sum this first point up: Instead of giving in to «subjective curator self-presentation» (O'Neill 2012, p. 46), the ngbk demonstrates how it might be possible to redistribute institutional and curatorial power as demanded by institutionally critically artists. A pitfall inherent in grass roots or collective endeavours is that a lot of time is spent discussing general questions to establish common ground and working modes. Additional energy and time needs to be factored in. Furthermore, it should be taken into consideration that horizontally organised structures are not immune to power plays.

2. Participatory Projects

As a result of institutional critique moving into the institutions itself, curators and educators have started to regularly join forces, developing formats that combine aspects of both fields, reflecting "the educational turn in curating" (O'Neill & Wilson 2010) and aiming for a de-hierarchisation of the previously separated fields.

Although linked to the idea of collectivity, participatory projects take a step further as they aim at collaborating with visitors or people outside the artistic field. Many of the projects that fall under this category are situated in the educational department of museums and art spaces. Participatory projects are still regarded as more progressive than traditional guided tours or lectures. Because: they can assume a critical deconstructive function when they collaborate with the participants to question, disclose and work on what is taken for granted in art and its institutions, and to develop knowledge that enables them to form their own judgments and become aware of their own position and its conditions within the institution. It might, therefore, even lead to reformations and transformations of the institution itself.

Exemplary of this approach is an independent project in Zurich initiated by the artist Philipp Matesic. He has been coordinating a non-academic platform for theoretical discussions called *Theory Tuesdays*. The format is a participatory reading group that meets regularly; attendees jointly read and discuss texts concerning philosophical, social and political questions and try to connect the topics to the participants' everyday life. The practical counterpart is a format titled *Practical Fridays*: These workshops emphasise a one-on-one teaching approach for practical skills such as changing tires, sewing buttons or other useful skills. The workshop is open to everyone and can be taught by anyone. Matesic has recently added another format called *Outside Sundays* that takes participants on an afternoon getaway whose destination is chosen by a different person every time. Matesic's nomadic platform has moved locations several times throughout the past years. It finds temporary havens in different institutions and art spaces, nevertheless strengthening the idea of being as much as possible self-organised by embracing the idea of commonality. Guiding questions for these projects might include: Who is allowed to speak and on whose behalf? Which phrases and vocabulary shall be used, what is a valuable skill to learn? Matesic's projects thus touch on questions that have been raised by institutionally critical agents, calling institutional authority into question, considering the semantic power usually enacted through traditional educational formats. The informal setting offers a new way of sharing knowledge and reassesses the conventional notions of institutional accessibility, moving beyond the idea of education as a one-way street.

3. Artist-as-curator projects

The third and final curatorial strategy, grounded in institutional critique, is inviting artists into museums to work with their collections and stage exhibitions as interventions to the regular programme, a common practice nowadays. Projects such as *Mining the Museum* (Maryland Historical Society, Boston, 1992) by Fred Wilson are meanwhile considered 'classics' amongst institutional-critical works. Wilson is also considered one of the main protagonists of the second wave of institutional critique, stirring up the art scene. Instead of staging a pre-endorsed narrative, Wilson's unusual way of combining objects on display and his refusal to inform art educators of his curatorial approach were suspiciously observed by many in the artistic field. Yet, he was afterwards invited by different museums to repeat his project and shed a different light on their collections and display techniques. By using not only the museum's possessions but also appropriating its language, artist-as-curator projects have the potential to question established yet out-dated display conventions. Some of the past projects of this kind have turned out to be unwelcome critical interventions; today's

collaborations between artists and curators do, however, follow different directions, Curators, especially in contemporary art spaces, often work closely with artists, accompany them during their working process and hand over parts of the curatorial and content-related activities are not uncommon curatorial approaches. The external critic has transformed into an internal collaborator.

Artist-as-curator projects may take on different forms. Artists are either invited to organise an entire show or, at other times, asked to curate parts of an exhibition as for example at the Galerie für zeitgenössische Kunst in Leipzig (eds O'Neill & Wilson 2010) in their 2010 project *Puzzle*. Organised by Julia Schäfer, the institution's curator for education, the project evolved over the course of almost a year. She invited different people, among them artists, as guest curators for ten sections to work with the museum's collection and install new combinations of objects. Schäfer, the curator in charge, had laid out the guidelines but let the other protagonists work autonomously within the set boundaries. It was thus a balancing act between working under institutional parameters and offering space for intervening in the institution's established exhibition and display conventions. The artist-guest curators took on a double role: If they were to produce critical installations, their critique was most certainly an invited and institutionally endorsed one. The Galerie für zeitgenössische Kunst took a calculated risk as they handed over only part of their power and privilege of interpretation. It appears that interventions by artists are more likely to be accepted by museums and curators as they act under the protective sheath of artistic leeway.

To summarise this last practice: The development of institutional critique has been characterised by a number of artist projects exposing the inner structures and functions of museums by staging exhibition and exhibition-like projects. And although with these projects artists run the risk of being instrumentalised by the institution for marketing purposes and attracting more visitors, artist-as-curator formats offer the possibility of creating friction, shedding critical light on ossified institutional structures. They undermine the grand narratives and supposed objectivity of museums, replacing them with a privileged subjective position, which reveals the subjectivity of the curator in the first place.

Essence

The strategies presented above have one important aspect in common: they introduce polyphonic perspectives and shift the art system's power relations and hegemonic order towards a more democratic curatorial and institutional practice. They

put emphasis on the social, relational aspect and collective generation of knowledge, thus addressing accessibility and moving the focus from object-centred exhibitions to more discursive formats. Furthermore, they aim at deconstructing and challenging institutional authority; and that was – and still is – one of the core intentions of institutionally critical actors. Institutional authority and curatorial power of interpretation are called into question, uncovering the museum as mediator and creator of “master narratives” that claim objectivity while they, in fact, represent a highly subjective perspective, namely the curator’s point of view. In developing new practices, the three strategies reimagine alternative forms of institutional practice; institutional practice as collective practice.

To conclude: Collective curating, participatory projects and artist-as-curator formats are three practices that are rooted in issues and concerns raised by institutionally critical actors. They help us understand why critical stances in curatorial praxis seem to dominate the discourse and practice at the moment. The institutionalisation of institutional critique has led to young curators studying not only an extensive history of exhibitions but acknowledging and also incorporating practices that were born out of a desire to criticise and challenge the institution. It is no longer a question of developing a critical attitude; instead it is taught as one method of approaching institutional work, ready to be consumed and applied. Whether this means that it has lost its critical potential altogether remains a question to be continuously explored.

L'autrice

Franziska Brüggmann is a curator and exhibition manager. Recent project: Picasso exhibition at the Vancouver Art Gallery. Additional experience as art educator and exhibition coordinator. She studied philosophy, art theory, curating and museum education in Hildesheim, Barcelona, and Zurich. As a PhD candidate, her research focuses on the influence of institutional critique on the current institutional landscape, exhibition formats and notion of critical curating in the 21st century.

Riferimenti bibliografici

Alberro, A & Stimson, B (eds) 2009, *Institutional critique. An Anthology of Artists' Writings*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

Bryan-Wilson, J 2003, 'A curriculum for institutional critique, or the professionalization of conceptual art' in *Verksted: New Institutionalism*, ed J Ekeberg, Office for Contemporary Art Norway, Oslo, pp. 89-109.

Fraser, A 2005, 'From the Critique of Institutions to an Institution of Critique', *Artforum*, vol. 44, no. 1, pp. 278-285.

Furthermore Welchman, JC (ed.) 2006, *Institutional Critique and After*, JRP/Ringier, Zurich.

Kravagna, C & Kunsthaus Bregenz (eds.) 2001, *The Museum as Arena. Artists on Institutional Critique*, Walther König, Cologne.

O'Neill, P & Wilson, M (eds.) 2010 *Curating and the Educational Turn*. Open Editions & de Appel, London & Amsterdam.

O'Neill, P 2012, 'The Emergence of Curatorial Discourse from the late 1960s to the Present' in *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, ed P O'Neill, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, pp. 9-49.

Preston, V 2014, *From the outside to the inside. Changing strategies and practices of institutional critique*, Ph.D thesis, Birbeck University of London.

Raunig, G & Ray, G 2009, 'Preface' in *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, eds G Raunig, & G Ray, MayFleeBooks, London, pp. xiii-xvii.

Sheikh, S 2006, 'The Trouble with Institutions, or, Art and Its Public' in *Art and Its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations*, ed N Möntmann, Black Dog Publishing, London, pp. 142-149.

Sternfeld, N 2010, 'Unglamorous tasks: What can education learn from its political traditions?', *e-flux Journal*, no. 14, n. p. Available from <<http://www.e-flux.com/journal/14/61302/unglamorous-tasks-what-can-education-learn-fcm-its-political-traditions/>> [21 April 2017].



Emanuele Piccardo

Esposizioni: verifica di un progetto culturale-politico



Abstract

Nel 1932 il MoMA inaugura *Modern Architecture* e l'allestimento è fatto di maquette, riproduzioni fotografiche e disegni, non molto diverso dagli allestimenti attuali. È necessario riflettere sulle modalità con le quali si continuano a impostare i progetti espositivi. Le mostre di arte e architettura contemporanea sono sempre più ricche di video, libri, disegni, riviste, in una ossessione enciclopedica incontrollata. Strategie inutili se non è chiaro ed evidente il progetto politico-critico del curatore. Indubbiamente deve esserci una forte correlazione tra ricerca e progetto espositivo, dove la mostra è l'ultimo tassello di un più articolato processo di conoscenza e divulgazione per differenti livelli di comprensione dei temi trattati. Questo intervento vuole comparare differenti casi studio di esposizioni collettive in cui c'è assonanza tra progetto politico-critico e display, con altri casi dove è stato necessario creare artefatti per sopperire al vuoto teorico.

In 1932 MoMA presents his first exhibition *Modern Architecture* and the display is made of maquette, photographic reproductions and drawings, not very different from the current set-ups. It is necessary to reflect about exhibition projects. The exhibitions of contemporary art and architecture are increasingly rich in videos, books, drawings, magazines, in an uncontrolled encyclopedic obsession. Unnecessary strategies if the curator's political-critical project is not clear and obvious. Undoubtedly there is a strong correlation between research and exhibition design, where the exhibition is a synthesis of an articulated process of knowledge and dissemination for different levels of users. This intervention wants to analyze different case studies of collective exhibitions to demonstrate the relationship between political-critical project and display, with other cases where it was necessary to create artifacts to make up for the theoretical vacuum.



Interazione fra spazio e opera

Questa riflessione vuole dimostrare, nel mio ruolo di critico di architettura e curatore, nuove modalità per esporre opere di arti visive (arte, architettura e fotografia) sia negli spazi convenzionali (gallerie, musei), sia in spazi di riuso (ex colonie fasciste, depositi ferroviari, chiese). Così, solo attraverso una coerenza tra progetto di ricerca e allestimento, si fa un buon servizio agli artisti e alla diffusione dell'arte e dell'architettura contemporanea. Esposizioni come verifica di un progetto culturale che si fa politico nel

momento in cui dialoga con un pubblico al quale deve essere comunicato un contenuto.

Lo spazio scelto per una mostra dovrebbe essere il fattore condizionante la tipologia di allestimento, ma non è sempre così. A fronte di spazi incredibili per dimensioni, qualità architettoniche e collocazione geografica, si tende ad avere un approccio neutro, privo di emozioni. Diversamente uno spazio troppo autoreferenziale in termini architettonici, come le sedi dei Guggenheim Museums e dei Pompidou di Parigi e Metz, potrebbe creare eccessivi problemi di allestimento.

Quello che si vuole sottolineare è una mancanza di coerenza tra il progetto di ricerca e la sua rappresentazione tridimensionale. Spesso critici e storici pensano di trasfigurare i contenuti delle pubblicazioni nelle mostre. Ma una mostra necessita di un progetto differente da quello editoriale, dove il rapporto opera-spazio-spettatore è centrale. Invece si procede con un approccio che era stato inaugurato nell'Ottocento con la fondazione del museo del Louvre, ovvero basato sulla quadreria. Un modello che segue una composizione parietale ordinata che continua a essere la via seguita da molte istituzioni: dal milanese Museo del Novecento alle Gallerie d'Italia, recentemente allestite da Michele De Lucchi per presentare la collezione d'arte di Intesa-Sanpaolo, fino al museo MACRO di Roma nonostante l'architettura di Odile Decq. L'assenza di figure di spicco dell'allestimento come vi erano negli anni Cinquanta e Sessanta, individuate in Franco Albini, Carlo Scarpa e Leonardo Savioli, ha determinato allestimenti mediocri sempre uguali indipendentemente dai contenuti espositivi. Allo stesso modo una visione tradizionale degli storici che si trasformano in curatori, una professionalità diversa dallo studioso di biblioteca, non consente di instaurare una stretta relazione tra l'opera e i suoi fruitori.

Per decenni il dibattito è avvenuto tra i sostenitori del White Cube e chi, invece, spingeva nella direzione di una architettura museale imponente dove l'artista visivo dialogava con lo spazio. Spesso questo approccio è stato interpretato dagli artisti come una forzatura, così spazi per il contemporaneo, come la Fondazione Sandretto di Torino, aperta nel 2002 su progetto dell'architetto Claudio Silvestrin, va proprio in direzione del White Cube. Mentre altre situazioni, a partire dalla Fondazione Merz e l'Hangar Bicocca, sono all'interno di ex spazi industriali che, grazie alle grandi dimensioni, consentono una certa tipologia di installazioni ma che non appartengono alla categoria degli spazi neutri bianchi. Differentemente il Guggenheim di New York, disegnato da Frank Lloyd Wright nel 1959, parte dalla spirale generando lo spazio espositivo curvo, che obbliga artisti e curatori ad adattarsi alla forma, ad eccezione di quei rari casi in cui l'artista abbia la forza teorica di rompere questo limite. Nel 1971 lo fa Daniel Buren che, non potendo rompere la monumentalità dell'architettura wrightiana, decide di occupare il vuoto della spirale con una installazione di una delle

sue famose tele a righe creando un dialogo con il vuoto della spirale. Sullo stesso piano si colloca la mostra *Maurizio Cattelan: All* (2012) in cui l'artista italiano sfrutta la verticalità del vuoto centrale del museo per concentrare l'attenzione dello spettatore in un punto preciso, dove colloca tutto il suo lavoro. C'è dunque una contrapposizione tra assecondare lo spazio, negarlo o interpretarlo. Quello che cercherò di dimostrare è la necessità di interpretare lo spazio, analizzando casi specifici che mi hanno visto spettatore e direttamente coinvolto come curatore. Occorre però fare un passo indietro e precisamente alla prima mostra di architettura del MoMA, organizzata nel 1932 con il titolo *Modern Architecture* a cura di Philip Johnson insieme allo storico Henry Russell Hitchcock. L'obiettivo è mostrare al pubblico del nuovo museo delle arti¹ le ricerche architettoniche in Europa e America definite International Style. L'allestimento scelto dal curatore è formato da maquette e riproduzioni dei disegni progettuali corredate da fotografie delle opere. Due media per attirare un pubblico non specializzato, attitudine che verrà perseguita nel tempo da molti musei americani nell'intento di rendere comprensibili alle masse teorie complesse. La funzione didattica deve essere presente in ogni mostra, anche se è necessario fare delle precisazioni. Diverse sono le modalità per rappresentare i contenuti espressi nel progetto curatoriale, ma la funzione didattica non può essere un alibi per non leggere lo spazio espositivo e interpretarlo. Invece accade che non si crei quell'atmosfera magica e immersiva tra opere e spettatore, come accadeva con gli environments elaborati da Allan Kaprow negli anni cinquanta-sessanta, ma si assiste a una *promenade* alienante nell'esposizione. In anni recenti il MoMA ha perseguito l'idea che le mostre, in particolare quelle di architettura, venissero raccontate al grande pubblico con la stessa modalità attuata nel 1932, dimostrando così quanto sia necessario un ripensamento del concetto di allestimento. Ripensamento che non necessariamente deve essere supportato da risorse elevate, bensì da una creatività che consente all'opera di poter esprimere il suo messaggio ad un pubblico vasto. Questo può avvenire usando anche degli artefatti, senza esagerare come invece ha fatto Andrea Branzi nella mostra *Neo-preistoria 100 verbi* alla Triennale di Milano nel 2016. L'artefatto, che è un modo di interpretare un tema di un'opera o un'architettura attraverso una riproduzione artificiale, consente di costruire un ambiente scenico dentro lo spazio espositivo distinguendo tra spazio convenzionale, il museo o la galleria, da non convenzionale ovvero uno spazio di riuso come ex colonie fasciste, depositi ferroviari, chiese sconsacrate... Nel caso milanese, Branzi ha creato un ambiente buio fatto di teche in vetro e specchi, che riproduce, l'atmosfera del *No Stop*

¹ Il MoMA viene inaugurato da un gruppo di mecenati nel 1929 proprio durante la rilevante crisi economica. Fu Abby Aldrich Rockefeller, moglie di John, a coinvolgere le amiche Lillie P. Bliss e Mary Quinn Sullivan a fondare il museo più importante a livello internazionale dedicato alle arti (pittura, fotografia, architettura, cinema).

Theather moltiplicata per tutto lo spazio in una dimensione labirintica. Il risultato è stato un disordine concettuale dove si sono mischiati artefatti a dimensione naturale, come la finta elica del Titanic, insieme a reperti archeologici veri, prototipi, macchine per scrivere, in una modalità enciclopedica dispersiva tipica del nostro tempo. Diverso dall'approccio che Rem Koolhaas realizza ad Arc en rêve a Bordeaux nel 2001 per *Mutations*, una esplorazione sulla condizione delle megalopoli e delle città europee. Nel vecchio deposito portuale, l'architetto olandese struttura un display al buio illuminato da grandi schermi, collocati tra le arcate, dove scorrono film, slide show di fotografi, mappe concettuali utilizzando tutte le potenzialità offerte dalla tecnologia e già evidenti nella Biennale di architettura veneziana del 2000 curata da Fuksas. Oggi invece stiamo assistendo a una regressione nell'uso della tecnologia. I video non fanno più parte di un discorso teorico ma sono a corollario di opere appese alle pareti, non si proietta più sui muri ma all'interno di schermi ultrapiatti o in salette dedicate come pausa nel percorso espositivo. Nel caso di Bordeaux la dimensione artistica dell'allestimento era evidente, molti erano gli artisti visivi coinvolti: fotografi come Francesco Jodice e Alex Mc Lean, o filmmakers come Maki Gherzi e Paolo Vari. Oggi negli esempi di mostre alla Triennale e al MAXXI il video non è più parte di un pensiero critico. Inoltre accade anche un altro fatto, l'impossibilità di alterare lo spazio come succede al MAXXI, le cui forme imposte dalla Hadid a ogni curatore e artista consentono alterazioni minime. Quando nel 2013 inizia il progetto *Beyond Environment²* che ho co-curato con Amit Wolf sul potente interscambio arte-architettura-natura, fin dall'inizio ci siamo posti la questione di come rappresentare al pubblico la nostra ricerca, separando la parte critica, finalizzata alla pubblicazione, dalla modalità per esporla. Ricerca che partiva dall'analisi del concetto di environment (ambiente) nel contesto dell'architettura radicale italiana attraverso il lavoro di Gianni Pettena e lo stesso concetto in America, quando Pettena si trasferisce a Minneapolis [1970-1971] e Salt Lake City [1972], confrontando la sua ricerca con le opere di Allan Kaprow, Gordon Matta-Clark, Robert Smithson. Autori che avevano legami reali [Smithson] o ideali con Pettena per la stessa attitudine a fare arte. La mostra si è svolta al Los Angeles Contemporary Exhibitions, uno spazio rettangolare bianco di trecento metri quadri. Come accade in America abbiamo indetto un concorso per l'allestimento vinto dal gruppo Pentagon [Dale Strong/ Paul Trussler/Paul Stoelting/Tyler McMartin] con l'intento di far interagire il pubblico. Così in uno spazio tradizionale come questa

² *Beyond Environment* è una ricerca di Emanuele Piccardo e Amit Wolf che è stata sostenuta dal grant della Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts e della Woodbury University, è stata una mostra e un libro, edito da Actar. Ha come obiettivo dimostrare come la relazione arte-architettura-natura attuato dall'artista-architetto Gianni Pettena in Italia e America con materiali poveri come la carta, la terra e l'acqua, possa generare nuovi environment (ambienti) urbani, in relazione con le opere di Alan Kaprow, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, validi ancora oggi sia nell'arte che nell'architettura contemporanee.

galleria sull'Hollywood Boulevard, fondata dagli artisti losangelensi negli anni Settanta, si sono realizzati tre ambienti (environment nella definizione di Allan Kaprow). Tre spirali in legno al cui interno si proiettavano video inerenti tre aspetti diversi di environment. Nella prima spirale veniva proiettato un super 8 della performance *Paradise Now* del Living Theatre realizzata nell'environment della discoteca fiorentina Space Electronic³ nel 1969. Nella seconda spirale una immagine fissa della barba, parte dei 18 Happenings in Six Parts di Kaprow. Infine nell'ultimo environment una serie di blocchetti di cemento fanno da sedute alla proiezione del video dell'happening *Scales*⁴ [1971] di Kaprow. Con la creazione di tre environment al centro della galleria si è cercato di rompere la simmetria inserendo gli elementi curvi, come se le spirali nascessero dal suolo, mettendo al centro lo spettatore in dialogo con le opere anche attraverso artefatti: è il caso delle Wearable Chairs di Gianni Pettena ricostruite in scala 1:1.

La crisi dello spazio istituzionale genera un nuovo spazio espositivo

È la città che negli ultimi decenni è diventata il nuovo contesto dove ospitare mostre di architettura e arte contemporanea, in particolare gli ambienti riutilizzati da precedenti funzioni, come il caso dell'Hangar Bicocca della ex fabbrica di locomotive e treni Breda a Milano. Ma questo atteggiamento non è nuovo se pensiamo alla stagione mitica dei Sessanta-Settanta, garage, teatri, depositi furono oggetto di mostre delle sperimentazioni in atto. Dalla Galleria Il Deposito di Genova Boccadasse, al Teatro del Falcone sempre a Genova, al garage della famosa galleria di Fabio Sargentini, L'Attico, o il parcheggio, progettato da Luigi Moretti a Villa Borghese, dove nel 1973 Achille Bonito Oliva realizza *Contemporanea*, al cui allestimento partecipa l'architetto Piero Sartogo. Qualche anno prima in Provenza, nella cittadina di Arles, a partire dal 1970 iniziano i Rencontres Internationales de la Photographie⁵, il cui obiettivo è promuovere le produzioni fotografiche inedite in spazi inediti, poco noti anche agli arlesiani. Infatti il merito principale dell'organizzazione è stato il recupero di spazi molto diversi tra loro: chiese e abbazie sconsacrate, scavi archeologici, depositi ferroviari della SNCF; tutti spazi che hanno ospitato mostre e installazione fotografiche.

³ Lo Space Electronic è la discoteca realizzata a Firenze dal gruppo radicale 9999 e gestita da Carlo Caldini e Fabrizio Fiumi. Nasce come un environment multimediale con proiezioni video e divani gonfiabili, ispirati agli environment concepiti dagli artisti americani negli anni Cinquanta. Un locale dove suonarono gruppi di musica di avanguardia ma anche sede di performance teatrali, del Living Theatre e di festival di arte e architettura.

⁴ *Scales* viene realizzata da Kaprow nel 1971 presso il Birnkrant Residence Hall all'interno del Campus di Valencia del California College of Arts. Gli studenti portano dei blocchetti di cemento per costruire una scala su una scala esistente. Il video racconta questa gestualità.

⁵ I Rencontres vennero fondati dal fotografo Lucien Clergue, lo scrittore Michel Tournier e lo storico Jean-Maurice Rouquette. Arles è al centro di quella Provenza dipinta da Van Gogh e da Paul Cezanne, sede nei secoli passati dei cavalieri templari.

La necessità è creare un dialogo tra opera singola, sequenze narrative, spazio e spettatore enfatizzando il rapporto tra luce e buio con accorgimenti come slideshow o lightbox sospesi. Questa attitudine a occupare vecchi spazi con nuove funzioni ha generato un effetto domino che ha contagiato l'apertura di case e cortili per ospitare mostre fotografiche fuori dal circuito ufficiale. Nella stessa direzione, nel 2008 ho organizzato con l'associazione culturale plug in, Lezioni di paesaggio. Una serie di incontri, mostre, installazioni video e site specific sulla definizione del paesaggio declinato con un approccio multidisciplinare, all'interno di una colonia costruita nel 1938 nell'entroterra genovese a Savignone. Avere a disposizione uno spazio razionalista con grandi vetrate, corridoi e stanze ha consentito agli artisti di dialogare con l'architettura senza limiti. È il caso di Emilio Fantin che interpreta il tema del paesaggio umano della colonia che ospitava 500 bambini durante l'estate, enfatizzando i soprusi che l'infanzia subisce.

Tre sono le situazioni ambigue - scrive Fantin - e distruttive che ho voluto sottolineare: la scuola dove alcuni bimbi giacciono nei loro lettini bianchi mentre una voce ossessiva ripete le tabelline all'infinito. La salute: in una cameretta un bambino dormiente ha sul comodino una scatola di Prozac. I media: un'improbabile sala cinematografica dove la proiezione dello Zecchino d'Oro genera un'atmosfera oscura e inquietante (Fantin 2009)

Ma la colonia con il suo parco consente di occupare anche l'esterno con due lavori diversi e complementari. Con la terra segnata da cerchi, fatti di calce bianca, si sviluppa il progetto dei paesaggisti Land-I dal titolo emblematico *Il paesaggio non è un gioco*. I cerchi riprendono quelli dei bambini durante il fascismo estratti dalle fotografie d'epoca, facendo riflettere sulla memoria del luogo. Il secondo progetto "paesaggio italiano" è presentato dal collettivo]zerozoone[che lavora sul concetto dell'abusivismo creando un inizio di casa abusiva, a forma quadrata con un invito a spirale, realizzata in mattoni, senza intonaco, che rappresenta il paradigma di gran parte del paesaggio italiano da nord a sud. Questa estrema libertà nell'uso degli spazi interni ed esterni ha consentito di sperimentare una forma di allestimento più immersiva, con al centro la figura dell'artista in stretto dialogo con il curatore. Anche se occorre ricordare che l'immersione sensoriale è protagonista dalle neo-avanguardie degli anni settanta-settanta, ma è l'unica possibilità per creare interesse nel pubblico generico e in quello specializzato.



Fig. 1, 2: *Beyond Environment*, Los Angeles 2014.





Fig. 3: *Lezioni di paesaggio, altro studio*, Casa pratino, Savignone (GE), 2008.

Fig. 4: *Neo preistoria 100 verbi*, Triennale, Milano.



L'autore

Emanuele Piccardo, architetto, critico di architettura, fotografo e filmmaker. È direttore di archphoto.it. Nel 2013 vince il Graham Foundation Grant, nel 2015 vince Autry Scholar Fellowship. Tra i suoi film: *Lettera22* su Adriano Olivetti, *L'architetto di Urbino* su Giancarlo De Carlo. Le sue principali ricerche sono l'Architettura Radicale e Paolo Soleri, di cui ha curato mostre e conferenze in Italia e America. Ha tenuto conferenze a Princeton, Sci-Arc, Pratt, Autry National Museum. Le sue fotografie sono conservate al MAXXI e alla Bibliothèque Nationale de France.

Riferimenti bibliografici

Arrhenius, T, Lending, M, Miller, W & McGowan, JM 2014, *Place and Displacement Exhibiting Architecture*, Lars Müller Publishers, Zurigo.

Celant, G 1976, *Ambiente/Arte Dal Futurismo alla Body Art*, La Biennale di Venezia, Venezia.

Kirby, M 1968, *Happening*, De Donato, Bari

Incontri internazionali d'arte Contemporanea 1973, Centro Di, Firenze.

MoMA 1932, *Modern Architecture*, MoMA, New York.

Piccardo, E (ed.) 2009, *Lezioni di paesaggio*, plug_in, Busalla.

Piccardo, E & Wolf A (eds.) 2014, *Beyond Environment*, Actar, New York-Barcelona.



Maria Giovanna Mancini

L'immagine soprattutto. Teoria critica e curatela nella stagione dei Visual Studies



Abstract

La storia dell'arte, nella odierna condizione post-storica, ha avviato un processo di ripensamento del suo statuto disciplinare. Per far fronte alla necessità di interpretare l'attuale fenomeno della proliferazione delle immagini, insieme agli studi visuali e al recupero della tradizione della *Bildwissenschaft*, la riflessione metodologica della storia dell'arte si è orientata all'indagine della relazione tra immagine, media e corpo, influenzando anche l'attività curatoriale. Alcune mostre collocano in posizione centrale l'immagine e operativamente propongono, sulla scorta degli studi teorici, nuovi modelli di curatela. Dal confronto di alcune proposte curatoriali selezionate come casi studio (*Il Palazzo Enciclopedico*, 55. Biennale di Venezia del 2013 e *La Grande Madre* del 2015 a cura di Massimiliano Gioni e *L'immagine volée* del 2016 a cura di Thomas Demand) emerge con forza il potere dell'immagine, medium di tutti i media. Sebbene l'immagine sia un efficace vettore di aggregazione in termini interculturali, resta da verificare se dispositivi espositivi "a crescita illimitata", come quelli che prediligono l'aspetto iconico alle funzioni culturali, producano discorsi inediti o esclusivamente operazioni cosmetiche.

The history of art, in the present post-historical condition, has begun a process of rethinking its disciplinary statute. In order to face the necessity of interpreting the current proliferation of images, together with visual studies and the recuperation of the of *Bildwissenschaft* tradition, the art history has started investigating the relationship between image, media and body, also influencing the activity of curating. Some exhibitions place the image in a central position and, based on reserves of theoretical studies, operatively propose new models of curating. From the comparison of some proposals on curating which were selected as case studies (*Il Palazzo Enciclopedico*, 55. Biennale di Venezia 2013, *La Grande Madre* of 2015 curated by Massimiliano Gioni and *L'immagine volée* of 2016, curated by Thomas Demand) one receives a strong impression of the power of the image, the medium of all media. Though the image is an effective vector of aggregation in intercultural terms, it remains to be verified whether expositional devices "with unlimited growth", such as those which favour the iconic aspect over cultural functions, produce original discourses or merely cosmetic operations.



La storia dell'arte fa i conti, nella odierna condizione post-storica (Danto 1997), con la pervasività della produzione di immagini che non pertiene più esclusivamente all'arte (Pinotti 2009; Somaini 2016) e con la necessità di allargare il proprio ambito d'indagine. Negli ultimi anni gli studi visuali e il recupero della tradizione della *Bildwissenschaft* (Bredekamp 2003) hanno sempre più orientato la riflessione

metodologica sul rapporto tra immagine, media e corpo (Belting 2011), influenzando anche l'attività curatoriale.

Le esposizioni sono così divenute il luogo dove poter sperimentare, con maggiore libertà rispetto al contesto accademico, l'operatività delle proposte teoriche e nuovi modelli di curatela: sono un esempio le mostre a cura di Massimiliano Gioni, la Biennale di Venezia del 2013, *La Grande Madre* (Palazzo Reale, Milano, 2015) e *L'Image volée* (Fondazione Prada, Milano, 2016) a cura di Thomas Demand. Nell'animato dibattito intorno all'immagine, che si arricchisce delle proposte visuali degli artisti e di quelle formali dei curatori, resta pressante la necessità di tracciare confini e profili certi che ci aiutino a orientarci nel territorio vago tra l'immagine e il linguaggio.

Judith Butler in *Parole che provocano* (Butler 2010) definisce il linguaggio come una capacità di agire, una performance che ha degli effetti. Il linguaggio, attraverso la definizione dispregiativa dell'altro, non solo riconosce l'oggetto del suo appello, ma costituisce la sua stessa possibilità d'esserci. La studiosa continua sostenendo che il rituale sociale per cui avviene il riconoscimento spesso si decide attraverso l'esclusione e la violenza poiché la questione di cui dibatte la Butler è dell'atto linguistico dell'insulto. Tale riflessione rende urgenti alcune domande sull'immagine. L'immagine è performativa? È un'azione? Implica una relazione tra i soggetti oppure è apodittica? Può essere pensata come una formazione pre-linguistica? Può essere esperita secondo modi extra-linguistici?

All'inizio del volume Butler asserisce: «facciamo cose con il linguaggio, produciamo effetti con il linguaggio e facciamo cose al linguaggio, ma il linguaggio è anche la cosa che facciamo» (Butler 2010, p. 11). A partire da queste considerazioni è necessario chiedersi se è pensabile l'immagine al di là del linguaggio.

Gottfried Boehm, storico dell'arte tedesco da anni impegnato sul fronte dei *Visual Studies*, è tra i primi a porsi questa domanda come fondativa della sua analisi. La svolta iconica emerge, secondo Boehm, dalla problematizzazione del linguaggio operata dalla teoria dei "giochi linguistici" di Wittgenstein che ha decretato un fondamento precario per il linguaggio. Infatti, nelle sue *Ricerche filosofiche* Wittgenstein afferma un legame figurale tra i concetti nel gioco della comunicazione, cioè riserva un importante spazio alla metafora. Tale problematizzazione permette a Boehm di affermare che il *linguistic turn* volge, per mezzo della metafora, verso un *iconic turn*.

È il 1994 quando Boehm pubblica la sua antologia di saggi *The iconic turn* (Boehm 2009). Il 1994 è una data esemplare per gli studi sull'immagine se si considera che intorno agli stessi anni Mitchell pubblica *Picture Theory* (Mitchell 2009). Boehm sovverte la natura del Logos linguistico che da "determinato" (il linguaggio conosce

solo una via predicativa) viene sorretto invece da una logica, quella delle immagini, che si basa sull' "indeterminato", sul potenziale e sull'eccedenza, di cui Boehm parla in termini performativi.

Al di là del linguaggio, ma all'interno di un Logos che non è solamente linguaggio, esistono ampi spazi di senso, spazi culturali - scrive Boehm - della visualità, della sonorità, della mimica, del movimento.

Con Lacan, dopo Merleau-Ponty, Boehm arriva a spiegare quell'incrocio di sguardi che è il nostro collocarci nel mondo. Lacan richiama infatti il narcisismo poetico di Valéry che si traduce nel "si vede vedersi" o si rende più esplicito nell'affermazione lacaniana che «il mondo è onnivoyeur ma non è esibizionista», in cui è sottolineata la differenza tra l'occhio e lo sguardo, tra essere visti e mostrarsi (Lacan 1979, p. 75). Horst Bredekamp, dal canto suo, nel saggio *Theorie des Bildakts* del 2010, a prova dell'azione di riduzione della «autonomia comportamentale delle immagini» nel pensiero di Lacan, adduce il riferimento alla riflessione di Henri Lefebvre del 1961 per cui *l'image est acte*. Se usassimo l'atto linguistico, che realizza la dichiarazione di enunciati per mezzo di parole, come modello dell'atto iconico, l'immagine andrebbe, afferma Bredekamp, a sostituire il parlante. È un movimento per assurdo che serve allo storico dell'arte per affermare la vitalità dell'immagine, per «riconoscerla come soggetto autonomo» (Bredekamp 2015, p. XVIII) scrive Vercellone nell'Introduzione alla traduzione italiana.

L'atto iconico, l'immagine come parlante, presume l'idea che l'immagine vada «intesa sul piano percettivo, del pensiero e del comportamento come qualcosa che scaturisce sia dalla forza dell'immagine stessa sia dalla reazione interattiva di colui che guarda, tocca, ascolta» (Bredekamp 2015, p. 36). Bredekamp ritorna su una questione che già Bohem aveva, in qualche modo, avanzato: non si tratta di una contesa tra immagine e parola, perché anche un testo letto ad alta voce pone la questione dell'atto iconico, poiché «nella sua surreale acutizzazione, esso funge da contrappeso alla lotta di chi guarda al linguaggio dal punto di vista logico contro il surplus poetico della lingua» (Bredekamp 2015, p. 37). L'immagine, il parlante, sarebbe portatore appunto di quel surplus poetico che Bohem nel saggio del 1994 indicava essere l'eccedenza di senso che caratterizza l'allargamento del concetto di arte. Una logica, quella dell'immagine, che spinge allo studio dei gesti pre-linguistici da un'ottica antropologica. È una traccia che Bredekamp segue a partire da Warburg, ponendosi appunto un interrogativo che lega «l'eredità animale della semantica corporea» (Bredekamp 2015, pp. 251-266) all'atto iconico. Una traccia analoga già era stata largamente dibattuta da Belting con pubblicazione nel 2002 della sua *Bild-Anthropologie* (Belting 2011). Questo orizzonte d'indagine non viene disatteso neanche dalla scienza contemporanea: un indirizzo interessante agli studi viene dato

dalla neuroestetica, sia per il contributo sull'*imagery* sia sull'*embodied simulation* (Gallese 2015) e, quindi, sulle ricerche circa la potenza cognitiva della percezione, dell'immaginazione e dell'immagine mentale. La collaborazione tra il neuroscenziato Gallese e lo storico dell'arte Freedberg, alla luce della crisi disciplinare che ormai ha colpito da qualche decennio la storia dell'arte, è un'interessante prospettiva che offre speranza alla «reintegrazione delle discipline» in un'ottica di contaminazione della storia dell'arte con le scienze umane, in particolare con l'antropologia, ma soprattutto di ripensamento dei metodi e dell'oggetto di studio della disciplina storico-critica (Freedberg 2008) alla luce dell'urgenza complessiva della riflessione sull'immagine.

Sul fronte della teoria dell'immagine si assestano quelle pratiche curatoriali che recepiscono come una necessità formale il superamento delle categorie disciplinari discorsive che hanno governato fino ad ora il mettere in mostra.

Specchio e feticcio di una trasformazione culturale, risorsa o assillo per la cultura contemporanea che continua a interrogarsi, al di là di ogni specifico disciplinare, sulle modalità cognitive condivise dall'essere umano nell'epoca della globalità, l'immagine appare così incandescente: è l'"oggetto ansioso" dell'attuale cultura. I *Visual Studies* sono stati inaugurati come risposta a questa crisi. Nell'alveo degli studi visuali, però, si raccolgono posizioni e metodi non del tutto sovrapponibili: ciò spiega in parte la scelta di alcuni studiosi di adottare altre espressioni, come *image science*, *image studies* o, con non pochi problemi, *Bildwissenschaft* (Vargiu 2012, p. 162).

In Italia, per lo più, il dibattito internazionale ha influenzato gli studi di estetica, mentre a dispetto del ritardo delle discipline storico-artistiche, le mostre molto avvertitamente sono state informate da tale riflessione metodologica. Probabilmente perché le esposizioni sono il luogo dove poter sperimentare, con maggiore libertà rispetto al contesto accademico, l'operatività delle proposte teoriche e nuovi modelli curatoriali.

Nel confronto tra l'impalcatura critica che sorregge la Biennale di Venezia del 2013, *Il Palazzo Enciclopedico*, e *La Grande Madre* (2015), entrambe a cura di Massimiliano Gioni, e *L'image volée* (del 2016) a cura di Thomas Demand emerge con forza il potere dell'immagine, medium di tutti i media.

Gioni istituisce per la LV Biennale un impianto "mistico" che rinnega ambizioni universalistiche per accogliere l'alterità degli sguardi e riunire immagini provenienti dal contesto specifico dell'arte e opere nate «in prossimità di altre espressioni figurative» (ed. Gioni 2013). In posizione centrale (simbolica) all'ingresso del Padiglione Italia ai Giardini il *Liber Novus* di Jung, di cui lo psichiatra non autorizzò mai la pubblicazione, inaugurava l'ecclettico percorso espositivo tra oggetti e immagini provenienti da culture, ambiti e storie divergenti. *Il Palazzo Enciclopedico* è il titolo dell'impresa incompiuta dell'artista autodidatta Marino Auriti che lavorò alla *maquette* di un edificio di

centotrentasei piani che avrebbe dovuto ospitare tutto il sapere dell'umanità. Una collezione ideale, disomogenea, raccolta in un modello architettonico, per rappresentare il sapere universale, è metafora di un'attitudine messa in scena nel padiglione centrale della Biennale. Nella Biennale l'immagine e l'immaginifico sono dichiaratamente protagonisti e le teorie di Belting, Didi-Huberman, Debray e Mitchell costituiscono le letture di riferimento. Opere d'arte sono giustapposte ad oggetti rituali, a reperti etnografici, a oggetti di uso comune. Alle immagini astratte altamente simboliche e spirituali di Hilma af Klint si accostano le pietre di Caillois, le lavagne del antroposofo Rudolf Steiner, le divinazioni dell'occultista Aleister Crowley, le sculture di una materia informe di Cuoghi, i paesaggi emozionali di Thierry De Cordier, i montaggi di Uri Aran, le opere grafiche del sud-est asiatico che narrano mitologie locali, le cartografie di Geta Bratescu e la vita segreta delle piante nei disegni di Stefan Bertalan, solo per citare alcuni oggetti in mostra. La dimensione onirica, l'immagine interiore per eccellenza, e le immagini prodotte in stato di *trance*, sono figure centrali nella mostra, Gioni è esplicito quando scrive:

Il Palazzo Enciclopedico non è una mostra sui media: o meglio, è una mostra in cui attraverso questi esempi si rende manifesta una condizione che tutti condividiamo e cioè essere noi stessi media, di essere conduttori di immagini, di essere persino posseduti dalle immagini (ed. Gioni 2013, p. 25).

Le immagini sorprendono «non solo per la loro flagrante vivacità», ma soprattutto perché sono vettori di una traccia interiore. Tale costrutto curatoriale, fatto di assonanze, libere accessioni, accumulo, ridondanza e disomogenea giustapposizione si traduce nel catalogo in una analoga ricchezza di voci: storici dell'arte, mass-mediologi, estetologi e filosofi contribuiscono ad alimentare *Il Palazzo Enciclopedico*. Emerge come valore il carattere frammentario delle informazioni e delle immagini che vanno pensate nel flusso e, allo stesso tempo, singolarmente. La forma che tale complessità può avere non è, quindi, semplicemente quella del catalogo ma, necessariamente, quella della collezione o del museo. Lo storico dell'arte Alexander Nagel nel saggio in catalogo riflette a partire dalla prossimità che i musei "immaginari" hanno con i musei "reali": gli esempi del *Museo delle Ossessioni* di Harald Szeemann e *Le Musée imaginaire* di Malraux sono i casi canonici. Nagel definisce la mostra temporanea come quel dispositivo di commutazione tra il museo immaginario e quello reale.

Esattamente con questa modalità commutativa sembra funzionare la mostra *La Grande Madre*, ideata e prodotta dalla Fondazione Trussardi. A cura di Massimiliano Gioni la mostra non tradisce le sue radici nella storia delle esposizioni e, in particolare,

nel progetto espositivo di Harald Szeemann intitolato *La mamma* rimasto in forma di schizzo nel taccuino del curatore, a cui in catalogo viene dedicato un ampio saggio di Pietro Rigolo. Interessato all'ambivalenza di senso che una mostra sulla maternità gli permette di raccontare, Gioni dichiara che «La Grande Madre è un'esposizione sulle relazioni che legano le donne e il potere nel corso del Novecento» (ed. Gioni 2015, p. 17). Egli costruisce un percorso che tiene insieme i ritratti delle madri, la maternità vista dagli occhi degli uomini, il corpo della donna come luogo di negoziazione del sé e di rivendicazione di diritti, la maternità rifiutata e la maternità alternativa, attraverso le opere delle artiste, attraverso immagini documentarie e fotografie d'archivio. Il titolo è preso in prestito dal libro omonimo dello psicologo Erich Neumann discepolo di Jung. Questi aveva lavorato per più di diciotto anni su un archivio di immagini di divinità femminili raccolte da Olga Frobe-Kapteyn di cui in mostra era presentata una selezione dall'archivio e alcuni disegni su carta. Tale raccolta funge da modello per la mostra che arricchisce l'archivio ideale delle «immagini primordiali capaci di migrare da una cultura all'altra» (ed. Gioni 2015, p. 16) con testimonianze figurative sulla donna del Novecento, generatrice di sé stessa oltre che del figlio. Il curatore raccoglie tali immagini come «un grande album di famiglia». Anche in questo caso la mostra è uno spazio di commutazione, una raccolta a crescita illimitata, dove per commutazione si intende un processo mobile e reversibile perché condotto sul piano dell'immagine e non vincolato al piano della materialità. Da una logica che fa capo alla razionalità, alle tassonomie, al linguaggio verbale le mostre di Gioni, sia la *Biennale* sia *La Grande Madre*, optano per una logica empatica, per una temporalità fluida.

Il riferimento al recente dibattito non è esclusivamente citato come origine teorica della attività curatoriale, è piuttosto verificato nella pratica: sono costruzioni espositive fortemente evocative che guardano alle *wunderkammer* e alle *kunstkammer* come a un modello operativo. Il rapporto tra *wunderkammer* e l'attitudine contemporanea alla collezione è stato di recente approfondito da Stefania Zuliani in occasione di un convegno dedicato alla ricerca di Schlosser.

A suggerire una filiazione delle pratiche contemporanee dalle *kunstkammer* è proprio Bredekamp che riconosce la fascinazione di «uno scambio visivo» (Bredekamp 2006, p. 127) tra oggetti di differente provenienza che assumono in quel costruito una potenza «metamorfica».

L'image volée, a cura dell'artista Thomas Demand, racconta attraverso lo sguardo specifico dell'arte gli «espedienti eccentrici e creativi che gli artisti hanno escogitato per impadronirsi delle immagini» (ed. Demand 2016). A differenza di quanto accade nelle mostre di Gioni, dove gli oggetti provenienti da contesti differenti sono affiancati per contiguità sul piano dell'immagine e dell'immaginifico, nel percorso espositivo di Demand il piano dell'immagine è il campo di battaglia dell'arte. Gli oggetti

in mostra sono opere d'arte: non c'è alcun equivoco sulla loro natura e sulla loro destinazione. L'immagine è il piano dove si realizza un potere di significazione e la mostra racconta le procedure adottate dagli artisti per innescare quella scintilla produttiva, quell'apertura di senso che l'immagine contiene. E quindi sono esposte immagini di tracce, immagini e memoria, combinazioni, prestiti, prelievi: i tre diversi capitoli (*Furto vero e proprio; Frode iconografica; Immagini che rubano*) costruiscono la narrazione che attraverso l'immagine racconta di un rapporto produttivo tra immaginario, realtà e artista. Nonostante sia intitolata all'immagine, presente e assente allo stesso tempo, la mostra di Demand espone opere d'arte senza mai trascendere la relazione con la materialità dell'immagine. Demand opera una selezione rigorosa: si potrebbe suggerirgli di aggiungere qualche assente, ma di certo non è una mostra a crescita illimitata, pur restando protagonista l'immagine. Nelle proposte curatoriali di Gioni e Demand è evidente che l'immagine è il più potente vettore di aggregazione. Resta da verificare se mai in una pratica curatoriale a crescita illimitata che punti esclusivamente sull'immagine quest'ultima contribuisca alla teoria della cultura oppure se funzioni solo come una sorta di buco nero dall'enorme potere attrattivo.

L'autrice

Maria Giovanna Mancini è assegnista di ricerca presso l'Università degli studi di Salerno con un progetto dal titolo *Global Art History o Global History of Art? Questioni di metodo e prospettive per una storia dell'arte nell'epoca della globalità*. Nel 2013 ha conseguito presso l'Università degli Studi di Salerno il titolo di Dottore di ricerca in Metodi e Metodologie della ricerca archeologica, storico-artistica e dei sistemi territoriali con una tesi volta a ricostruire il dibattito critico animato dalla rivista "October". È storico dell'arte e critico indipendente e ha insegnato storia dell'arte contemporanea presso le Accademie di Belle Arti di Urbino e Napoli. Interessata all'arte pubblica e al ruolo della critica e della curatela nell'epoca della globalizzazione, ha pubblicato numerosi saggi e libri tra cui il volume *L'arte nello spazio pubblico* (2011), "Alternative Spaces of Production. Group Material e Tim Rollins con K.O.S. nella New York degli anni '80" (2013), «October». *Una rivista militante* (2014); *Costruzioni interminabili. Picoanalisi e marxismo nel dibattito degli anni Settanta: il contributo di Menna e Trimarco* (2016), e l'ebook *A Picture of a Critical Practice. Conversation with Douglas Crimp*. Nel 2017 ha curato la mostra documentaria *Le carte del critico. Documenti e materiali dall'archivio di Filiberto Menna* presso l'Archivio di Stato di Salerno. Dal 2013 è membro della Società Italiana Storia della Critica d'Arte.

Riferimenti bibliografici

Belting, H 1990, *La fine della storia dell'arte, o la libertà dell'arte*, Einaudi, Torino [ed. or. Belting, H 1983, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Dt. Kunstverl, München].

Belting, H 2011, *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma [ed. or. Belting, H 2001, *Bild-Anthropologie*, Fink, München].

Boehm, G 2009, *La svolta iconica*, Meltemi, Roma; [Ed. or. Boehm, G 1994, *Was ist ein Bild?*, Fink, München].

Bredenkamp, H 2015, *Immagini che ci guardano*, Raffaello Cortina, Milano 2015; [Ed. or. Bredenkamp, H 2010, *Theorie des Bildackts*, Suhrkamp, Berlin].

Bredekamp, H 2003, 'A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft', *Critical Inquiry*, vol. 29, n. 3, pp. 418-428.

Bredekamp, H 2006, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. La storia della Kunstammer e il futuro della storia dell'arte*, Il Saggiatore, Milano; [ed. or. Bredekamp, H 1993, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben: die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Wagenbach, Berlin].

Butler, J 2010, *Parole che provocano. Per una politica del performativo*, Raffaello Cortina, Milano 2010; [ed. or. Butler, J 1997, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, Routledge, Abingdon-New York].

Danto, A C 2008, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Mondadori, Milano; [ed. or. Danto A C 1997, *After the end of art : contemporary art and the pale of history*, Princeton, Princeton University Press].

Demand, T (ed.) 2016, *L'immagine volée*, Fondazione Prada, Milano 2016.

Freedberg, D 2008 'Antropologia e storia dell'arte: la fine delle discipline?', *Ricerche di Storia dell'arte*, n. 94, pp. 5-18.

Freedberg, D 2009, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 2009; [ed. or. Freedberg, D 1989, *The power of images : studies in the history and theory of response*, University of Chicago Press, Chicago].

Gallese, V 2017, 'Mirroring, a liberated embodied simulation and aesthetic experience' in *Mirror Images, Reflections in Art and Medicine*, Verlag Für Kunst, Thun, pp. 27-37.

Gioni, M (ed.) 2013, *Il Palazzo Enciclopedico, 55. Esposizione Internazionale d'Arte de La Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia.

Gioni, M (ed.) 2015, *La Grande Madre*, Skira, Milano.

Lacan, J 1979, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Einaudi, Torino; [ed. or. Lacan, J 1973, *Le séminaire. Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris].

Mitchell, W J T 2009, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Duepunti, Palermo.

Pinotti, A 2016, 'Estetica, visual culture studies, Bildwissenschaft', in *Studi di estetica*, XLIV, IV serie, n° 5, pp. 269-296;

Somaini, A 2016, *La proliferazione delle immagini. Studi sulla cultura visuale*, Mimesis, Milano 2016.

Vargiu, L 2012, 'Boehm, Mitchell una storia ancora da scrivere', in *Lebenswelt*, n. 2, pp. 160-171.

'Visual culture questionnaire' 1996 in *October*, n. 77, pp. 25-70.

Opere in mostra



Francesca Gallo

Opere in mostra. Introduzione alla sezione



L'esposizione come luogo di invernamento dell'allestimento è un dato oramai acquisito, mentre è forse meno diffusa la consapevolezza che alcune fenomenologie artistiche più di altre si identificano con la loro esibizione pubblica: da questa considerazione ha preso le mosse l'idea della presente sezione del convegno *Esposizioni/Exhibitions* [Parma, CSAC, 27-28 gennaio 2016], nella quale sono confluiti, in fase di pubblicazione, anche altri saggi.

Le opere più interessate dalla *variabile* esposizione sono performance, installazioni e, in generale, una pluralità di interventi che rifuggono dalla definizione oggettuale prediligendo modalità processuali di vario tipo (Ardenne 2002; Glicenstein 2009; Parfait 2001).

L'esposizione è parte integrante della vita delle opere d'arte anche da un altro punto di vista: basti pensare all'estetica della ricezione, alla storia del gusto, alle indagini sulla fortuna visiva di determinati lavori, per citare solo alcuni dei campi di studio che si sono sviluppati attorno alla ricostruzione delle mostre d'arte.

I saggi qui raccolti, pur nella eterogeneità dei temi e delle metodologie messe in campo, si possono raccogliere attorno a una terna di questioni. In primo luogo – ma discende da quanto fin qui detto – la centralità della componente interattiva, sia del pubblico in presenza, sia mediata dal web, e variamente richiamata nei contributi di Paolo Berti, Rita Messori, Marco Scotti e Carlotta Sylos Calò.

Un secondo aspetto ricorrente, e non di rado collegato alle potenzialità della rete, riguarda la documentazione del momento espositivo: un tema toccato nei saggi di Duccio Dogheria, Paola Lagonigro, Francesca Gallo e Marco Scotti. Performance, installazioni, opere relazionali e così via, infatti, pongono particolari problemi di documentazione; esse esistono in versioni di volta in volta differenti e possono essere talmente occasionali da consegnarsi all'effimero, con l'intento apparente di scomparire. Per le installazioni e le performance ci si confronta con problemi simili a quelli relativi alla documentazione e storicizzazione degli allestimenti temporanei e

delle messe in scena teatrali. Ma, soprattutto per tali forme d'arte che si è detto hanno nel momento espositivo una parte essenziale della loro esistenza, è fondamentale la documentazione esaustiva di tale fase, sia tramite la fotografia, sia con la registrazione audiovisiva, che talvolta si fa documento d'eccezionale valore delle presenze *live* in grandi kermesse, come nel caso di alcune edizioni, storiche (Gallo 2018) e recenti, della Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma. Per quanto riguarda la documentazione fotografica, inoltre, non tutti i professionisti attivi sulla scena dell'arte sono in sintonia con forme artistiche così nuove e sfuggenti: sebbene questo coté sia ancora da indagare a fondo, spesso negli archivi dei fotografi si incontrano singoli scatti di momenti culminanti dell'azione e diverse inquadrature del pubblico intervenuto all'inaugurazione, meno di frequente le tanto preziose sequenze fotografiche di una performance. Mentre le difficoltà tecniche connesse con la ripresa di videosculture e videoinstallazioni hanno probabilmente frustrato la passione di molti professionisti.

Un terzo nodo teorico – esplicitamente affrontato negli interventi di Lagonigro, Gallo e Cosetta Saba – si condensa invece attorno alla vicinanza/distanza rispetto al cinema e alle sue peculiari forme di esposizione, intese come *black box* e come festival.

Il momento fruitivo, si diceva, è una fase attiva, che coinvolge i diversi sensi dell'osservatore che fisicamente si muove nello spazio espositivo: è questo un dato che si è fatto recentemente più chiaro e consapevole anche a livello teorico. Il contributo di Rita Messori, che apre la sezione, infatti, ripercorre alcune tappe fondamentali del dibattito che dai *Salon* di Diderot arriva fino all'estetica del performativo, passando soprattutto per la fenomenologia. Il fortunato saggio di Erika Fischer-Lichte è il punto di partenza di *Esposizioni e svolta performativa. Per una fruizione creativa*, nel quale Messori rievoca le fondamentali riflessioni attorno alla dimensione attiva della percezione avanzate da Maurice Merleau-Ponty e Paul Ricœur. D'altronde anche il rinnovato impegno teorico di Jacques Rancière va nel medesimo senso, puntando più che sul coinvolgimento del corpo dell'osservatore-lettore-spettatore, della sua componente intellettuale.

La maggior parte dei saggi che seguono tale apertura teorica sono, invece, puntuali analisi storiografiche su alcune esperienze espositive ancora poco indagate e che incarnano altrettanti casi di intreccio fra opere e mostra, così come esposizioni che in qualche misura riconfigurano le opere che accolgono. A questo secondo polo si possono ricondurre sia le considerazioni di Cosetta Saba, sia le due mostre indagate da Carlotta Sylos Calò, cioè la celebre *Arte programmata*, presso il Negozio Olivetti di Milano nel 1962, e *La Salita Grande Vendita*, presso l'omonima galleria romana nel 1963.

Nelle due esposizioni degli anni Sessanta i lavori vengono proposti in un contesto commerciale, con l'intento di avvicinare anche un pubblico più ampio, magari incoraggiato dalla relativa accessibilità economica delle opere. E in entrambe i casi i lavori esposti – ricorda Sylos Calò – pur appartenendo ad aree di ricerca differenti, contribuiscono a esplorare le varie forme della scultura e degli oggetti di ascendenza pop che dialogano con il reale. La relativa concomitanza fra le due occasioni, inoltre, permette di cogliere il crescente peso che le forme del consumismo assumono in quel decennio anche in Italia, riversandosi proprio nel dispositivo ostensivo.

Dopo il fitto succedersi di occasioni espositive che riconfigurano il medium esposizione, in particolare nella seconda metà degli anni Sessanta (Acocella 2016; Troncone 2014) negli anni Settanta il pubblico è chiamato frequentemente a prendere parte attiva alla mostra. Di questo si occupa il saggio di Duccio Dogheria dedicato – sulla scorta del prezioso materiale conservato nell'Archivio di Nuova Scrittura oggi conservato presso l'Archivio del '900 del Mart, museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto – alle esposizioni promosse dal Centro Tool di Milano, un *artist-run space* animato da Ugo Carrega. Nel solco delle ricerche verbovisuali, che tanto hanno contribuito a esplorare la processualità e la performatività dell'opera nonché le molte varianti dell'esporre, Carrega propone mostre che si modificano nel tempo, accogliendo il frutto dell'interazione fra gli autori, o fra questi e il pubblico, o addirittura fra le opere e i visitatori. In particolare *Opus demercificandi* (1972) ribadisce programmaticamente l'indipendenza dell'arte dalla dimensione mercantile, aspetto implicato anche nelle due mostre degli anni Sessanta precedentemente analizzate nel testo di Dogheria, e invita i visitatori ad appropriarsi di un lavoro in mostra, lasciando traccia scritta della motivazione da cui è scaturita la scelta. Il risultato è un'esposizione che scompare lentamente, per così dire, e che muta da un giorno all'altro, grazie appunto all'intervento del pubblico: aspetto destinato a un peso crescente negli anni a venire e non solo tramite il contributo delle nuove tecnologie.

Infatti, la ricerca di una dimensione relazionale, e pertanto fluida e mobile tanto dell'opera quanto dell'esposizione, riemerge con forza negli anni Novanta. Il saggio di Marco Scotti, da questo punto di vista, offre al lettore un tracciato dell'affioramento carsico di tali tendenze a distanza di tempo: attraverso l'analisi delle tensioni e delle trasformazioni generate nel *Progetto Oreste* dall'invito a partecipare alla 48. Biennale di Venezia nel 1990, Scotti coglie la vitalità di certe intuizioni degli anni Settanta nelle ricerche artistiche di fine secolo. *Oreste* propone una *stanza relazionale*, del tutto alternativa alle logiche sia dell'ordinamento museale, sia mercantili. Un stanza che assomiglia, per certi versi, alla *control room* impiegata da Philippe Parreno, al centro del saggio di Cosetta Saba, di cui si parla in conclusione.

La memoria del *Progetto Oreste*, come di altre operazioni simili, è affidata a una pluralità di luoghi e supporti, che per certi versi prefigurano le potenzialità di Internet, e che proprio tramite la rete e la comunicazione digitale è oggi più facilmente esplorabile. L'archiviazione *on-line*, che per l'appunto può intendersi anche come variante dell'esposizione, si è rivelata utile per valorizzare materiale documentario e fondi archivistico-collezionistici dallo scarso *appeal* espositivo (ed. Boschiero, Russo & Scatturin 2016; ed. Noordegraaf, Saba, Le Maître & Hediger 2013).

Alle fenomenologie espositive della New Media Art, invece, sono dedicati tre saggi della presente sezione, che spaziano dagli anni Ottanta alle mostre di Net Art, appunto. Paola Lagonigro analizza la seminale *Camere incantate*, ordinata da Vittorio Fagone a Palazzo Reale di Milano nel 1980, a conclusione del decennio fondativo della ricerca artistica in videotape, in Italia. L'operazione presenta diversi aspetti interessanti: in primo luogo *Camere incantate* è una delle prime occasioni in cui una mostra di videoarte viene ordinata e allestita in relazione allo spazio espositivo, con i primi timidi tentativi di videoinstallazione. Inoltre, propone una lettura critica dell'immagine elettronica che non cerca il confronto con la pittura, come aveva fatto Maurizio Calvesi intitolando *Schermi tv al posto di quadri* un suo commento a *Gennaio 70*, comparso su L'Espresso nel marzo 1970. Fagone, al contrario, ricorda Lagonigro, accosta il videotape d'artista alla fotografia, a sua volta antenata del cinema.

Volendo dare conto di quella che in apertura si è definita vicinanza/distanza dal cinema (e dal teatro), le soluzioni espositive della New Media Art oscillano fra il modello cinematografico del festival e della rassegna, in cui la programmazione prevede il succedersi più o meno cadenzato delle proiezioni in uno spazio dato; e un modello invece che destina a ogni opera un proprio luogo – sia esso un monitor, una sala della mostra, un auditorium o un teatro (ed. Bordini & Gallo 2018; ed. Lischi 1997). In Italia, ma non solo, i due modelli convivono sin dall'apparire di tali forme artistiche – tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta – e fino ad oggi. Anzi, della tendenza ad assorbire nello spazio della galleria d'arte le convenzioni del cartellone teatrale e del palinsesto televisivo vi è traccia nelle cosiddette “mostre in due tempi” di Pino Pascali, Jannis Kounellis [e Giulio Paolini], a Roma, tra La Tartaruga e L'Attico, negli anni 1966-1968 (Gallo 2016). Tale tendenza emerge esplicitamente in manifestazioni epocali come il *Teatro delle mostre* [Roma, Galleria La Tartaruga, 1968] con un intervento artistico diverso che scandisce il maggio '68; e si afferma in una sede istituzionale particolarmente autorevole come la Biennale di Venezia, in occasione della rassegna di azioni *Attivo*, curata da Tommaso Trini per l'edizione del 1976 (Gallo 2013): solo per richiamare gli esempi più noti.

Per il video, inoltre, la formula della esposizione in successione, proprio come in un festival cinematografico, è particolarmente agile e sostenibile, soprattutto quando è

possibile raccogliere le opere su pochi supporti, da far viaggiare facilmente da una sede all'altra: è il caso di retrospettive di autori celebri o di mostre antologiche di classici della videoarte, che in tal modo hanno trovato, talvolta, anche la strada della diffusione commerciale.

La dimensione installativa della videoarte, per dare conto dell'altro corno del dibattito, che connota soprattutto gli anni Novanta, va tuttavia emergendo già nel decennio precedente. In Italia tale percorso può essere individuato, ad esempio, attraverso l'attività espositiva del Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti di Ferrara, qui analizzata dal saggio di Francesca Gallo. Attraverso il serrato susseguirsi di rassegne periodiche come *U-Tape* e *Videoset*, infatti, l'istituzione ferrarese consolida la propria centralità nella geografia videoartistica italiana, ottenendo di pari passo anche importanti riconoscimenti internazionali. Oltre alla progressiva internazionalizzazione delle rassegne e alla crescita di *Videoset* [1985-1990], si registrano il coinvolgimento di autorevoli studiosi e una documentazione fotografica aggiornata nei cataloghi, in particolare per le videoinstallazioni realizzate *ad hoc*.

Nell'ambito delle varie modalità espositive dei new media, la presentazione in una sala di proiezione è stata efficacemente definita *black box* con riferimento a condizioni di fruizioni simili a quelle cinematografiche, con il pubblico immerso nell'oscurità e investito da un'unica fonte di luce, coincidente con la proiezione, appunto (ed. Arrhenius, Malm & Ricupero 2003; Pierson 2016). La *black box*, inoltre, rappresenta anche simbolicamente una sorta di separazione della New Media Art dal resto della produzione artistica contemporanea, in particolare perché segna una cesura con gli spazi consueti delle arti visive: cioè le sale di gallerie e musei e lo spazio pubblico. La predilezione per tale soluzione espositiva sembra in qualche misura sottolineare la mancata integrazione delle ricerche con le nuove tecnologie nel più ampio panorama dell'arte contemporanea. D'altronde, nota Christiane Paul, tale effetto "ghetto" è anche una conseguenza dell'inadeguatezza ad accogliere opere video, di computer e internet art, da parte di luoghi ispirati prevalentemente al *white cube* (ed. Paul 2008).

Tali lavori necessitano, in occasione delle mostre, di una stretta collaborazione fra artisti, curatori, conservatori e designer: è un dato di fatto che non esiste una formula condivisa e valida su come esporre la New Media Art, che fa ancora problema negli spazi dell'arte, musei o gallerie che siano (Parfait 2001); mentre le pratiche di *post-internet art* appaiono a chi scrive quasi un ritorno a forme artistiche più consolidate, sia per i musei che per il collezionismo, senza i tanti problemi teorici e pratici aperti dal web. Il curatore è, quindi, figura cardine, auspicabilmente l'unico a sapere come ogni lavoro debba essere fruito, visto che non vi è alcuna conoscenza

diffusa di questo tipo di opere, delle tecnologie con cui sono state prodotte e delle modalità con cui possono essere esposte (ed. Krysa 2006).

Tra le ultime arrivate nel campo delle mostre d'arte, la formula *on-line* si lega inizialmente alla natura stessa delle opere di Net Art e delle sue note posizioni teorico-critiche. Il contributo di Paolo Berti offre una rapida panoramica sull'evoluzione internazionale delle mostre dedicate a tale settore delle arti elettroniche, dagli anni Novanta in rapida crescita. Nella tensione fra lo spazio fluido della rete e la cornice istituzionale del museo si distende una pluralità di sperimentazioni museologiche che tendono di volta in volta a limitare l'indipendenza dei lavori di Net Art, ancorandoli allo spazio fisico, oppure a esaltarne la natura transeunte, individuando nel web l'unica corretta fruizione di tali prodotti. Nei casi che hanno fatto scuola, infatti, a confrontarsi e integrarsi sono le scelte fra *off-* e *on-line*, ad esempio; ovvero tra esposizione nello spazio della rete, oppure nelle sale del museo, o un insieme delle due.

Internet, infine, rappresenta anche un nuovo spazio per artisti e istituzioni museali, alcune delle quali hanno delle sezioni di collezione esclusivamente con lavori *on-line*, mentre altre ne hanno fatto occasione di sperimentazione di una curatela dal basso, come il MASS MoCA con la mostra virtuale (*Your Show Here*) nel 2002.

Chiude la sezione il denso contributo che Cosetta Saba dedica a *Hypothesis* di Philippe Parreno, mettendo in luce la natura temporale del processo espositivo, tanto da porre una sorta di equivalenza tra la mostra e "un film senza macchina da presa", scrive Saba citando Parreno. In particolare, infatti, l'artista reimpiega opere progettate altrove e che, vista la loro natura interattiva e in relazione con lo spazio espositivo, si riconfigurano ogni volta che vengono proposte in un contesto spaziale diverso e "montate" con altri pezzi dell'autore. La peculiarità di tale modo di procedere si comprende solo nel momento in cui si ha chiaro che Parreno usa il controllo elettronico delle varie componenti della mostra, che a sua volta è aperto alla variabile del pubblico, e talvolta anche all'interazione fra software e organismi unicellulari.

Tra le molte implicazioni teoriche di una tale affascinante ricerca, anche lo sviluppo delle capacità adattative dell'opera, in dialogo con il resto dei materiali esposti, con il pubblico e lo spazio che l'accoglie.

L'autrice

Francesca Gallo insegna *Storia dell'arte contemporanea* alla Sapienza Università di Roma. I suoi studi spaziano dal XIX al XXI secolo, attorno al rapporto fra riflessione teorica, prassi e strumenti dell'arte. Ha dedicato diversi studi, tra l'altro, a *Les Immatériaux* e a Jean-François Lyotard (Roma 2008), e ha curato, con Alessandro Simonicca, *Effimero. In dispositivo espositivo fra arte e antropologia nel Novecento* (Roma 2016).

I suoi interessi per la performance e la video arte si sono concentrati su Ketty La Rocca (Milano 2015 e Ferrara 2018), le pratiche performative italiane (n. monografico di «Ricerche di storia dell'arte» 2014) e la ricerca video nell'Italia degli anni Settanta («Ricerche di storia dell'arte» 2006; «L'Uomo Nero»

2018; *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta in Italia* Milano 2017). Con Silvia Bordini ha coordinato la prima indagine storico-critica sul Festival Arte Elettronica di Camerino, *All'alba dell'arte digitale* (Milano 2018).

Riferimenti bibliografici

Acocella, A 2016, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Quodlibet, Roma.

Ardenne, P 2002, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Flammarion, Paris.

Arrhenius, S Malm, M & Ricupero, C (ed.) 2003, *Black Box Illuminated*, JRP, Genève.

Bordini, S & Gallo, F (ed.) 2018, *All'alba del digitale: il Festival Arte Elettronica di Camerino*, Mimesis, Milano.

Boschiero, N, Russo, V & Scatturin, C (ed.) 2016, *Materiale Immateriale. Progetto VVV Verbo Visuale Virtuale*, catalogo della mostra, Mart Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto.

Gallo, F 2013, 'Il video nelle mani del performer: uno sguardo alla situazione italiana', in *L'immagine fra materiale e virtuale. Studi in onore di Silvia Bordini*, ed F Gallo & C Zambianchi, Campisano, Roma, pp. 125-135.

Gallo, F 2016, 'Lo studio delle mostra d'arte contemporanea: approcci e problemi dall'effimero al permanente', in *Effimero. Il dispositivo espositivo fra arte e antropologia. Casi di studio e prospettive di riflessione nel Novecento*, ed F Gallo & A Simonicca, CISU, Roma, 2016, pp. 29-43.

Gallo, F 2018, 'I Videogiornali della X Quadriennale, tra documentazione e autorialità', *L'Uomo nero*, n. 14-15, pp. 289-302.

Glicenstein, J 2009, *L'art: une histoire d'expositions*, PUF, Paris.

Krysa, J (ed.) 2006, *Curating Immateriality: the Work of the Curator in the Age of networking System*, Autonomedia, Brooklyn.

Lischi, S (ed.) 1997, *Invideo '97. Le forme dello sguardo*, catalogo della mostra, Charta, Milano.

Noordegraaf, J, Saba, GC, Le Maître, B & Hediger, V (ed.) 2013, *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

Parfait, F 2001, *Vidéo: un art contemporain*, Regard, Paris.

Paul, C (ed.) 2008, *New Media in the White Cube and Beyond*, University of California, Berkley, Los Angeles, London.

Pierson, M 2016, 'Le format de la séance appliqué à l'exposition de l'image en mouvement', *ExPosition. Revue d'analyse des enjeux propres à l'exposition des œuvres et objets d'art*, 2. Available from: <www.revue-exposition.com/>

Troncone, A 2014, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Postmediabooks, Milano.



Rita Messori

Esposizioni e svolta performativa. Per una fruizione creativa



Abstract

Le diverse fasi progettuali ed esecutive di una esposizione trovano nell'esperienza fruitiva il momento culminante, in cui il lavoro che potremmo definire in senso lato "produttivo" che sta dietro una esposizione viene percepito sensibilmente ed elaborato intellettivamente dal pubblico. Ma in che cosa consiste la fruizione di una esposizione? Quale rapporto si crea tra il soggetto di esperienza e l'oggetto esposto nello spazio espositivo? Conseguentemente: quale ruolo è possibile riconoscere al fruitore all'interno dell'esposizione, e quale ruolo è possibile riconoscere all'esposizione all'interno della fruizione della cosa fruita, che il più delle volte coincide con un'opera d'arte? La tesi di fondo di questo breve contributo è che all'interno di uno spazio espositivo la fruizione è un vero e proprio processo, lento e non lineare, che vede coinvolti in un complesso rapporto di interazione diversi "agenti": in primis il soggetto e l'oggetto della fruizione, a cui occorre aggiungere: gli altri oggetti esposti, i soggetti fruitori, lo spazio adattato e allestito per l'esposizione in cui l'esperienza avviene. In tal senso può essere estremamente utile inserire il complesso fenomeno dell'esposizione all'interno della svolta performativa che caratterizza l'arte e la cultura a partire dagli anni Sessanta; e richiamare alcuni paradigmi interpretativi elaborati in ambito estetico, in particolare da Erika Fischer-Lichte nella sua *Ästhetik des Performativen*, per meglio comprendere il fenomeno delle esposizioni e il tipo di esperienza che esse sollecitano (Fischer-Lichte 2004). Come si vedrà, la capacità euristica di questi paradigmi emergerà anche attraverso il confronto tra l'estetica fenomenologica tedesca, a cui l'autrice fa diretto riferimento, e quella francese, in particolare quella di Maurice Merleau-Ponty, di Paul Ricoeur, di Henri Maldiney.

The different design and executive phases of an exhibition find the culminating moment in the spectator's experience, in which the work that we could define in a "productive" sense which is behind an exhibition is sensitively perceived and elaborated intellectually by the public. But what does the use of an exhibition consist of? What kind of relationship is created between the subject of experience and the object displayed in the exhibition space? Consequently: what role is there to recognize to the user within the exhibition, and what role can be recognized to the exhibition within the fruition of the thing enjoyed, which most often coincides with a work of art? The basic thesis of this brief contribution is that within an exhibition space, fruition is a real process, slow and non-linear, which involves a complex interactive relationship between different "agents": first of all the subject and the object of fruition, to which we must add: the other exhibits, the users, the space adapted and set up for the exhibition in which the experience takes place. In this sense it can be extremely useful to include the complex phenomenon of exposure within the performative turn that has characterized art and culture since the 1960s; and to recall some interpretative paradigms elaborated in the aesthetic field, in particular by Erika Fischer-Lichte in her *Ästhetik des Performativen*, to better understand the phenomenon of exposures and the type of experience that they solicit (Fischer-Lichte 2004). As will be seen, the heuristic capacity of these paradigms will emerge also through the comparison between the German phenomenological aesthetics, to which the author makes direct reference, and the French one, in particular that of Maurice Merleau-Ponty, of Paul Ricoeur, of Henri Maldiney.



Le diverse fasi progettuali ed esecutive di una esposizione trovano nell'esperienza fruitiva il momento culminante, in cui il lavoro che potremmo definire in

senso lato “produttivo” che sta dietro una esposizione viene percepito sensibilmente ed elaborato intellettivamente dal pubblico. Ma in che cosa consiste la fruizione di una esposizione? Quale rapporto si crea tra il soggetto di esperienza e l’oggetto esposto nello spazio espositivo? Conseguentemente: quale ruolo è possibile riconoscere al fruitore all’interno dell’esposizione, e quale ruolo è possibile riconoscere all’esposizione all’interno della fruizione della cosa fruita, che il più delle volte coincide con un’opera d’arte?

La tesi di fondo di questo contributo è che all’interno di uno spazio espositivo la fruizione è un vero e proprio processo, lento e non lineare, che vede coinvolti in un complesso rapporto di interazione diversi “agenti”: in primis il soggetto e l’oggetto della fruizione, a cui occorre aggiungere: gli altri oggetti esposti, i soggetti fruitori, lo spazio adattato e allestito per l’esposizione in cui l’esperienza avviene.

Ognuno di questi “agenti”, e il rapporto che li lega, necessiterebbe di una analisi attenta e approfondita che non è possibile condurre nel breve spazio di questo saggio. Ci limiteremo a prendere in considerazione il carattere sintetico di messa a sistema degli “agenti”, e quello di efficacia attiva, cioè di azione esercitata da ogni singolo agente all’interno di un complesso sistema di interazione degli agenti tra di loro.

Il processo fruitivo è caratterizzato da una tale varietà di fasi e di aspetti che non può a ben vedere essere ricondotto né al paradigma della tradizionale visione contemplativa, né al paradigma della percezione “distratta” – *zerstreut*, cioè frammentata e dispersa, incapace di mantenere l’attenzione su un punto –, teorizzata da Walter Benjamin nel suo *Das Kunst im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Benjamin 1966).

Se il primo tipo di fruizione, tipico dell’età moderna, è spettatoriale e si fonda su una presa di distanza da parte del soggetto nei confronti dell’oggetto della fruizione – finalizzata al *theorein*, cioè a una contemplazione conoscitiva in cui centrale diviene la visione –, il secondo, tipico dell’età contemporanea, è di tipo immersivo e coinvolge tutti i sensi. Al carattere di immersione si aggiunge la tendenza a ridurre l’esperienza a una fuggevole subitanità, a una “reattività” emotiva, e conseguentemente a un veloce consumo; il soggetto fruitore è difatti sollecitato a passare da uno stimolo all’altro senza soffermarsi su nessuno di essi.

Certamente, in alcune forme di turismo culturale il modello della percezione distratta, che caratterizza il nostro modo quotidiano di esperire il mondo, rischia di influenzare profondamente la fruizione, trasformandola in “fruizione distratta”. Si tratta a nostro avviso di un rischio che va assunto in quanto tale, e che è possibile contrastare attraverso una riflessione critica sulla posta in gioco all’interno dell’esperienza fruitiva.

Se da un lato dunque lo studio delle esposizioni necessita di una teoria estetica della fruizione, dall'altro lato la teoria della fruizione, così come è stata concepita all'interno della storia dell'estetica, non può non tener conto delle modalità fruitive sollecitate dalle tecniche espositive.

I due modelli di esperienza fruitiva a cui abbiamo più sopra fatto riferimento, quello fondato sulla contemplazione e quello fondato sulla distrazione, implicano un diverso rapporto tra arte e vita, su cui occorre riflettere. In definitiva, se nella fruizione contemplativa – già delineata nella *Poetica* di Aristotele – avviene uno scarto nei confronti del quotidiano, e se tale scarto è individuato nella specificità dell'esperienza dello spettatore teatrale, nella fruizione distratta, fondamentalmente di tipo immersivo, lo scarto tra arte e vita viene meno, in quanto non vi è più un elemento che differenzi i due tipi di esperienza, quella in ambito quotidiano e quella in ambito artistico. Ci chiediamo: ai fini di una fruizione consapevole e creativa delle opere d'arte, in quali termini il rapporto tra arte e vita deve essere riproposto all'interno della progettazione di una esposizione?

Sappiamo bene quanto l'epoca attuale sia caratterizzata dal dominio dell'istante, da un presente puntuale che rende difficile la nascita e lo sviluppo di una coscienza critica e di una tensione progettuale, entrambe necessarie alla formazione di una identità culturale individuale e collettiva. Il fenomeno stesso delle esposizioni rischia di essere assorbito all'interno della percezione distratta, cioè all'interno di una esperienza consumistica sempre alla ricerca di nuovi stimoli.

Urgente diviene dunque una educazione alla fruizione dell'arte che richiede una conoscenza del processo fruitivo stesso, nei suoi plurimi e diversificati aspetti, strettamente connessi alle modalità attraverso cui l'oggetto viene presentato, offerto all'esperienza. In vista di una educazione alla fruizione, fondamentale è l'apporto non solo delle teorie e delle tecniche connesse all'esposizione, ma anche della sua storia, dei progetti allestitivi e delle loro realizzazioni, che culminano con la concreta esperienza o "visita" da parte del pubblico.

Quando si visita una esposizione si entra in uno spazio-tempo – che non coincide con quello della vita quotidiana – allestito in modo tale che avvenga in esso un incontro, spazio-temporalmente e storicamente determinato: quello tra il soggetto e ciò che viene esposto, o, più precisamente, tra i vari e diversi agenti implicati nell'esperienza fruitiva.

In effetti, ad essere allestita all'interno di una esposizione è l'esperienza di un incontro, i cui caratteri di messa a sistema e di efficacia – cioè di relazionalità e di interazione – possono portare a un profondo cambiamento degli agenti coinvolti, e in particolare del soggetto fruitore. Ciò diviene particolarmente evidente quando la forza progettuale, innovativa e creativa dell'opera esposta, col suo spaesante carattere di

provocazione, incide sulla costruzione dell'identità del soggetto, e più in generale sull'identità intersoggettiva di una comunità culturale.

Ciò che a noi preme sottolineare è il fatto che una fruizione educata, consapevole e attiva, è esperienza e assunzione di uno slancio progettuale insito nell'opera, che il progetto espositivo può "attivare". Tale fruizione può permettere non solo la formazione del sé, ma anche la formazione di un mondo-ambiente "creativo", che favorisca il sorgere di nuovi modi di vedere e di nuovi modi di agire, che sappia in definitiva trasformare il mondo ordinario dell'esperienza, e con esso la cultura diffusa che spesso tende a ripetere se stessa secondo degli schemi (teorici e pratici, conoscitivi ed etici, oltre che estetici) abituali.

In tal senso può essere estremamente utile inserire il complesso fenomeno dell'esposizione all'interno della svolta performativa che caratterizza l'arte e la cultura a partire dagli anni Sessanta; e richiamare alcuni paradigmi interpretativi elaborati in ambito estetico, in particolare da Erika Fischer-Lichte nella sua *Ästhetik des Performativen*, per meglio comprendere il fenomeno delle esposizioni e il tipo di esperienza che esse sollecitano (Fischer-Lichte 2004). Come si vedrà, la capacità euristica di questi paradigmi emergerà anche attraverso il confronto tra l'estetica fenomenologica tedesca, a cui l'autrice fa diretto riferimento, e l'estetica fenomenologica francese, in particolare quella di Maurice Merleau-Ponty, di Paul Ricoeur, di Henri Maldiney.

1. Esposizione e messa in scena

Se è nello spazio espositivo, e nelle concrete modalità attraverso cui esso viene allestito, che il soggetto di esperienza e l'oggetto di esperienza entrano in relazione, estremamente difficile risulta separare il "chi" e il "cosa" dal "come" l'esperienza è preparata e concretamente avviene.

Ed è qui che l'estetica del performativo può venirci in aiuto, in particolare attraverso il concetto di "messa in scena": le esposizioni mettono in scena l'opera, la presentano, cioè permettono che il fruitore ne percepisca la presenza fenomenica, che non è soltanto il suo essere qui ed ora davanti a me, ma è il suo essere qui ed ora davanti a me nella sua densità e nella sua ricchezza di senso, nella sua stratificazione di significati, la quale può essere di volta in volta mostrata ed esperita. Una presenza "provocatoria" che può essere percepita come inquietante e destabilizzante, perturbante e spaesante, in una parola *unheimlich*.

La domanda che dovremmo porci è la seguente: in che modo l'esperienza fruitiva può essere sottratta alla percezione distratta, che dell'opera rischia di cogliere soltanto alcuni, pochissimi, aspetti, riducendone la portata semantica ad alcuni, pochissimi

significati? Come è possibile mettere il fruitore nelle condizioni di aprirsi alla presenza dell'opera, modificando il suo rapporto esperienziale all'opera e in definitiva al mondo?

Nel suo *Ästhetik des Performativen* Erika Fischer-Lichte si pone l'obiettivo di mostrare come dagli anni Sessanta alcune forme di arte teatrale abbiano non solo rivoluzionato una concezione tradizionale di teatro, ma anche, e per noi soprattutto, una concezione sedimentata di arte, fondata su alcune dicotomie concettuali; esse riguardano in particolare l'opposizione di progettazione ed esecuzione dell'opera, di produzione dell'artista e di fruizione del pubblico, di materialità e di spiritualità, di arte e non-arte, vale a dire di sfera artistica e sfera quotidiana, ordinaria della vita; per utilizzare un lessico fenomenologico, tra arte e *Lebenswelt*.

Lo sforzo di superare quei dualismi che hanno caratterizzato la cultura della modernità passa in primo luogo, in ambito teatrale, attraverso una riflessione sulla messa in scena e sullo spettacolo. L'esperienza estetica che viene sollecitata a partire dalla fase progettuale e di concreta preparazione di uno spettacolo-evento è una esperienza in primis sensibile-percettiva ed emotiva di un fruitore inteso come soggetto corporeo, come *embodied mind*, come unità di corpo e pensiero; ciò a partire dall'estetica fenomenologica di Maurice Merleau-Ponty.

La Fischer-Lichte definisce la messinscena (*Inszenierung*) come

il processo della pianificazione, della prova e della determinazione delle strategie secondo cui la materialità dello spettacolo viene prodotta performativamente, di modo che, da una parte gli elementi materiali possano manifestarsi come attualmente presenti nel loro essere fenomenico e, dall'altra, venga posta in essere una situazione che lascia libertà e spazio di manovra per azioni, comportamenti, ed eventi non pianificati e non ordinati (Fischer-Lichte 2004, p. 323).

Il momento preparatorio dell'*Inszenierung* necessita di un vero e proprio "lavoro estetico" in cui tutti gli elementi materiali (spazio architettonico, luci, suoni, odori...) vengono predisposti all'esperienza sensibile-percettiva ed emotiva del fruitore. Quella che noi generalmente chiamiamo "scenografia", cioè l'allestimento dello spazio scenico, assume un ruolo decisivo, poiché il rapporto tra attore e spettatore, intesi come soggetti corporei, non può essere astratto dal *medium* sensibile nel quale e attraverso il quale questo rapporto avviene.

La messinscena costituisce dunque la fase progettuale dello spettacolo, ne fornisce delle direttive importanti ma non può prevederne il decorso, l'effettivo realizzarsi dello spettacolo, in cui il ruolo del soggetto fruitore diviene determinante. Lo spettacolo (*Aufführung*) è un vero e proprio evento (*Ereignis*) in cui ad avvenire è il

rapporto di co-implicazione di tutte le varie componenti dello spettacolo stesso: attori, spettatori, scenografia, spazio (architettonico, urbano o naturale che sia) nel corso di una certa durata temporale. Una co-implicazione o – per usare una espressione di Merleau-Ponty, citato dalla Fischer-Lichte –, una co-costituzione di soggetti e oggetti all'interno di una dimensione estetica, precedente l'astrazione intellettuale, e dalla quale la riflessione intellettuale si origina. Mentre l'atto intellettuale procede per analisi, l'atto percettivo procede per sintesi, come per sintesi, primariamente colte nell'esperienza sensibile, procedono sia la memoria sia l'immaginazione. Ed è questo carattere di sintesi estetica originale, di attiva co-implicazione ad emergere nello spettacolo.

È la messinscena a fare in modo che, da una parte, tutto ciò che appare, anche ciò che è poco vistoso, salti all'occhio e *appaia trasfigurato*, e che, dall'altra, il percipiente, nell'atto della percezione, si accorga di come il movimento, la luce, i colori, i suoni e gli odori agiscano su di lui e lo *trasformino*. In questo modo la messinscena può dunque essere definita e descritta anche come un *procedimento che mira alla restituzione dell'incantesimo al mondo – e alla metamorfosi di tutti i partecipanti allo spettacolo* (Fischer-Lichte 2004, pp. 325-326).

La messa in scena può dunque essere considerata come quel lavoro di predisposizione teso all'evento-spettacolo in quanto co-implicazione di tutti gli agenti, percepiti nella loro sintesi relazionale e interattiva. In tal modo il fruitore diviene un "agente", cioè un soggetto non soltanto recettivo e co-costituito, ma anche co-costituente. Questo significa che l'identità del fruitore viene ad essere trasformata ad opera degli altri agenti, ma che allo stesso tempo gli altri agenti vengono ad essere co-costituiti dal soggetto fruitore. Nell'esperienza fruitiva vi è dunque una compresenza di atteggiamento passivo-recettivo e di atteggiamento attivo-formativo che non deve mai esser persa di vista. Ciò può esser detto anche dell'esperienza espositiva stessa: se è vero che la sua portata poetica agisce sullo spettatore, è anche vero che è lo spettatore a liberare il potenziale di senso dell'opera, a metterne in luce, di volta in volta, stratificazioni semantiche nuove.

In tal senso è possibile distinguere due momenti o fasi (complessi, e a loro volta distinguibili in sotto-momenti o sotto-fasi), all'interno dell'esposizione: la progettazione e la realizzazione (*Inszenierung*) da un lato, e l'effettiva esperienza da parte del pubblico (*Aufführung*) dall'altro lato; in tal senso l'esposizione è evento in cui avviene l'incontro e la reciproca co-costituzione tra i vari agenti, e in particolare tra i soggetti e le opere. Una delle maggiori implicazioni teoriche dell'utilizzo dei paradigmi interpretativi messi a punto dalla Fischer-Lichte – paradigmi ampiamente riconducibili all'alveo della fenomenologia – è la riconfigurazione del ruolo che assumono le opere

esposte: esse divengono dei “quasi-soggetti” che agiscono sullo spettatore. Nel corso delle sue frequentazioni dei *Salons*, antesignani delle moderne e contemporanee esposizioni, Diderot non di rado si chiedeva: “Quadro, che vuoi da me?”, accordando al quadro una quasi-volontà. Nell’estetica contemporanea è il fenomenologo francese Mikel Dufrenne a parlare dell’opera come “quasi-soggetto”; più recentemente è stato uno dei maggiori protagonisti dei *Visual Studies*, Mitchell, ad aver sottolineato l’azione che le immagini esercitano su di noi (A. Pinotti-A. Somaini 2009, pp. 99-133).

Durante l’esposizione-*Aufführung* (sollecitata dalla esposizione-*Inszenierung*) l’esperienza che lo spettatore fa – all’interno, ricordiamolo di un complesso intreccio di co-implicazioni – è di una “trasfigurazione del banale”, per usare una espressione di Arthur Danto (Danto 2008, p. 92) ¹, o di una “visione di secondo grado”, per usare un’espressione di Paul Ricoeur (Ricoeur 2010, p. 117); trasfigurazione o “visione seconda” che consiste nella visione di aspetti inediti della realtà quotidiana da parte dello spettatore. Ciò avviene nell’esperienza fruitiva in quanto esperienza estetica, nel corso della quale l’opera è esperita nel suo apparire, cioè come presenza sensibile, che si manifesta, in un certo momento e in certo luogo, a un soggetto sensibile.

Nello spazio-tempo dell’esposizione-*Aufführung* ad avvenire è dunque un incontro “estetico” con l’opera; incontro che ha per effetto quella trasfigurazione del banale o visione di secondo grado di cui parlano non soltanto Danto e Ricoeur, ma molti altri filosofi (tra i quali i già citati Mikel Dufrenne e Maurice Merleau-Ponty). Se è vero, come asseriva Paul Klee, che non si vede l’opera ma si vede (la realtà) attraverso di essa, è anche vero che questa modalità del vedere, questa esperienza visiva che è esperienza di costruzione di senso della realtà, avviene il più delle volte all’interno di contesti espositivi e attraverso di essi.

In definitiva, quello scarto tra arte e vita che permette alla vita di riflettere su se stessa e di rimettersi in gioco ridisegnando il suo percorso formativo, avviene il più delle volte all’interno dell’esposizione-*Aufführung*. Per la visione di secondo grado, a essere necessaria non è tanto la presa di distanza del soggetto nei confronti dell’oggetto, caratterizzante la visione contemplativa, ma la differenziazione tra “stato ordinario” e “stato non-ordinario” o “stato poetico” dell’esperienza (Valéry 2008, 1208 e segg.); nello “stato poetico” il rapporto tra soggetto e oggetto – ancor meglio, il rapporto sistemico e interattivo tra gli “agenti” – non vien meno; ne risulta anzi rafforzato e rivificato, poiché viene rimesso in gioco.

Il carattere immersivo dell’esperienza, tipico dell’orizzonte quotidiano, viene dunque conservato, ma all’interno di uno spazio-tempo che non è quello della vita di tutti i giorni. È dunque nell’esposizione-*Aufführung* che avviene quella sospensione del mondo ordinario che permette alla vita di pensare se stessa e di trasformarsi. Tale

¹ La Fischer-Lichte (2004, p. 288) dedica importanti riflessioni all’opera di Danto.

sospensione della *Lebenswelt* viene preparata all'interno delle diverse fasi progettuali ed esecutive dell'esposizione-*Inszenierung*; ma è soltanto nel momento dell'esposizione-*Aufführung* che avviene l'incontro con l'opera e la trasformazione della vita stessa.

A nostro avviso, la portata culturale di una esposizione può soltanto essere misurata con l'effettiva trasformazione del suo pubblico, che prende avvio all'interno dell'esperienza fruitiva ma che non si esaurisce in essa. Potremmo dire che l'esperienza fruitiva dell'esposizione costituisce l'inizio di un lento percorso di elaborazione; l'incontro con l'opera può essere ripreso e continuato attraverso la memoria, l'immaginazione e la riflessione.

Per un verso dunque si tratta di far presente agli studiosi di estetica che si occupano di fruizione l'importanza fondamentale dello spazio-tempo dell'esposizione-*Aufführung* (strettamente connessa alle modalità operative della esposizione-*Inszenierung*) all'interno del processo fruitivo; per altro verso si tratta di far presente a chi opera nell'ambito delle esposizioni, e a chi le studia da un punto di vista storico-critico, l'importanza fondamentale della fruizione, e la sua complessità, che non può essere ricondotta soltanto ai suoi aspetti psicologici o cognitivi. In definitiva nella fruizione la posta in gioco è altissima: la costruzione di senso del sé e del mondo.

Costruzione di senso che avviene in uno spazio-tempo che non è quello della vita di tutti i giorni, come diceva Paul Valéry nei suoi scritti sull'arte nei primi decenni del Novecento (Valéry 2008, pp. 1522-1551). Si tratta in definitiva di sospendere momentaneamente l'orizzonte ordinario dell'esperienza coi suoi schemi interpretativi, che nell'abitudine quotidiana si sono irrigiditi, per poter poi tornare ad esso in modo rinnovato, vivendo la realtà in tutta la sua pienezza e ricchezza di senso; una sorta di *epoché* fenomenologica esercitata all'interno dell'esperienza estetico-corporea, sensibile e semovente.

È quanto avviene all'interno dello spettacolo: una trasfigurazione del quotidiano che porta alla trasformazione del pubblico; ed è anche quanto avviene durante l'esposizione, la quale presenta i caratteri della teatralizzazione messi in luce dalla Fischer-Lichte: messa in scena, spettacolo, esperienza estetica.

Ma in che cosa consiste l'esperienza fruitiva, e in che modo si differenzia dall'esperienza estetica tout-court, secondo l'estetica del performativo?

Perché riesca la restituzione dell'incantesimo al mondo è tuttavia necessaria non solo la messinscena ma anche una specifica percezione da parte dello spettatore che porti alla sua trasformazione. [...] Ho definito l'*esperienza estetica* resa possibile dagli spettacoli come del teatro e della performance art a partire dalla fine degli anni Sessanta del XX

secolo, come *esperienza di soglia, un'esperienza della liminalità che può condurre a una trasformazione*, o che, di per sé, è già vissuta come una trasformazione. Ho anche affermato che questo tipo di esperienza estetica è centrale per un'estetica del performativo (Fischer-Lichte 2004, p. 327).

Ad avvenire nell'esperienza fruitiva sono la liminalità, la soglia, lo sconfinamento tra le coppie di opposti caratterizzanti la modernità e tra gli aspetti del complesso e diversificato fenomeno "arte" che vanno visti nella loro interdipendenza; interdipendenza che, come si è visto, assume la forma della "interazione".

2. Dalla fruizione contemplativa all'audience creativa. Il contributo dell'estetica fenomenologica

Nel tentativo di superare la dicotomia tra arte e vita, l'estetica del performativo non nega certo la differenza che vi è tra le due; se è vero che l'arte non si oppone alla vita né la vita all'arte, è anche vero che arte e vita non si sovrappongono. Dell'arte la Fischer-Lichte riconosce la ricerca di autonomia – di cui la valenza di tipo istituzionale è espressione –, e la capacità di rinnovare la cultura sociale, il senso comune, cioè il sentire condiviso da una comunità culturale; questo ben si lega all'attuale dibattito sull'*audience development*, sulla produzione e sul "consumo" della cultura nonché sulle politiche culturali².

Tuttavia – afferma la Fischer-Lichte – contro il rischio di una separazione tra arte e vita, connesso alla stessa ricerca di autonomia, molti artisti, all'inizio degli anni Sessanta, lavorano, di fatto, per superare tale separazione, praticando un'arte dello sconfinamento. Come abbiamo avuto modo di osservare, essi tentano di oltrepassare, cancellare il confine tra arte e non arte, arte e "realtà", arte e vita, un confine che è stato stabilito nella cultura occidentale alla fine del XVIII secolo.

Non solo gli spettacoli del teatro e della *performance art*, ma anche gli spettacoli di altre forme d'arte si muovono in questa direzione, in particolare le *esposizioni d'arte*, che più che esporre arte, la mettono in scena. In tale modo l'atto dell'esporre viene ad essere riformulato in senso fenomenologico; l'esporre è un far vedere, un mostrare l'arte nel suo essere fenomenico, nella sua presenza sensibile che si offre a un soggetto di esperienza, a un soggetto estetico.

Le esposizioni mediante il lavoro estetico dell'*Inszenierung*, trasformano l'arte in spettacolo (*Aufführung*), cioè *la eseguono (aufführen)*, come se si trattasse di un pezzo musicale (De Blase 2014, p. 349). Il fenomeno della teatralizzazione dell'arte non va inteso, come comunemente si fa, in senso spregiativo, ma va invece attentamente

² Si veda a questo proposito: ed. De Blase 2008; ed. De Blase 2014.

studiato, sia in merito alla sua struttura, essenzialmente dinamica, sia in merito alle opportunità di trasformazione del pubblico che esso comporta.

Due edizioni di *Documenta* a cavallo dei due millenni rappresentano, secondo la Fischer-Lichte, un esempio eminente di tale fenomeno. I curatori Catherine David (*Documenta X*) e Okwui Enzor (*Documenta XI*) affermarono di volere non solo mostrare, nei lavori presentati, «immagini critiche del mondo moderno e dei fenomeni che lo muovono e lo trasformano» (David 2000), ma di voler al contempo far funzionare *Documenta* come una «piattaforma» in cui «promuovere un incrocio tra idee teoriche e prassi» (*documenta XI: Democracy Unrealized. Platform I* 2001).

Il secondo esempio fatto dalla Fischer-Lichte riguarda il festival *Theater der Welt* 2002; In occasione del Festival, *Theater der Welt* e museo Ludwig di Colonia organizzarono e allestirono un'esposizione il cui titolo programmatico era: *I promise It's Political. Performativität in der Kunst*. Un'idea espositiva di questo tipo mostra quanto siano «diventati poco nitidi concetti come *teatro, arte e mondo*» (Lilienthal 2001, p. 5). L'esposizione era, infatti, concepita in modo tale da produrre «nuove forme di mutualità» e cioè «non più solo relazioni tra osservatori e oggetti, ma tra osservatori e spazi», così da far nascere durante «il processo della percezione un nuovo "NOI", e da riuscire dunque a dispiegare un corrispondente potenziale trasformativo» (Rogoff, I 2002, p. 53). «Un'estetica del performativo mira a quest'arte dello sconfinamento» (Fischer-Lichte 2004, p. 349).

All'interno di tale contesto, l'estetica fenomenologica di Maurice Merleau-Ponty e l'ermeneutica fenomenologica di Paul Ricoeur possono fornirci dei paradigmi interpretativi non solo di grande interesse ma anche di grande attualità; si tratta, in definitiva, di sondare il potenziale teorico di una tradizione filosofica dalla Fischer-Lichte non sempre presa in adeguata considerazione: quella francese.

Nella sua «poetica della volontà» Ricoeur individua un rapporto strettissimo e circolare tra produzione e fruizione (Ricoeur 2010), due aspetti dell'arte che non è possibile separare. La fruizione rientra all'interno del processo della *mimesis*, caratterizzato da tre momenti: pre-figurazione, con-figurazione, ri-figurazione. Una *mimesis* che, si badi bene, nulla ha a che fare con l'imitazione banalmente concepita come rappresentazione fedele della realtà. Fondamentale diviene qui il concetto di *figurazione* intesa come un processo formativo mirante a quella che Danto ha chiamato, come si è detto più sopra, «trasfigurazione del banale» (Danto 2008).

Mentre nella «pre-figurazione» il processo formativo si radica nella dimensione pre-intellettuale (sensibile-percettiva, emotiva) del mondo della vita, nella «con-figurazione» esso si distacca dal mondo della vita stesso, costruendosi in modo autonomo; nella «ri-figurazione» è il fruitore che permette il ritorno del processo

formativo e operativo al mondo della vita, nella sua dimensione ordinaria, quotidiana; un ritorno all'insegna della trasformazione.

Il superamento del concetto sedimentato di *mimesis*, in quanto "rappresentazione", è reso possibile solo a partire da una rilettura della *Poetica* di Aristotele; il filosofo francese evidenzia il ruolo che vi assume la *praxis*, l'azione umana, messa in scena nella tragedia. Non a caso dunque nella "poetica della volontà" di Ricoeur (comprendente sia la *Métaphore vive* sia la trilogia di *Temps et Récit*) i due concetti di azione umana (*praxis*) e di comporre artistico (*poiein*) diventano centrali. Il fare artistico è restituzione dell'azione; l'arte mostra l'azione dell'uomo e mette sotto gli occhi l'animazione del reale mediante un processo poetico che necessita di una sua "pragmatica", cioè di tecniche operative.

Inoltre, se la produzione nasce da uno *scarto* operato dall'immaginazione creativa nei confronti di schemi culturali e simbolici preesistenti e preordinati, cioè nei confronti di una cultura sedimentata e diffusa, sarà il fruitore a operare una concreta modificazione degli schemi culturali esistenti, realizzando all'interno dell'orizzonte quotidiano l'innovazione creativa "inventata" dall'artista.

Queste riflessioni risultano particolarmente utili in merito alla complessità del fenomeno delle esposizioni, nella misura in cui momento produttivo, momento espositivo e momento esperienziale sono strettamente legati: si espone un prodotto, lo si mostra, lo si rende presente e visibile a un fruitore che dell'esposizione fa esperienza, esperienza per Ricoeur di tipo "trasformativo" (del sé, del proprio mondo). Inoltre, queste riflessioni possono risultare preziose nella misura in cui l'esperienza fruitiva rientra all'interno della costruzione dell'identità culturale di un individuo o di una collettività, costruzione caratterizzata dalla *dialettica di sedimentazione e di innovazione*, la quale si inserisce all'interno di un orizzonte storico.

A ben vedere il processo triadico della *mimesis* permette non soltanto di inserire il doppio carattere dell'esposizione (esposizione-*Inszenierung*, esposizione-*Aufführung*) all'interno del rapporto di continuità di produzione e fruizione, ma anche di meglio comprendere il potere che ha l'arte di trasformare il nostro orizzonte simbolico; una trasformazione che l'esposizione può contribuire a compiere.

La fenomenologia della percezione di Merleau-Ponty ci offre importanti paradigmi interpretativi riguardanti la dimensione corporea dell'esperienza fruitiva; il fruitore è un uomo in carne ed ossa, che percepisce sensibilmente quanto gli viene mostrato. A ciò occorre aggiungere che nel soggetto corporeo la sensibilità è indissociabile dal movimento (Merleau-Ponty 1989; 2003). Merleau-Ponty ci offre dunque un modello *embodied* della fruizione che potrebbe essere applicato all'esperienza fruitiva dell'esposizione.

In tal senso la fruizione è una esperienza “aestetica” a tutto tondo, poiché avviene all’interno dell’ambito sensibile, all’interno di un “mondo estetico” – per usare ancora una volta un’espressione di Merleau-Ponty – che si fonda sull’intercorporeità, cioè sul legame simultaneo tra oggetti, oggetti e spazio ambientale.

Per Merleau-Ponty l’uomo estetico è un uomo corporeo che compie atti percettivi e motori e che, attraversando lo spazio ambientale, agisce su di esso. Vi è dunque un aspetto pratico, di azione formativa e trasformativa del mondo e del sé che Merleau-Ponty, anche sulla scorta di Valéry, vede espresso soprattutto nell’ambito artistico. Ogni forma d’arte implica un fare (*poiein*), da intendersi come azione formativa, che diviene creativa nella misura in cui inventa (nel senso letterale del termine) e si dà autonomamente la propria legge formativa. Nel quotidiano la *praxis* si separa dalla *poiesis* e diviene mera ripetizione di schemi comportamentali abitudinari. Il fare poetico necessita di concrete e determinate prassi operative, che implicano uno sforzo, un lavoro estenuante, che può portare l’artista ai limiti della sopportazione.

È questo incontro di *praxis* e di *poiesis* a consentirci di utilizzare il termine creatività. Un’opera è creativa nella misura in cui segue una propria legge formativa, e allo stesso tempo mette il fruitore nelle condizioni di prendere le distanze dalle prassi operative abitudinarie e di trovare una autonomia di pensiero e di azione, trasformando la propria esperienza in esperienza creativa. Per Valéry l’opera va dunque reinserita nel processo creativo dell’artista; un processo mai concluso, che attende l’esperienza fruitiva per compiersi, cioè per continuare a realizzarsi. Perché l’arte possa liberare tutto il suo potenziale di senso deve essere messa nelle condizioni di essere fruita in modo consapevole, attivo, creativo. A essere evidenziato da parte di Valéry è l’aspetto formativo e operativo dell’esperienza fruitiva e conseguentemente della liberazione del potenziale di senso dell’opera.

Per l’arte performativa in genere, e per le esposizioni, intese come fenomeno riconducibile, almeno parzialmente, alla performatività, a essere in gioco è la trasfigurazione di una visione, incarnata, del mondo, indissociabile da una componente attiva di trasformazione.

Come afferma un altro grande protagonista della fenomenologia francese, Henri Maldiney, l’esperienza del fruitore è fondamentalmente corporea, vale a dire sensibile e deambulatoria³. La fruizione non coincide con la mera presa visione di ciò che viene esposto, indipendentemente dallo spazio circostante; e nemmeno può essere ricondotta alla posizione fissa dell’osservatore contemplativo. A dover essere recuperato è un essenziale carattere di interazione dell’esperienza fruitiva stessa.

³ V. in part. Maldiney 2012.

A parere di Maldiney un esempio emblematico è costituito dalla progettazione della Fondation Maeght a Saint Paul de Vence. In occasione dell'inaugurazione dello spazio museale, uscì un volume della collana *Derrière le miroir* [edizioni Maeght, 1964] dedicato alla Fondation, scritto da Maldiney e con litografie di Giacometti, Tal Coat, Mirò, Braque, Chagall. Ricordiamo che Maldiney fu per anni il filosofo di riferimento dei coniugi Maeght, galleristi di fama internazionale; a lui furono affidate molte monografie dedicate agli artisti che dell'*entourage* dei Maeght facevano parte.

Maldiney fu invitato da Tal Coat, che stava realizzando per la *Fondation* un mosaico, a visitare il cantiere degli artisti, a vedere le opere realizzarsi, non ultimo il museo stesso. L'edificio destinato a ospitare la collezione Maeght fu progettato dall'architetto catalano Josep Sert tra il 1959 e il 1964, il quale, in fase di progettazione, molto dialogò con gli artisti che avrebbero dovuto non solo esporre le loro opere, ma anche contribuire a realizzare parti dell'edificio. Fu a partire da questa visita e dalle conversazioni sia coi coniugi Maeght sia con gli artisti che nacquero le riflessioni di Maldiney sul museo, così come era stato progettato da Sert.

Il museo ha principalmente di mira l'esposizione (*exposition*) dell'opera, e la messa in relazione tra il fruitore e l'opera, cioè "l'incontro" tra di essi; incontro che non può prescindere dallo spazio in cui e attraverso cui avviene, così come dalle altre opere esposte e dagli altri fruitori. L'esposizione implica un lungo e complesso lavoro estetico, che ha lo scopo di mettere in mostra il lavoro operativo e formativo compiuto dall'artista. Nella misura in cui implica la progettazione architettonica, potremmo dire che l'esposizione fa incontrare diverse arti, e che le fa interagire.

Ma come Sert realizza, la *mise en vue*, le *rencontre*? La costruzione progettata da Sert è per Maldiney un luogo che organizza lo spazio di esperienza del soggetto fruitore. Descrivendo l'edificio, praticando una sorta di *ekphrasis* dell'architettura, Maldiney sottolinea il maggiore punto di forza del progetto: l'arte architettonica esprime qui un ritmo, tra l'interno e l'esterno, tra la luce e l'ombra, tra il pieno e il vuoto ⁴. Il ritmo è il legame ritrovato tra coppie di opposti che la cultura moderna ha individuato nella stessa esperienza estetica. In tal senso, la progettazione dell'edificio-museo rientra a pieno titolo nell'esposizione-*Inszenierung*: il ritmo espresso dall'architettura mette il fruitore nelle condizioni di superare quei dualismi, inerenti in particolare all'esperienza dello spazio, che potrebbero compromettere l'esperienza tout-court dell'opera esposta.

In tal modo il processo fruitivo, predisposto dalla progettazione architettonica, rimette in gioco l'esperienza sensibile-percettiva, emotiva e motoria mostrando l'impossibilità di riproporre il modello statico e distaccato della contemplazione.

⁴ A questo proposito mi permetto di rimandare a (Messori 2012, pp. 259-278).

L'innovazione della cultura sedimentata e diffusa, in questo caso la riproposizione del rapporto tra luce-ombra, pieno-vuoto, interno-esterno, passa dunque attraverso una esperienza fruitiva attiva, a tutto tondo; esperienza che può porre le basi per la costruzione di un clima culturale innovativo e creativo ⁵.

3. All'inizio vi era il *Salon*. Attualità di Diderot *salonnier*

Secondo la Fischer-Lichte, l'estetica del performativo ha per oggetto

il superamento di opposizioni rigide e la loro conversione in differenziazioni dinamiche. Siamo soliti considerare l'operare con coppie concettuali dicotomiche come espressione di un modo di procedere razionale, che è corrispondente al disincantamento (*Entzauberung*) del mondo operato dall'illuminismo, ed è capace di descriverlo efficacemente. Per questa ragione possiamo considerare il progetto dell'estetica del performativo, che fa collassare tali coppie concettuali dicotomiche e argomenta con un tanto-quanto invece di applicare un *aut-aut*, come una restituzione dell'incantesimo del mondo: una restituzione che è in grado di trasformare in soglia i confini postulati nel XVIII secolo (Fischer-Lichte 2004, p. 350).

È sufficiente però sfogliare qualche pagina dei *Salons* di Diderot o consultare qualche voce del lessico pittorico o del lessico teatrale dell'*Encyclopédie* per rendersi conto che questa concezione razionalistica e dualistica dell'Illuminismo si presta a non poche obiezioni. Basti ricordare che la filosofia di Diderot si inserisce all'interno di una antropologia materialistica, fundamentalmente anticartesiana e antidualistica, che si basa su una idea di uomo come unità di corpo e pensiero; una antropologia materialistica che molte voci dell'*Encyclopédie*, di argomento artistico e di argomento scientifico, hanno contribuito a sviluppare. A ciò va aggiunto che uno dei capisaldi dell'estetica di Diderot è che l'arte mostra al fruitore la vita, nei suoi aspetti più materialistici; in tal senso le tecniche degli artisti diventano delle strategie operative che esprimono l'energia vitale della natura che l'uomo percepisce mediante l'esperienza sensibile.

Per ciò che riguarda più direttamente il tema in questione, se è vero, come dimostra chiaramente Antonello Negri in *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, che i *Salons* costituiscono la prima forma organizzata di esposizione – in cui a essere messe in mostra erano le opere degli artisti membri dell'*Académie royale de peinture et de sculpture*, e degli "accettati" (*agrés*) – è anche vero che i resoconti dei *Salons* per mano di Diderot costituiscono la prima forma di riflessione sul carattere "espositivo"

⁵ V. a questo proposito (ed. Vassallo 2003). In particolare sulla questione estetica della fruizione contemplativa: (Bodei 2003, pp. 163-168); (Costa 2003, pp. 169-177).

del *Salon* stesso, e sull'esperienza che lo spettatore ne faceva (Negri 2011, pp. 5-43; Strukelj & Zanella 2013).

Non è un caso dunque che la scrittura ekphrastica sia la restituzione non tanto di dipinti in sé, quanto dell'esperienza sensibile, emotiva, immaginativa e di rammemorazione che compie Diderot sia davanti a essi come davanti alle sculture esposte (*in praesentia* dell'opera), sia successivamente a casa, nel suo studio (*in absentia* dell'opera). La scrittura ekphrastica testimonia a una tempo l'effettivo incontro con l'opera e l'elaborazione successiva all'esperienza fruitiva *in loco*; l'azione provocatoria dell'opera continua anche quando Diderot è uscito dal Salon Carré del Louvre e si trova a casa, seduto alla sua scrivania. L'opera presenta una tale ricchezza di senso che l'esperienza *de visu* appare necessaria ma non sufficiente; paradossalmente, per poterne esplorare aspetti o strati semantici non percepiti da subito, dobbiamo far appello alla nostra memoria e alla nostra immaginazione.

A nostro avviso non è un caso che l'espressione "mise sur scène" sia utilizzata per la prima volta da Diderot nell'importante Salon del 1765, come ricorda la stessa Fischer-Lichte (Fischer-Lichte 2004, p. 316). L'esperienza dell'opera dipende dalla posizione che gli viene assegnata dal tapissier (compito esercitato diverse volte dal pittore Chardin) – vicina o lontana dallo spettatore, vicina o lontana da altri dipinti coi quali si intreccia un rapporto spesso agonistico –, dalla luce che la illumina, e che varia a seconda delle ore del giorno, oppure dalla presenza di altri fruitori, di cui Diderot riporta stralci di conversazioni e comportamenti.

In tal senso, l'azione che l'opera esercita sullo spettatore sembra andar ben oltre l'estetica dell'effetto saldamente radicata nella cultura del tempo. L'opera diventa un quasi-soggetto, per utilizzare una felice espressione del fenomenologo Mikel Dufrenne, che provoca lo spettatore, tanto da fargli dire: «opera che vuoi da me?». La teatralizzazione dei *Salon* passa dunque attraverso una trasfigurazione dell'oggetto in "attore", che agisce sullo spettatore e che fortemente contribuisce alla sua trasformazione.

Non dovremmo poi dimenticare che per Diderot i *Salon* si inserivano all'interno di un progetto di diffusione della cultura e di sottolineatura della sua importanza all'interno della costruzione dell'identità del singolo e della collettività; vi è dunque un rapporto molto stretto tra l'impresa culturale dell'*Encyclopédie* e l'attività di *salonnier* di Diderot; in entrambi i casi si tratta di incidere profondamente sulla visione del tempo, di trasformarla, rivolgendosi a un pubblico ampio, e non solo a una *élite* di esperti o di amatori.

Concludendo, si potrebbe affermare che il carattere performativo è inscritto nella nascita stessa dell'esposizione e che la storia delle esposizioni può essere considerata come il percorso genetico di un'idea – il più delle volte implicita – di "messa in scena",

di spettacolarizzazione e di esperienza estetica dell'arte; di attivazione di tutto il suo potenziale performativo al fine di provocare una trasformazione del sé e del mondo.

L'autrice

Rita Messori è Professore Associato di Estetica presso l'Università degli Studi di Parma. I suoi interessi vertono principalmente sul legame tra estetica e tradizione poetico-retorica e sull'estetica del paesaggio. Segnaliamo i volumi più recenti: *Un'etica della parola: tra Ricoeur e Dufrenne* (Palermo 2011); *Poetiche del sensibile. Le parole e i fenomeni tra esperienza estetica e figurazione. Ricoeur, Dufrenne, Merleau-Ponty, Maldiney* (Macerata 2012); *La descrizione animata. Arte, poetica e materialismo sensibile in Diderot*, (Pisa 2017); *Diderot e l'estetica della figura. Saggio sul Nipote di Rameau* (2017). Ha curato il volume (insieme a M. Mazzocut-Mis) *Actualité de Diderot. Pour une nouvelle Esthétique* (Paris 2016).

Riferimenti bibliografici

Benjamin, W 1966, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino.

Bodei, R 2003, 'Riflessione su alcune premesse dell'arte interattiva', in *Arte tra azione e contemplazione. L'interattività nelle ricerche artistiche*, ed S Vassallo, ETS, Pisa, pp. 163-168.

Costa, M 2003, 'Appunti per l'estetica a venire', in *Arte tra azione e contemplazione. L'interattività nelle ricerche artistiche*, ed S Vassallo, ETS, Pisa, pp. 169-177.

Danto, A 2008, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, ed S Vallotti, Laterza, Roma-Bari.

David, C 2000, *Stand der Dinge*, parte I, Katalog Kunstwerke, Berlin.

De Blase, F (ed.) 2008, *L'arte dello spettatore, il pubblico della cultura, tra bisogni, consumi e tendenze*, Franco Angeli, Milano.

documenta XI: Democracy Unrealized. Platform I 2001, Begleitheft, Kassel-Berlin.

Fischer-Lichte, E 2004, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma.

Lilienthal, M 2001, 'Vorwort', in *I promise It's Political. Performativität in der Kunst*, eds D von Hantelmann, & M Jongbloed, Theater der Welt, Köln, p. 5.

Maldiney, H 2012, *Regard, parole, espace*, Cerf, Paris.

Mazzocut-Mis, M 2012, *Entrare nell'opera: I Salons di Diderot. Selezione antologica e analisi critica*, con la collaborazione di M Bertolini, R Messori, C Rozzoni, P Vincenzi, Le Monnier, Firenze 2012.

Merleau-Ponty, M 1989, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano.

Merleau-Ponty, M 2003, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano.

Messori, R 2012, 'Tra natura e cultura. Henri Maldiney e la Fondation Maeght a Saint Paul de Vence', *Studi di estetica, Il museo oggi*, III serie, no. 45, 2012, pp. 259-278.

Messori, R 2017, *La descrizione animata. Arte, poetica e materialismo sensibile in Diderot*, ETS, Pisa.

Negri, A 2011, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Milano, Bruno Mondadori, pp. 5-43.

Ricoeur, P 2010, *La metafora viva*, Milano, Jaca Book.

Rogoff, I 2002, 'Wir. Kollektivitäten, Mutualitäten, Partizipationen' in *I promise It's Political. Performativität in der Kunst*, p. 53.

Strukelj, V & Zanella, F 2013, *Dal progetto al consumo. Le arti in mostra nell'Italia dell'Ottocento*, MUP, Parma.

Valéry, P 2008, *Opere scelte*, Milano, Mondadori.

Vassallo, S (ed.) 2003, *Arte tra azione e contemplazione. L'interattività nelle ricerche artistiche*, ETS, Pisa.



Carlotta Sylos Calò

Arte Programmata e La Salita Grande Vendita: due mostre a confronto



Abstract

Nei primissimi anni '60 il dibattito sulle prospettive dell'Italia è animato: il pericolo è che società e cultura risultino danneggiate dall'incontro con la civiltà di massa e con il mercato. La cultura figurativa, nella pluralità delle sue voci, propende per l'osservazione e l'azione. Strutturalmente portata alle immagini, si spinge a dialogare con le forme e i linguaggi della 'modernità' cogliendone dimensioni, deviazioni e funzioni. Lo dimostrano due mostre collettive: *Arte Programmata*, presentata da Umberto Eco nel negozio Olivetti della Galleria Vittorio Emanuele di Milano [1962] e *La Salita Grande vendita* organizzata dal gallerista Gian Tommaso Liverani a Roma, utilizzando i banchi espositivi de La Standa [1963]. I due eventi espositivi, al centro del mio intervento, entrambi allestiti in un contesto 'commerciale', saranno i casi per esaminare due modalità dell'arte contemporanea – una 'programmata' e l'altra 'spontanea' – di dialogare con il reale tra i poli dell'incontro e del conflitto, in bilico tra il procedere a un'analisi strutturale della realtà per meglio comprenderla o criticarla, e l'apparente sfuggire alla prima linea descrivendo dati di fatto o usando l'arma dell'ironia.

In the early 60s the debate about Italy's prospects is animated: the danger is that society and culture could be damaged by encountering mass civilization and market. Figurative culture, in the plurality of its voices, tends towards observation and action. Structurally leaning towards images, it pushes itself to dialogue with forms and languages of 'modernity', capturing its dimensions, deviations and functions. This is demonstrated by two group exhibitions: *Arte Programmata*, presented by Umberto Eco in the Olivetti store in the Galleria Vittorio Emanuele in Milan [1962] and *La Salita Grande Vendita* organized by Gian Tommaso Liverani in Rome, using La Standa display counters [1963]. These two exhibition events, both set up in a 'commercial' context, will be the cases to examine two ways - a 'programmed' and a 'spontaneous' one - how contemporary art dialogues with reality between encounter and conflict, in tension between proceeding to a structural analysis of reality and the apparent escape from first line describing facts or using the weapon of irony.



All'aprirsi degli anni Sessanta la particolare situazione economica, sociale e culturale italiana, le prospettive del paese, sono al centro di discussioni accese. Nel 1962 Italo Calvino, descrive la nuova atmosfera in una serie di conferenze: «Stiamo vivendo al tempo delle invasioni barbariche» – dichiara – «I barbari [...] non sono persone, sono cose. Sono gli oggetti che abbiamo creduto di possedere e che ci

possiedono»¹ (Calvino 1995, p. 96). «C'è il rischio» – si domanda Gillo Dorfles all'interno di un'inchiesta sul tema – «che la nostra anziché passare ai posteri come una “civiltà dell'immagine”», sia ricordata «come “immagine d'un'inciviltà”?» (Dorfles 1962, p. 67). Ancora nel 1962 Edgar Morin, tra i primi a dedicare un saggio alla cultura di massa, annota: «parole e immagini sciamano dalle telescriventi, dalle rotative, dalle pellicole, dai nastri magnetici, dalle onde radio e televisive; [...] non c'è molecola d'aria che non vibri di messaggi» (Morin 2002, p. 29). Le questioni connesse alla nuova e controversa modernità italiana sono dunque al centro del dibattito culturale: ci si domanda come sia possibile fare cultura al di fuori del condizionamento industriale, come veicolare, attraverso gli stessi mezzi di massa, “valori” e non “disvalori”. Soprattutto ci si interroga sul ruolo dell'intellettuale: arroccato e distante oppure orientato alla comprensione e all'azione, alla «persuasione “illuministica” di una auspicabile azione culturale per il miglioramento dei messaggi» suggerita da Umberto Eco (Eco 2005, p. XIII).

La cultura figurativa, nella pluralità delle sue voci, propende per l'osservazione e l'azione. Strutturalmente portata alle immagini, si spinge a dialogare con le forme e i linguaggi della “modernità”, cogliendone dimensioni, deviazioni, funzioni, e offre casi interessanti di indagine, specialmente nell'ambito delle mostre di gruppo. Costituisce ad esempio una stimolante possibilità di osservazione di quest'atmosfera animata da correnti diverse sul piano dei linguaggi e degli obiettivi, ma vicine in alcune importanti premesse concettuali e d'atmosfera, il paragone tra due eventi espositivi, organizzati a Milano e a Roma a pochi mesi di distanza: la mostra *Arte Programmata*, presentata nel negozio Olivetti della Galleria Vittorio Emanuele di Milano (1962)² e *La Salita Grande Vendita* allestita dal gallerista Gian Tommaso Liverani a Roma, prendendo in prestito alcuni banchi per la vendita in un grande magazzino della catena Standa (1963).

Questi due eventi, diversissimi sul piano estetico e per l'impatto suscitato – notevole quello milanese, assai meno quello romano –, offrono un interessante spaccato della situazione dell'arte italiana di questi anni. Entrambe ambientate in un “negozio” – luogo che suggerisce la parentela tra oggetto d'arte e di consumo, nonché un determinato atteggiamento nel pubblico³ – le due mostre sono documentate

¹ Conferenza tenuta, dopo il soggiorno di Calvino negli Stati Uniti, a Torino, Milano, Roma nel marzo del 1962 con il titolo «Beatnik, arrabbiati, eccetera».

² La mostra *Arte Programmata. Arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta* è organizzata da Bruno Munari e Giorgio Soavi, la stessa mostra passa a Venezia e a Roma nello stesso anno.

³ Al 1961 risale il celebre *The Store*, organizzato da Claes Oldenburg nel suo studio a Lower East Side a Manhattan, dove l'artista esponeva le sue opere come merce da acquistare.

secondo lo stesso principio da comunicazione “commerciale”: un filmato documentario si aggiunge al canonico catalogo nel caso milanese, mentre un pieghevole pubblicitario assolve il compito illustrativo in quello romano. Proprio dall’analisi dei due “reperti” attraverso cui le mostre sopravvivono oggi, vuole partire il mio ragionamento sulle due visioni della realtà che animano l’arte dei Sessanta, e che le due mostre da me scelte come caso studio veicolano con piena consapevolezza degli organizzatori e degli artisti coinvolti.

«Quando l’arte è viva cambia i suoi mezzi di espressione per adeguarsi ogni volta alla mutata sensibilità dell’uomo»⁴. Questa frase “apre” il documentario realizzato nel corso della mostra tenutasi nel maggio del 1962 a Milano. Nel susseguirsi delle scene, animate da una colonna sonora moderna e incalzante, si osservano le opere mentre il pubblico si muove per lo *show room* Olivetti, tocca, guarda, agisce. I lavori mostrati nel filmato sono tridimensionali, attivi davanti al pubblico, mobili, talvolta azionati dagli stessi spettatori, e fatti di materiali industriali come metallo, ferro, acciaio, PVC, plastica, polistirolo, specchi, calamite; tutti sono individuabili quali ‘dispositivi’ dalla fruizione dinamica. Costruiti secondo l’idea di forma – definita da Eco nel suo testo di accompagnamento alla mostra – come «qualcosa che si fa mentre noi la ispezioniamo» (Eco 1962, s.p.), sono concepiti nell’ottica di uno spettatore che, da consumatore, diventa attore e produttore di qualcosa.

In *Percorsi fluidi orizzontali* di Giovanni Anceschi, delle pompette a disposizione dello spettatore, pregato di toccare le opere, immettono aria nei tubicini riempiti di liquido azzurro variando e movimentando la colorazione della tessitura di plastica impostata secondo una geometria a reticolato; in *Strutturazione fluida* di Gianni Colombo una scatola trasparente contiene una cinghia mobile mossa da una puleggia nascosta nella parte inferiore dell’opera che trasporta la cintura tirandola da un lato e ingoiandola dall’altro in una serie di curve continue; in *Superficie magnetica* di Davide Boriani una teca a forma di cerchio contiene dei comparti curvilinei aperti contenenti della polvere di ferro che si muove continuamente cambiando aspetto mediante l’azione di motorini elettrici che spostano i magneti nascosti dietro la superficie; in *u.r.m.n.t* Gabriele De Vecchi la superficie (forata) dell’opera è continuamente movimentata e corrugata da un’elica in rotazione posta sul retro. Questi lavori – e gli altri esposti – costituiscono una particolare sintesi di progettazione e impulso alla partecipazione: lo spettatore è infatti chiamato ad agire in processi che hanno, attraverso di lui, una continua ridefinizione. Per l’opportuna lettura di queste opere è

⁴ Il video – realizzato da Bruno Munari, su sceneggiatura di Marcello Piccardo, regia di Enzo Monachesi e musica di Luciano Berio – è visibile in una versione ridotta nel sito web de Lo Studio di Monte Olimpino Laboratorio di cinema di ricerca, che, nato nel 1962, ha prodotto tra gli altri questo documentario. <http://nuke.monteolimpino.it/arte/tabid/518/Default.aspx> [ultimo accesso marzo 2016].

fondamentale soffermarsi sull'atmosfera in cui sono realizzate e esposte: quella del *boom* economico e della modernità italiana dalle molte facce, terreno fertile per l'unione di poesia, letteratura, arte, utopia, scienza, tecnica e politica. Si tratta infatti, come annunciato dalla frase di apertura del documentario, di dispositivi estetici tarati sulla mutata sensibilità dell'uomo moderno e coerenti con la ricerca di un equilibrio tra tecnica ed estetica che impegna molti artisti e intellettuali già dall'inizio del decennio.

La vocazione di questi lavori programmati – derivante dall'idea modernista dell'oggetto che non si esaurisce nella sua fenomenologia ma si proietta invece nella serie e, soprattutto, nel progetto o nel metodo – ben si sposa con l'allestimento dell'elegante e modernissimo negozio Olivetti, vetrina fondamentale per l'impresa, simbolo, in quegli anni, di una felice combinazione di design, capacità produttiva e successo di mercato, in grado di accrescere con la sua identità la natura complessa delle opere esposte. Quelli mostrati in *Arte Programmata* non sono infatti "semplici" immagini o oggetti, ma "oggetti-processi" che inseguono l'idea che Bruno Munari aveva tracciato negli anni Trenta con le sue *Macchine Inutili*: quella di rifondare sull'esperienza (ludica) il rapporto estetica-scienza e, soprattutto, quello opera-spettatore. Così Munari descriveva allora i suoi dispositivi:

non fabbricano, non eliminano manodopera, non fanno economizzare tempo e denaro, non producono niente di commerciabile. Non sono altro che oggetti mobili colorati, appositamente studiati per ottenere quella determinata varietà di accostamenti, di movimenti, di forme e di colori [...] il congegno ideale grazie a cui possiamo tranquillamente far rinascere la nostra fantasia, quotidianamente afflitta dalle macchine utili. (Munari 1937, s.p.)

E tale potrebbe essere la descrizione delle macchine programmate e del loro scopo, specie per quanto concerne il risveglio dell'immaginazione, un aspetto particolarmente valido al principio degli anni Sessanta, così rapidamente investiti dall'avanzamento tecnologico e dalla comunicazione di massa. Scrive ad esempio già nel 1959 Gillo Dorfles, ad apertura del primo numero di "Azimuth": «Comunicazione e consumo sono due termini chiave per giungere a una corretta interpretazione dell'arte odierna» e auspica la realizzazione di opere capaci di produrre un'osmosi tra creatore e pubblico (Dorfles 1959, s.p.). Un obiettivo questo, lo si è detto, ravvisato in quegli stessi anni da più correnti e ricerche che, nella diversità dei linguaggi, condividono la necessità di riflettere sulla nuova condizione antropologica comune. I dispositivi 'programmati' non sono i soli infatti a cercare una risemantizzazione dell'oggetto estetico e dell'esperienza: la questione è affrontata parallelamente dall'architettura, dal

design e da molte ricerche d'arte visiva, orientate alla tecnica e alla valorizzazione della percezione visiva, come si è visto, oppure impegnate nella poesia visiva, nell'arte pop, di reportage, new dada, *nouveau réaliste*, neometafisica o già poverista. I temi e l'atmosfera alla base di queste ricerche risultano chiaramente comuni, seppur trattate secondo ottiche differenti: ora orientate al rapporto tecnica-estetica, e quindi connesse all'industrial design e a una riqualificazione estetica totale – come si è visto nel caso della mostra milanese –, oppure ispirati alle “cose” del quotidiano secondo forme e obiettivi non programmati ma invece “spontanei” per dirla con Italo Tomassoni che intitola un suo saggio sugli anni Sessanta appunto *Lo Spontaneo e il Programmato* (Tomassoni 1970, pp. 1-10). D'altra parte i concetti “spontaneo” e “programmato” convivono già nel testo con cui Eco presenta la mostra milanese quando scrive:

Avremo così una singolare dialettica tra caso e programma, tra programma e azzardo, tra concezione pianificata e libera accettazione di quel che avverrà, [...] dato che in fondo avverrà produttivo secondo precise linee formative predisposte che non negano la spontaneità, ma le pongono degli argini e delle direttive possibili. (Eco 1962, s.p.)

E veniamo al secondo punto oggetto del confronto al centro di questo intervento: la mostra *12 Giorni la Salita Grande Vendita*, un evento capace, con ironia, di riflettere su temi cari a quegli anni: il ripensamento del vivere domestico, l'esplosione dei consumi, lo sviluppo della pubblicità. Tra il dicembre del 1963 e il gennaio del 1964 Liverani organizza più che una mostra, un happening. Se le opere programmate erano esposte nel modernissimo *show room* Olivetti a Milano, Liverani prende in prestito da La Standa dei mobili espositori su cui dispone gli oggetti concepiti dai suoi artisti, trasformando il suo spazio in un angolo del “Magazzino della famiglia italiana”. Il catalogo, in linea con l'anima dell'evento, è costituito da un pieghevole pubblicitario che assolve al doppio compito di manifestino e prezzo delle opere. La grafica, i colori e il formato, identificabilissimi, ricalcano perfettamente le fattezze e il linguaggio di quelli pubblicitari. Vi si leggono frasi come: «un'occasione unica per risparmiare il vostro denaro...», «È vero... 200 articoli ad un prezzo straordinario!» e ancora «i nostri quantitativi sono ingenti ma non illimitati», oppure: «scegliete meglio. risparmierete», «È un consiglio, preferite le prime ore del mattino!» (*12 Giorni La Salita. Grande Vendita*, s.p.). Anche l'allestimento, si specifica nel volantino, è a cura del personale de La Standa, a garanzia, è evidente, di una certa qualità e riconoscibilità.

Gli oggetti in mostra – ideati da artisti diversissimi e autori di ricerche orientate in diversi sensi all'oggetto, da quello programmato al pop, al concettuale – ricalcano quelli d'uso ma mantengono l'impronta di chi li ha pensati. Il torinese Aldo Mondino,

già coinvolto in una ricerca in bilico tra concettualismo e un'ironica ridefinizione degli strumenti dell'arte, espone *Dipingere da soli*, una tela con disegno serigrafato che l'acquirente può colorare (lire 5.600) e dei portachiavi con un'immagine ripresa da un'opera di Felice Casorati (lire 2.300), Giulio Paolini presenta delle buste con sorpresa (acquistabili per mille lire, dove all'interno si trovava una banconota per la stessa cifra), mostrando il suo lato concettuale-citazionista, per l'occasione orientato non all'arte, ai suoi strumenti e alle sue iconografie, ma al mercato e al suo rapporto con l'arte (vero tema della mostra), il poliedrico Gianfranco Baruchello è presente con un fermacarte in poliestere, Fabio Mauri con una (raffinata) *Abat-jour* in battista di lino disegnata (lire 14.000), il "programmato" Davide Boriani – che con De Vecchi e Colombo partecipa a entrambe le mostre – presenta dei dischi fatti di calamita e limatura metallica simili a quelli proposti allo show room Olivetti per – recita il volantino – «immagini lunari» (da lire 9000).

Tutti gli oggetti hanno un prezzo abbastanza abbordabile per la classe media del tempo⁵ e simulano prodotti vendibili in negozio, eppure paiono immediatamente suggerire con ironia un'esperienza "indeterminata", svelare la loro natura di oggetti non del tutto quotidiani anche perché fatti da artisti: il loro riferimento è infatti il mondo dell'arte, l'incontro incerto con il mercato. Non sono pensati – è evidente – per essere davvero acquistati da un ipotetico cliente de La Standa, ma sono gli attori principali di una *boutade* rivolta in primo luogo al mondo che li ha prodotti. È l'ironia in effetti a definire l'intero evento, l'idea di un'arte capace di giocare e eventualmente, ma non principalmente, di impegnarsi in senso politico, secondo un atteggiamento affine a quello descritto Herbert Marcuse in quegli anni, quando, rileggendo Friedrich Schiller, scriveva «La libertà è libertà dalla realtà costituita: l'uomo è libero quando "la realtà perde la sua serietà" e quando la necessità "diventa leggera"» (Marcuse 1964, p. 196). Secondo Marcuse operando per mezzo di un impulso fondamentale – l'impulso del gioco – la funzione estetica abolisce la costrizione e mette l'uomo, sia moralmente che fisicamente, in uno stato di libertà.

Ebbene, questa più diretta e istintuale connessione tra uomo e realtà, dall'accezione inevitabilmente politica, si ritrova frequentemente nelle opere degli artisti italiani degli anni Sessanta, tanto nelle ricerche degli impegnati programmati che dei disimpegnati spontanei. L'*engagement* di questi ultimi, evidentemente, non è orientato al progetto, al metodo, alla serie, come nel primo caso, ma invece indirizzato alla fantasticheria, alla messa in scena di una civiltà, simile all'attuale ma diversa, spesso politica attraverso la confutazione ironica dello stereotipo rappresentata dalle opere e che la mostra a La Salita restituisce perfettamente attraverso l'implicita

⁵ Il potere di acquisto di uno stipendio di 80.000 lire è, al 1964, all'incirca pari a quello di 1.500 euro di oggi.

riflessione sulla natura degli oggetti d'arte e d'uso, del luogo in cui sono mostrati e del rapporto che reclamano con lo spettatore-acquirente.

In tutti e due i casi, quello programmato e quello spontaneo, l'artista italiano si fa *bricoleur*: costruisce oggetti che diventano esperienze per lo spettatore, mentre il luogo espositivo che le accoglie, l'ho accennato all'inizio di questa riflessione, partecipa anch'esso di una particolare atmosfera, come vi si adattano le modalità di comunicazione delle opere: il documentario che, con il catalogo, comunica e testimonia l'evento prodotto, sponsorizzato e ospitato dalla Olivetti, e il pieghevole pubblicitario *cheap* per *La Grande Vendita* natalizia. Le mostre di Milano e quella di Roma lo dimostrano: nelle opere esposte in entrambe le occasioni si avverte l'eco di un atteggiamento creativo che viene dal design, da una produzione animata da una dialettica interna tra linguaggio e metalinguaggio, dalla ricerca di una possibile strategia di opposizione alla realtà circostante, per cui l'arte, la tecnica, la fantasia, l'immaginazione possono sostenere la costruzione di una società più autentica.

Le correnti "programmate" analizzano con sistematicità i fenomeni della percezione producendo oggetti-non oggetti, lontani dall'uso comune e dal mercato e finalizzati all'attivazione dello spettatore, tramite la formula stimolo-reazione. Quelle "spontanee", a vario titolo coinvolte nell'oggetto, nella tridimensionalità, nello spazio e nel tempo, sono invece votate al gioco, all'ironia, alla poesia, alla memoria. Tutte rifunzionalizzano gli oggetti e gli spazi in cui "accadono" per una verifica del rapporto tra l'uomo e le cose, rivelando l'attenzione dell'arte italiana del periodo alla realtà, chiave di una rinnovata sensibilità capace di un corpo a corpo con il contesto contemporaneo dettato da un'esigenza (anche politica) presente tanto nella categoria dello spontaneo che in quella del programmato. Entrambe le correnti appaiono infatti impegnate in un compito fondamentale: dialogare con il reale tra i poli dell'incontro e del conflitto, in bilico tra il procedere a un'analisi strutturale della realtà e la fuga dalla prima linea, attraverso la descrizione di dati di fatto o l'uso dell'ironia, in ogni caso accompagnando e reinventando il rapporto tra uomo e realtà graffiando la patina del luogo comune.

L'autrice

Carlotta Sylos Calò è professore a contratto presso l'Università di Roma Tor Vergata dove è assegnista di ricerca. I suoi interessi riguardano l'arte e la critica degli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta. Ha conseguito nel 2008 una specializzazione triennale in Storia dell'Arte, e un dottorato di ricerca nel 2013. È curatrice per l'archivio storico dedicato a Luigi Di Sarro (Roma) e dal 2014 collabora con l'Archivio Alberto Boatto (Roma). Fa parte del comitato di redazione di Piano b magazine. Scrive per Enciclopedia Treccani, e riviste di settore quali "Horti Hesperidum", "Piano b. Arti visive e culture" e "Doppiozero".

Tra le sue pubblicazioni più recenti: *Corpo a corpo. Estetica e politica nell'arte italiana degli anni Sessanta* (Quodlibet, febbraio 2018).

Riferimenti bibliografici

12 Giorni. La Salita Grande Vendita s.d., pieghevole della mostra, s.l..

Arte cinetica, arte programmata, opere moltiplicate, opera aperta 1962, catalogo della mostra tenutasi al negozio Olivetti, Milano, Lucini, Milano.

Calvino, I 1995, *Beatniks e «il sistema»*, in Calvino, I, *Saggi*, vol. 1, Meridiani Mondadori, Milano, pp. 96-104.

Dorfles, G 1962, 'Civiltà (e inciviltà) dell'immagine', in *La civiltà dell'immagine*, ed S Moraldo, Almanacco Bompiani 1963, Casa editrice Valentino Bompiani, Milano.

Eco, U 1962, presentazione, in *Arte cinetica, arte programmata, opere moltiplicate, opera aperta*, Licini, Milano.

Eco U 2005, *Apocalittici e Integrati: la cultura italiana e le comunicazioni di massa*, Bompiani, Milano; [ed. or. Eco U 1964, *Apocalittici e Integrati: la cultura italiana e le comunicazioni di massa*, Bompiani, Milano].

Marcuse H 1964, *Eros e Civiltà*, Einaudi, Torino.

Moraldo, S (ed.) 1962, *La civiltà dell'immagine*, Almanacco Bompiani 1963, Casa editrice Valentino Bompiani, Milano.

Morin, E 2002, *Lo spirito del tempo*, Meltemi editore, Roma 2002; [ed. or. Morin, E, 1962, *L'esprit du temps*, Grasset, Paris].

Munari, B 1937, 'Che cosa sono le macchine inutili e perché', *La Lettura*, n. 7, 1 luglio 1937.
Available from: <<http://www.munart.org/doc/bruno-munari-le-macchine-inutili-la-lettura-n-7-1937.pdf>> [febbraio 2017]

Tomassoni, I 1970, *Lo spontaneo e il programmato*, Laboratorio delle arti, Milano, 1970.



Duccio Dogheria

Ricerche sulla parola, al di là della parola: il Centro Tool di Milano (1971-1973)



Abstract

Il Centro Tool di Milano (1971-1973), presentato dal suo creatore Ugo Carrega come «l'unica galleria al mondo interamente dedicata a lavori di ricerca sulla parola, al di là della parola» (volantino di presentazione, fra-car.3.5.1-69, Archivio del '900, Mart, Rovereto), è stato il palcoscenico di mostre ed eventi performativi tra parola e immagine con un'apertura internazionale, dalla poesia signalista jugoslava alle ricerche del gruppo giapponese Vou, attraversando movimenti artistici come Fluxus, Poesia visiva e Mail art. Gli eventi proposti, talvolta estemporanei, furono sempre realizzati con pochi mezzi ma con un alto grado di vitalità sperimentale, anche in contrasto con le più banali leggi del mercato dell'arte. L'intervento intende presentare un caso studio dedicato alle attività di questo *artist-run space*, ripercorribili attraverso diverse fonti documentarie conservate nel fondo Fraccaro-Carrega appartenente all'Archivio di Nuova Scrittura in deposito al Mart di Rovereto.

The "Centro Tool" in Milan (1971-1973), introduced from his creator Ugo Carrega as the «only gallery in the world entirely dedicated to researches about word, beyond the word» (presentation handbill, fra-car.3.5.1-69, Archivio del '900, Mart, Rovereto), was the stage for exhibitions and performative events between word and image with an international openness, from Yugoslav signalist poetry to the researches of the Japanese group Vou, through artistic movements such as Fluxus, Visual Poetry and Mail art. The proposed events, sometimes extemporaneous, were always made with few means but with a high degree of experimental vitality, even in contrast with the most banal laws of the art market. The project intends to present a case study dedicated to the activities of this *artist-run space*, repeatable through various documentary sources preserved in the Fraccaro-Carrega fund belonging to the Archivio di Nuova Scrittura in storage at the Mart in Rovereto.



Negli ultimi anni si è dibattuto molto attorno alle vicende degli *artist-run spaces*, quegli spazi espositivi e culturali fuori dal mainstream commerciale gestiti direttamente da artisti, in una logica spesso collettiva, sperimentale e no profit. Gabriele Detterer e Maurizio Nannucci, quest'ultimo artefice di uno dei più noti *artist-run spaces* italiani, Zona a Firenze, nel 2012 hanno preso in esame alcuni di questi luoghi sperimentali attivi soprattutto nel corso degli anni Sessanta e Settanta, dal Nord America all'Europa,

ponendo le basi per una metodologia d'indagine applicabile anche ad altri spazi d'impianto analogo (Detterer, Nannucci 2012).

Ci è parso interessante approfondire in tal senso il caso del Centro Tool di Milano, uno spazio espositivo d'avanguardia attivo tra il gennaio del 1970 e il giugno del 1973, promosso dal poeta visivo Ugo Carrega (Genova, 1935 - Milano, 2014) in collaborazione con altri operatori culturali¹; un *artist-run space* che divenne il palcoscenico di alcune pratiche espositive sperimentali, come vedremo in parte anche oggetto di recenti riproposizioni all'interno di contesti museali.

È possibile ripercorrere le vicende di questo spazio grazie alle carte dell'artista ligure appartenenti all'Archivio di Nuova Scrittura di Paolo Della Grazia (Ferrari 2012), ora al Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (in seguito Mart), una sorta di meta-archivio incentrato sulle ricerche tra parola e immagine, comprendente una collezione di oltre tremila opere d'arte, diciottomila volumi, seicento periodici (molti dei quali d'artista) e alcuni nuclei di documentazione archivistica, tra cui appunto l'archivio di Ugo Carrega (Speroni 2001-2002, Dogheria 2014a, Dogheria 2014b)².

Nel 1969 il trentaquattrenne Carrega aveva già dato vita a uno spazio sperimentale a Milano, il Centro Suolo, presentato come *Centro per la ricerca e la diffusione della poesia avanzata* (Carrega 1988, p. 2). Tuttavia l'esperienza si concluse nel 1970 con solamente due eventi all'attivo, una *Mostra omaggio a Ezra Pound* e una *Mostra Internazionale di Poesia Avanzata*.

Le attività del nuovo Centro Tool, sito in via Borgonuovo 20, vennero annunciate da un manifesto programmatico in cui paiono ben evidenti le linee di ricerca che si intendevano sondare all'interno dello spazio: le espressioni artistiche tra parola e immagine al tempo definite con un florilegio di nomi (Poesia visiva, Poesia tecnologica, Scrittura verbo-visiva, Poesia totale, Poesia avanzata, Nuova Scrittura...), oggi riassumibili con l'espressione *ricerche verbo-visuali*:

Nasce il Centro Tool. Un centro di diffusione della poesia visuale, l'unica galleria al mondo interamente dedicata a lavori di ricerca sulla parola, al di là della parola (verbocovisualità) [...] Ora via via in una serie di mostre si cercherà di presentare il lavoro di singoli operatori, si cercherà di esemplificare il tragitto di una ricerca che da anni procede e che (a nostro avviso) sta progettando gli strumenti per un nuovo linguaggio

¹ Vincenzo Accame, Joe di Donato, Vincenzo Ferrari, Sandra Glasersfeld, Tomaso Kemeny, Massimo Mariani, Lino Matti, Rolando Mignani, Paolo Viganò e Rodolfo Vitone.

² Una descrizione del fondo Fraccaro-Carrega è presente nel sistema informativo CIM, <<http://cim.mart.tn.it>> [16 marzo 2017], mentre un dettagliato elenco dei numerosi materiali a stampa presenti nel fondo è consultabile all'indirizzo <<http://goo.gl/IDG71t>> [16 marzo 2017].

planetare libero dai limiti schematici del solo verbale. [...] (volantino di presentazione, fra-car.3.5.1-69, Archivio del '900, Mart, Rovereto)

Lo spazio aprì i battenti con *Photopoemes*, inaugurata l'11 gennaio 1971, prima personale in Italia dell'artista giapponese Shohachiro Takahashi, esponente di spicco del Gruppo Vou, legato all'omonima rivista di poesia sperimentale. A partire da questa mostra inaugurale, la sequenza degli eventi del Centro Tool è attestata da un prezioso raccoglitore all'interno del quale Carrega stesso ha incollato non solo buona parte dei comunicati e degli inviti della galleria - minimalisti e rigorosamente in bianco e nero, tutti progettati dal designer AG Fronzoni -, ma anche numerose fotografie e provini fotografici che documentano gli spazi della galleria, i vari allestimenti espositivi - anch'essi di AG Fronzoni - nonché alcuni momenti conviviali (fra-car.3.5.1, Archivio del '900, Mart, Rovereto)³ [Fig. 1]. Ben diciassette, per fare un esempio, gli scatti che registrano la mostra di Takahashi, ricca di quarantuno opere e quattro libri d'artista.

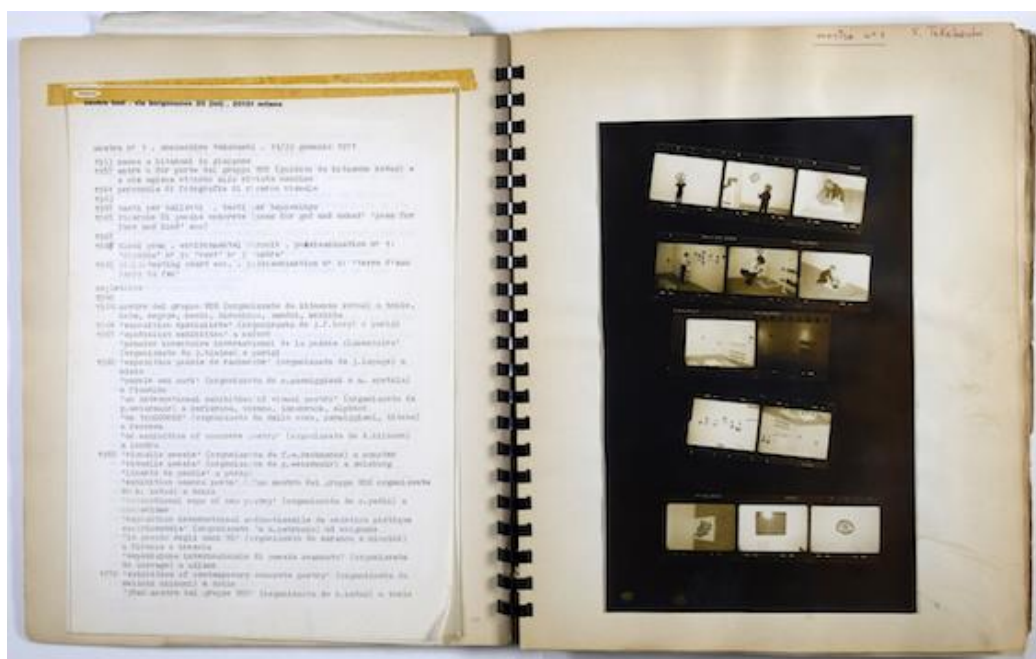


Fig. 1: Due pagine del raccoglitore ove Carrega ha assemblato comunicati, inviti e materiale fotografico relativo alle esposizioni del Centro Tool. Nell'immagine, comunicato stampa e provini relativi alla prima mostra, la personale di Shohachiro Takahashi, fondo Fraccaro-Carrega, Archivio del '900, Mart, Rovereto.

Tra le personali che seguirono, ricordiamo quelle di Heinz Gappmayr (*Testi concezionali*, 9-20 febbraio 1971) [Fig. 2], Siegfried Schmidt (*Poesia concezionale*, 9-20 marzo 1971), Jochen Gerz (*Is there life on earth?*, 23 marzo-3 aprile 1971), Daniel

³ Sulla Collaborazione di Fronzoni col Centro Tool si veda Carrega 1972 e Carrega 1988 p. 1.

Biga (*Abecedaire sexuel*, 20-30 aprile 1971), Ben Vautier (*Documents et manuscrits d'un raté*, 19 maggio-2 giugno 1971), Alain-Arias Misson (14-30 giugno 1971), Joe Di Donato (*Action poetry*, 4-31 ottobre 1971), Angelo de Aquino (*Intim works*, 23 novembre-10 dicembre 1971), Amelia Etlinger (23 febbraio-15 marzo 1973), Ilka Juhani Takalo-Eskola (*Giornate fantastiche*, 6-19 aprile 1973) e Vesa Suomalainen (25 aprile-10 maggio 1973), nonché quelle degli italiani Vincenzo Accame (*Prove di scrittura*, 23 febbraio-5 marzo 1971), Rodolfo Vitone (*Modelli simbiotici*, 30 aprile - 6 maggio 1971), Emilio Isgrò (10-19 maggio 1971) [Fig. 3] e Giovanni Acquaviva (*Sintassi visuoverbali*, 3-13 giugno 1971); la presenza di quest'ultimo artista risulta particolarmente significativa in quanto Acquaviva (che aderì al Futurismo nel 1919) rappresenta assieme a Belloli un ponte tra le ricerche verbovisuali del primo e del secondo Novecento.

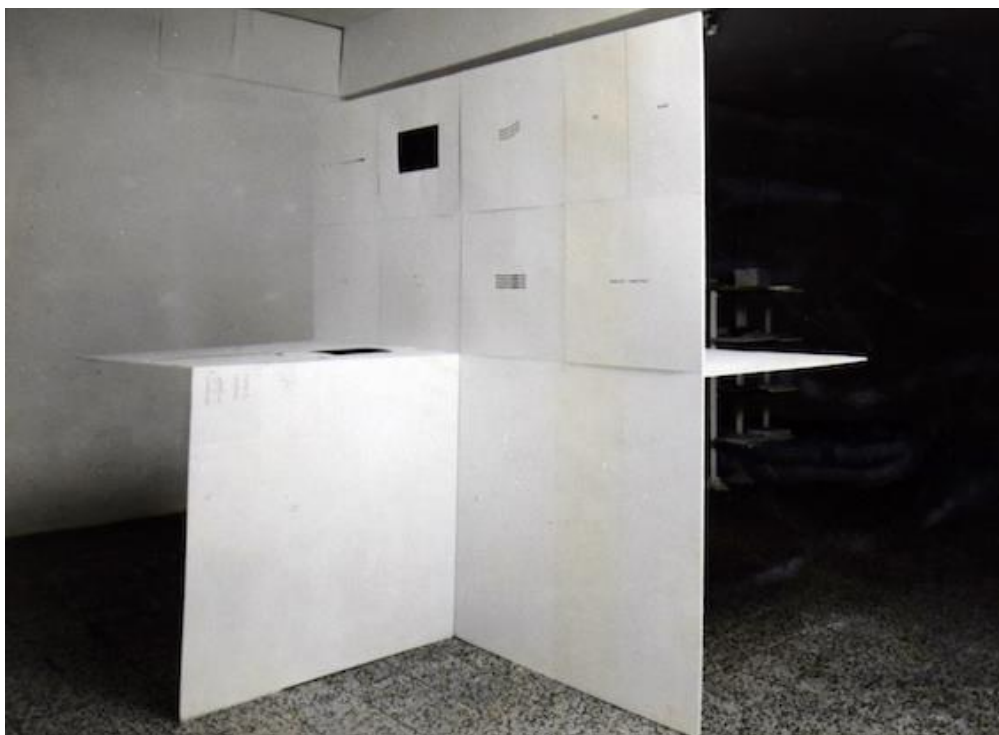


Fig. 2: Parte dell'allestimento della personale di Heinz Gappmayr realizzato da AG Fronzoni, febbraio 1971, fondo Fraccaro-Carrega, Archivio del '900, Mart, Rovereto.

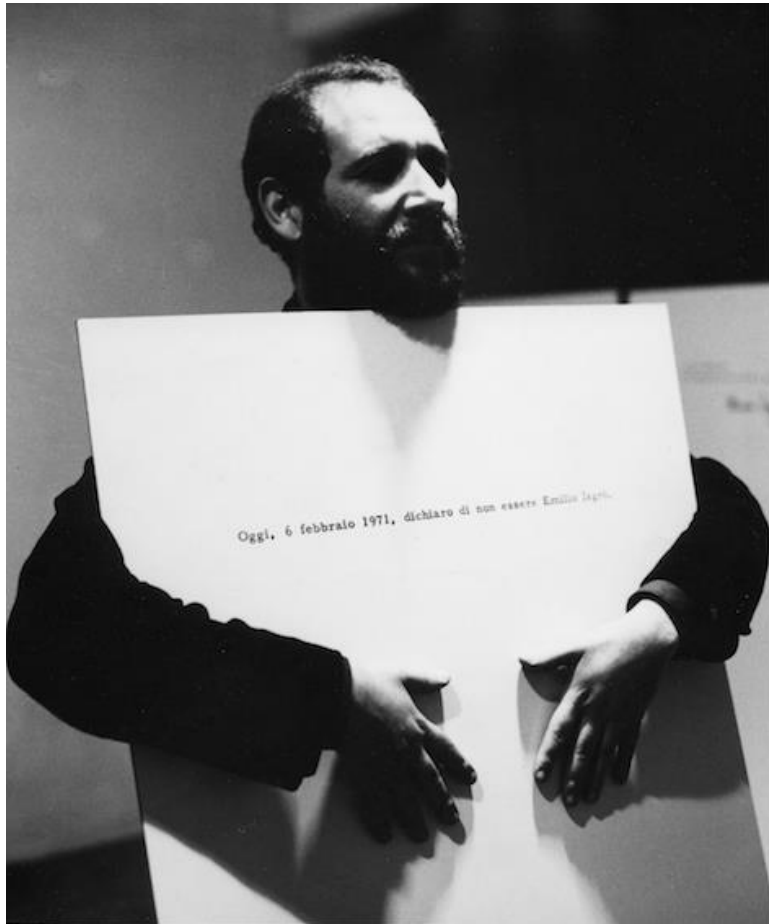


Fig. 3: *Dichiaro di non essere Emilio Isgrò*, performance di Emilio Isgrò al Centro Tool in occasione della personale dell'artista, maggio 1971. Courtesy Archivio Isgrò, Milano.

Di particolare rilievo anche alcune delle collettive proposte, come *Poesia signalista jugoslava* (17-31 luglio 1971), la prima in Italia a gettar luce sul gruppo poetico-sperimentale promosso da Miroljub Todorović, o *Esposizione internazionale di poesia visuale* (17-30 settembre 1971). Quest'ultima fu accompagnata da alcuni eventi multimediali che prevedevano la proiezione tramite episcopio di alcuni rulli-opera a tecnica mista (penna, pennarello, tempera, collage) lunghi anche svariati metri; tali singolari opere, realizzate da Accame, Kemeny, Viganò, Mignani, Alocco, Robert, Acquaviva, Biga e Carrega, sono anch'esse conservate tra le carte di Carrega, in tre casi (Biga, Acquaviva e lo stesso Carrega) assieme alle registrazioni audio delle declamazioni che accompagnavano tali eventi multimediali (fra-car.2.64, Archivio del '900, Mart, Rovereto)⁴. Così Tomaso Kemeny ricorda quel singolare progetto:

⁴ Le opere (con le rispettive registrazioni sonore su bobina) di Ugo Carrega e Giovanni Acquaviva sono state recentemente riportate alla luce e digitalizzate - ovviamente con un discreto margine d'imprecisione nell'abbinare suono e immagine - e pubblicate on line sul canale Youtube del Mart.

Penso che l'episcopo sia stato un ulteriore strumento per indagare e rappresentare l'energia simbolico-linguistica insita nella materia, energia simbiotica derivante dai rapporti dinamici tra voce (respiro-ansimare-parlare), scrittura (da sinistra a destra, dall'alto in basso, a stampatello e per calligrafia soggettiva) e immagini [...]⁵

Tra le mostre collettive va ricordata anche la prima esposizione europea del Gruppo Vou (17 dicembre 1971-7 gennaio 1972)⁶ [Fig. 4], fondato da Kitasono Katué già nel 1935 e che dalla metà degli anni Cinquanta aveva iniziato a ibridare poesia d'avanguardia, fotografia e arti plastiche, nonché l'*Esposizione internazionale di operatrici visuali* (11-31 gennaio 1972), uno dei primi focus sull'"altra metà" dell'avanguardia verbovisuale, con opere di una ventina di artiste tra le quali Mirella Bentivoglio, Amelia Etlinger, Giulia Niccolai, Giovanna Sandri, Ilse Garnier e Patrizia Vicinelli⁷.



Fig. 4: Locandina su carta da lucido della mostra del gruppo Vou al Centro Tool, novembre 1971, fondo Fraccaro-Carrega, Archivio del '900, Mart, Rovereto.

Questa mostra al femminile chiude in qualche modo una prima stagione dello spazio. Carrega, sconcertato forse per i pochi e non sempre positivi riscontri alle proprie proposte espositive⁸, decise infatti di prendersi una pausa e di cambiare formula.

Ugo Carrega, *Relativamente*, 1971 <goo.gl/ZuBTUF> [16 marzo 2017]; Giovanni Acquaviva, *Poema visuo verbale*, 1971, <goo.gl/esXQ9P> [16 marzo 2017].

⁵ Mail inviata a chi scrive da Tomaso Kemeny il 15 gennaio 2016.

⁶ L'evento è visivamente documentato anche da alcune fotografie, due delle quali furono pubblicate nel numero 130 (febbraio 1972) della rivista *Vou*.

⁷ Il pieghevole della mostra riporta uno scritto di Anna Oberto: «[...] tema attuale questo del femminismo come attuale è il tema del nuovo movimento in poesia, detta 'visuale' (concreta, fonetica, analitica, tecnologica, pubblica, eccetera), per una inter/azione dei linguaggi verso un utopistico linguaggio manifestativo globale [...]» (fra-car.3.5.1-62, Archivio del '900, Mart, Rovereto).

⁸ «[...] I materiali nuovi ci sono; il linguaggio nuovo è un'altra cosa, ammesso che basti. [...] Diamo tempo al tempo, certo, ma non dimentichiamo che in arte si fa più in fretta a fare cose nuove che a

Così l'artista in una lettera dell'8 ottobre 1972 indirizzata a Wolf Vostell:

Centro Tool is not a real gallery, we have done for a certain time only what I call interlinguistic experiences (other call it concrete or visual or... poetry). Now enough with it, we sell just enough to pay expenses we just do what we like with any concern to critic or market (fra-car.1.3.58.1, Archivio del '900, Mart, Rovereto).

La dimensione espositiva si apre dunque ancor più all'evento, all'happening, alla pratica laboratoriale, in un totale e dichiarato disinteresse per le vicende economiche della galleria. L'obiettivo finanziario diviene, al limite, la semplice auto-sussistenza: pagamento dell'affitto, delle utenze e le altre spese vive dello spazio.

C'è addirittura chi compra le nostre cose: et certo ad essere dei veri mercanti c'era e c'è da vendere, ma io non sun mercante (benché genovese) di per cui mi vendicchio cose mie et ci vivacchio. Ora: io tengo questo posto che è comodo caldo et centrale e di poco fitto mensile e grande et cetera come mio studio personale dove far convergere amici et eventuali collezionisti io ci lavoro al muro et ovunque ci tengo lavori in corso e lavori amati di amici se qualcuno desidera nell'acquisto etcetera ben venga (Carrega, U, Lettera a Mario Diacono, 17 gennaio 1972, fra-car.1.3.18.14, Archivio del '900, Mart, Rovereto).

L'inattività del Centro Tool tra il gennaio e l'ottobre del 1972 è però solo apparente. In realtà se lo spazio continua a funzionare come laboratorio personale e spazio espositivo informale (ovvero senza una programmazione), prosegue anche l'esperienza del lavoro collettivo attraverso i due numeri ciclostilati del "Bollettino da dentro":

Questo bollettino mi servirà da canovaccio annotazione scarica cervello & ospiterò appunti di lavoro di amici ecc purché abbiano questa connotazione di "Da dentro", scrittura realizzata direttamente su matrici litografiche (una sorta di telescrivente). Il Centro Tool si trasforma quindi in studio laboratorio di Ugo Carrega (io). Gli amici

programmare il nuovo mettendo bene in fila strumenti e materiali con le istruzioni per l'uso [...]» (Reale 1971). Va però dato conto anche delle molte attestazioni di stima ricevute da Carrega per il carattere sperimentale del Centro Tool, come quella di Guido Le Noci, titolare della Galleria Apollinaire di Milano, che il 4 ottobre 1972 scrisse a Carrega: «La vostra è una di quelle iniziative (storiche) che se continuata e portata più in fondo, potrebbe dare dei buoni frutti alle nuove leve che cercano la strada dell'arte dell'uomo di domani. Essa tra l'altro, simbolicamente e moralmente, è di conforto a quanti, da anni, vanno puntando il dito sulla piaga di mediocrità a tutti i livelli, la quale continua a pasturare tranquillamente sul terreno del mercato artistico tradizionale, come se al mondo non fosse avvenuto e non stesse avvenendo proprio niente. Complimenti e buon lavoro» (fra-car.1.3.32.14.1., Archivio del '900, Mart, Rovereto).

verranno qui chiacchiereremo si potrà respirare un'aria DENTRO calma litigiosa polemica riflessa riflettuta giocare (scacchi dama) parlare giocare (tela bersaglio domino carte dadi) lavorare compilare pagine per il "Bollettino da dentro" far vedere i propri lavori guardare i miei lavori bere un bicchiere fumare una sigaretta parlare parlare parlare sotto lo slogan Cogita & labora (Carrega 1972)

Sempre nel primo numero Carrega abbozza l'idea di una collana di fascicoli in cui dar conto di progetti artistici ideati ma non realizzati per meri limiti economici; tale ricerca verrà sviluppata nel secondo numero del periodico (17 giugno 1972) con il manifesto *Progettazione poetica*, incentrato sull'attività mentale che precede la realizzazione di un'opera da parte di un artista.

L'attenzione al processo mentale della creazione artistica, piuttosto che all'opera conclusa, matura in Carrega probabilmente anche in rapporto alle mostre progettate per il Centro Tool da vari artisti ma poi non realizzate proprio per motivi economici. È questo il caso, per fare un esempio, della personale di Dick Higgins: l'artista fluxus propose a Carrega di posizionare negli spazi della galleria ben 10 mila libri, che poi avrebbe firmato e distribuito nel corso dell'"esposizione" (Fascicolo di corrispondenza Higgins-Carrega, fra.-car.1.3.27, Archivio del '900, Mart, Rovereto).

Il Centro Tool riaprì la programmazione ufficiale, anche grazie alla collaborazione di Vincenzo Ferrari, con la mostra *Operazione di lettura* (5-31 ottobre 1972), incentrata sul processo creativo che aveva portato alla realizzazione di alcuni lavori (in senso lato: una poesia, un brano musicale, dei disegni, un manifesto) di Tomaso Kemeny, Franca Sacchi, Renzo Ferrari e AG Fronzoni, che in tale occasione presentò il suo celebre manifesto per Lucio Fontana. La mostra venne intervallata da due riunioni alle quali presero parte gli artisti coinvolti e vari operatori culturali, tra cui lo stesso Carrega; le domande e le risposte emerse nel corso di questi incontri furono poste a corredo dei lavori esposti.

Quest'idea di mostra mutante, di pubblico che interagisce con l'opera frantumandone in qualche modo l'aura, venne ribadita con più vigore e con un certo grado di follia nell'esposizione che seguì, *Opus demercificandi* (7-30 novembre 1972), da un'idea di Vincenzo Accame (Accame 1972, Dogheria 2016). La mostra propose una cinquantina di lavori di altrettanti artisti, tra i quali Accame, Alviani, Baruchello, Bentivoglio, Caruso, Cavellini, Clavin, Dadamaino, Damen, Friedman, Gappmayr, Gerz, Katué, La Rocca, Miccini, Nannucci, Perfetti, Pignotti, Spatola, Vaccari, Vautier, Vitone e Vostell. In occasione dell'inaugurazione i visitatori potevano liberamente asportare un'opera a loro discrezione, semplicemente motivando in poche righe su una scheda precompilata la propria scelta estetica (per forza di cose spesso banale: «affascinato dal soggetto erotico»; «mi piace molto il contrasto luce-ombra»; «mi ha

colpito per la sua armonia e il suo slancio»; «molto conveniente e poetico...»). La scheda compilata andava poi a sostituire l'opera alla parete, nonché nel catalogo in ciclostile diffuso poco dopo la chiusura della mostra e inviato a tutti gli artisti partecipanti. Alcune fotografie volutamente sgranate pubblicate all'interno del catalogo documentano i concitati e tumultuosi momenti dell'inaugurazione, in cui in pochi attimi la mostra allestita era già diventata un'altra. Il catalogo documenta altresì le lettere di mancata adesione di alcuni artisti invitati: Giannetto Fieschi, Sarenco, Anna e Martino Oberto, questi ultimi fautori di un'arte che non è possibile demercificare in quanto già in partenza, a loro dire, "fuori commercio".

L'analisi del processo creativo dell'opera (o della sua fruizione) ritorna anche in altre indagini artistiche, come quelle musicali. Tra il 5 e il 9 marzo del 1973 il Centro Tool ospitò, per due ore al giorno, gli studi musicali attorno all'opera di Bach di tre musicisti, Alvin, François e Le Berre. Riportiamo dal volantino di presentazione:

Dietro a ogni esecuzione musicale sta un lavoro, fatto di tentativi e di scelte, che l'interprete compie quotidianamente, alla ricerca di un risultato che lo soddisfi. È questo lavoro, solitamente segreto, che noi vogliamo rendere pubblico studiando per cinque giorni consecutivi al Centro Tool (fra-car.3.5.1-69, Archivio del '900, Mart, Rovereto)

A questi concerti, o meglio, prove di concerto, seguono le personali dei finlandesi Ilkka Juhani Takalo-Eskola e Vesa Suomalainen, le ultime prima dell'evento finale progettato da Carrega per coronare e concludere l'esperienza del Centro Tool. Questo venne strutturato in tre diversi momenti espositivi che si susseguirono a cadenza settimanale: «Desideravamo fare una sorta di festa/consuntivo del Centro Tool invitando tutti coloro che in un modo o nell'altro hanno avuto contatto col Centro, ma per ovvie ragioni economiche non è stato possibile. Ma se gli operatori non possono venire, possono mandare una loro presenza» (ciclostile di presentazione dei tre eventi, fra-car.3.5.1-74, Archivio del '900, Mart, Rovereto).

Gli inviti furono spediti per posta e nello stesso modo arrivarono quasi tutte le opere da destinare a tre distinte mostre, la prima delle quali, *Cards from the world*, si concentrò proprio su un mezzo di comunicazione postale, la cartolina. Ben 165 le cartoline d'artista ricevute da parte di artisti come Munari, Ketty La Rocca, Miccini, Vautier, Spatola e Echaurren; il particolare allestimento - le cartoline erano appese al soffitto tramite un filo di nylon, permettendo così al visitatore di attraversare col proprio corpo questa "pioggia" verbovisiva - è stato recentemente riproposto dal Mart in occasione della mostra *Materiale immateriale* [Fig. 5].



Fig. 5: Veduta dell'installazione della mostra *Cards from the world* al Centro Tool (giugno 1973) e al Mart di Rovereto (aprile 2016). Fondo Fraccaro-Carrega, Archivio del '900, Mart, Rovereto; foto Jacopo Salvi.

Un allestimento simile, purtroppo a differenza di *Cards from the world* non documentato da fotografie, dovette caratterizzare anche la mostra seguente, *Bodies*:

Volevamo che la presenza degli amici fosse più concreta, più fisica. Non potete venire col vostro corpo, di persona? Ebbene, mandateci una parte del vostro corpo in una busta di plastica e così abbiamo fatto su una bella collezione di peli, unghie eccetera. Un po'

schifosa come presenza ma il corpo è anche sempre un po' schifoso (ciclostilato di presentazione dei tre eventi, fra-car.3.5.1-74, Archivio del '900, Mart, Rovereto).

Effettivamente molti artisti presero alla lettera l'invito, proponendo un ricco campionario di frammenti corporali, come Wolf Vostell, che inviò pezzi di unghie di ambedue le mani, mentre altri artisti trasposero l'idea di corporalità in oggetti o semplici motti, anch'essi sigillati entro bustine di plastica. Anche questa mostra, come la precedente (e la successiva) interamente conservata nell'archivio Carrega, è stata riproposta quale "mostra nella mostra" all'interno di *Performance. Corpo privato e corpo sociale* allestita a Casa Depero a Rovereto (eds. Boschiero, Dogheria 2016).

La terza e ultima mostra, *Moments*, si pose su una linea più concettuale. Carrega chiese agli artisti invitati di attestare cosa avrebbero fatto a una determinata ora di un determinato giorno. Se molti banalizzarono l'occasione, rimandando a ordinari momenti di vita domestica, altri - da Cavellini a Vostell - progettarono nero su bianco opere e happenings poi effettivamente realizzati.

Chiusa l'esperienza del Centro Tool, nell'aprile del 1974 Carrega aprì un nuovo e più longevo *artists-run-space*, il Mercato del Sale, operativo fino al 1990 con oltre 200 mostre. Anche di questo spazio il Fondo Fraccaro-Carrega conserva svariata documentazione, recentemente (2018) arricchita da una donazione effettuata da Dario Viva, ex socio di Ugo Carrega.

L'autore

Duccio Dogheria lavora dal 2009 all'Archivio del '900 del Mart, occupandosi principalmente di editoria sperimentale e neoavanguardie artistiche verbo-visuali. Specializzatosi all'Università di Bologna in storia dell'illustrazione con una tesi sulla rivista d'artista *L'Assiette au Beurre* (1901-1912), è autore di vari contributi dedicati a episodi poco noti di storia della grafica e dell'illustrazione, apparsi perlopiù sulle riviste *Charta* e *Art e dossier*. È autore di *Street art. Storia e controstoria, tecniche e protagonisti*, Giunti 2015, ed. francese Place de Victoire 2016, ed. portoghese Levoir 2017 e *Pirati e falsi editoriali nell'Italia degli anni Settanta*, Stampa Alternativa-Strade bianche, 2018.

Riferimenti bibliografici

Accame, V (ed.) 1972, *Opus demercificandi*, Centro Tool, Milano

Boschiero, N, Dogheria, D 2016 (eds), *Performance. Corpo privato e corpo sociale*, Mart, Rovereto

Carrega, U 1972, 'Centro Tool', *Bollettino da dentro*, no. 1, p. 3

Carrega, U 1988, *Centro Suolo, Centro Tool, Mercato del Sale*, s.e., Milano

Detterer, G & Nannucci, M 2012, *Artist-Run Spaces. Nonprofit Collective Organizations in the 1960s and 1970s*, JRP Ringier, Zurich

Dogheria, D 2014a, 'Ritratti in forma d'archivio. Le carte di Ugo Carrega e Stelio Maria Martini all'Archivio del '900 del Mart di Rovereto', in, *Visual Poetry. L'avanguardia delle neoavanguardie*, eds

G Allegrini e L Vinca Masini, Skira, Milano, pp. 69-74

Dogheria, D 2014b, 'C'era, ma non si sapeva: l'archivio Carrega come opera d'arte', in *La parola al livello dei sogni. L'archivio di Ugo Carrega al Mart di Rovereto*, eds P Della Grazia, D Dogheria, L Saltini, Biblioteca Cantonale, Lugano, pp. 19-24

Dogheria D 2016, 'L'archivio in mostra, le mostre in archivio. A proposito di alcuni documenti-opera dell'Archivio di Nuova Scrittura', in *Materiale immateriale. Progetto VVV VerboVisualeVirtuale*, eds N Boschiero, V Russo, C Scatturin, Mart, Rovereto, pp.60-75

Ferrari, D 2012, *Archivio di Nuova Scrittura Paolo Della Grazia. Storia di una collezione*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo

Reale, B 1971, 'Centro Tool', *NAC. Notiziario Arte Contemporanea*, n. 4, n.s., aprile, pp. 27-28

Speroni, E 2001-2002, *Le mostre e le attività del Mercato del Sale di Ugo Carrega a Milano*, corso di laurea in Lettere moderne, a.A. 2001-2002, relatore Antonello Negri, correlatore Giorgio Zanchetti, Università degli studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia,



Paola Lagonigro

‘Schermi Tv al posto di quadri’. Il video nelle mostre degli anni Ottanta in Italia



Abstract

L'intervento ha l'obiettivo di riflettere sulla presenza della video nelle mostre italiane durante gli anni Ottanta. Il periodo preso in considerazione si apre con il ritorno ai linguaggi tradizionali della storia dell'arte: pittura e scultura dominano le esposizioni periodiche come la Biennale di Venezia e la Quadriennale di Roma. Allo stesso tempo, si assiste però a significativi sviluppi tecnologici e a una crescente presenza dei nuovi media. Il presente saggio affronta le soluzioni espositive delle opere elettroniche sulla base delle coeve possibilità offerte dalla tecnologia, dando particolare attenzione ad alcune mostre incentrate sui nuovi media: *Camere incantate* [1980], *Tecnologie e informatica* [1986] e *Arte e computer* [1987]. Attraverso queste esposizioni è possibile osservare l'uso di dispositivi come monitor a tubo catodico, videoproiezioni e computer, nonché allestimenti di varia natura, dall'articolazione in sale all'*open space*, dalla visione frontale all'interazione tra spettatore e opera.

The purpose of this essay is to reflect on the presence of video in Italian exhibitions during the Eighties. This decade opens with the return to the traditional languages of art history: painting and sculpture prevail in the periodic exhibitions such as the Venice Biennale and the Rome Quadriennale. At the same time, we can observe a remarkable technological progress and an increasing presence of the new media. This essay deals with the way in which the electronic artworks are exhibited, considering the resources of the technology of that time and giving specific attention to some exhibitions focusing on new media: *Camere incantate* [1980], *Tecnologie e informatica* [1986] and *Arte e computer* [1987]. Through these exhibitions, we can observe the use of devices such as CRT monitors, video projections and computers, as well as several setting strategies, from the arrangement in rooms to the open space, from the frontal vision to the interaction between spectator and artwork.



‘Schermi Tv al posto di quadri’: su *L'Espresso* del 15 marzo 1970 Maurizio Calvesi così titola un articolo a commento della mostra *Gennaio 70. Comportamenti progettati mediazioni*, curata in collaborazione con Renato Barilli e Tommaso Trini presso il Museo Civico di Bologna (Calvesi, 1970). Si tratta della *III Biennale Internazionale della Giovane Pittura*, eppure, come sottolineato da Calvesi, di pittura non c'è l'ombra. Ricordata come la prima mostra italiana in cui sono esposte opere di videoarte, *Gennaio 70* è infatti dedicata alle più recenti tendenze concettuali e

comportamentali, alcune delle quali esposte grazie al videotape (ed. Barilli, Calvesi & Trini 1970).

Il confronto tra schermo televisivo e tela, che riecheggia quello già evidenziato da Benjamin (1936) tra la contemplazione cui si presta un dipinto e la fuggevolezza delle immagini filmiche, risulta ancora urgente negli anni Ottanta, quando il sistema dell'arte è dominato dal ritorno alle tecniche artistiche tradizionali, mentre parallelamente si assiste a un progressivo sviluppo delle tecnologie elettroniche e alla diffusione del personal computer. Il presente contributo intende riflettere sulla presenza del video nelle mostre d'arte di questo decennio in Italia, rinunciando all'eshaustività, ma evidenziando alcuni aspetti peculiari dell'esposizione delle opere elettroniche attraverso una selezione di casi esemplari.

In un decennio che si apre con la consacrazione della Transavanguardia alla Biennale di Venezia, è interessante osservare la presenza del video, rispetto ai linguaggi tradizionali, nelle grandi esposizioni promosse dalla stessa Biennale e dalla Quadriennale di Roma. Nel periodo analizzato, si può annoverare una sola edizione della Quadriennale: l'XI (*Undicesima Quadriennale di Roma*, 1986), oggetto di numerose critiche. Accusata di non restituire un ritratto obiettivo della produzione artistica contemporanea, di accogliere troppi artisti (circa quattrocento) e di aver affastellato le opere in un allestimento caotico, l'XI Quadriennale è segnata dal protagonismo delle opere pittoriche. Infatti, l'unica videoinstallazione è *Water*, di Fabrizio Plessi, già esposta alla Biennale di Venezia del 1984 e costituita da un monitor posto a terra, sormontato da una scritta al neon, e dal progetto dell'opera stessa, stampato su tela.

Entrando nel merito delle Biennali, degne di nota sono le due edizioni in cui il settore arti visive è diretto da Maurizio Calvesi (Durante 2007). In entrambi i casi e secondo un preciso disegno curatoriale (*XLI Esposizione internazionale d'arte* 1984; *XLII Esposizione internazionale d'arte* 1986), la tecnologia elettronica viene presentata in netta opposizione alle tendenze più citazioniste e tradizionaliste, riservandole appositi spazi. Il video è «un'arte fuori quadro» (Fagone, 1984), cui vengono dedicate tre delle cinque sezioni della mostra *Arte, Ambiente e Scena*¹ e un'intera mostra nell'edizione successiva, *Tecnologia e Informatica*, curata da Roy Ascott, Don Foresta, Tom Sherman e Tommaso Trini, di cui si parlerà più avanti. Accusata anch'essa di passatismo come la contemporanea Quadriennale, la Biennale del 1986 è inoltre ricordata per la sala destinata a Fabrizio Plessi nel Padiglione italiano, dove è esposta la videoinstallazione *Bronx*.

Prendendo ora in analisi, in modo più approfondito, alcune mostre dedicate esclusivamente ai nuovi media, che pongono l'accento sulla peculiarità del linguaggio

¹ Selezione programmata di videotape; Videoteca; Videoinstallazioni.

elettronico, si può entrare nel merito delle soluzioni espositive, leggendole in relazione tanto agli sviluppi tecnologici dell'epoca, quanto ai caratteri strutturali del medium. Primo tra tutti, la dimensione temporale che tuttora genera problemi nell'esposizione del video in contesti come musei e gallerie e che detta, ora come allora, un suo inserimento in rassegne e festival, oppure lo studio di particolari dispositivi di visualizzazione.

A quest'ultimo caso appartiene *Camere Incantate. Espansione dell'immagine*, curata da Vittorio Fagone (1980) al Palazzo Reale di Milano. Dedicata, oltre che al video, anche a cinema e fotografia, l'esposizione ha un titolo suggestivo che fa riferimento sia alla camera lucida e alla camera oscura, sia al *concept* dell'allestimento. Infatti, la "camera incanta" è anche il luogo fisico in cui si articola lo spazio espositivo, suddiviso appunto in varie sale, ciascuna dedicata a un artista.

Come emerge dai documenti relativi alla progettazione di questa mostra², la soluzione delle "camere" deriva dalla preesistente articolazione in sale del secondo piano del Palazzo Reale, una sede che viene stabilita solo in un secondo momento. Infatti il primo progetto, risalente al novembre 1978, è di una mostra denominata semplicemente *Espansioni dell'immagine*, articolata in una serie di spazi adibiti all'esposizione di filmati, videotape, fotografie e performance, per il cui allestimento Fagone propone la Rotonda della Besana. Sebbene sia già presente a questa data la necessità di avere spazi indipendenti, l'articolazione in varie sale sarà dettata dai locali di Palazzo Reale e la "camera" verrà assunta come chiave interpretativa della mostra, acquistando anche un primo piano nel titolo.

Nei numerosi spazi in cui è suddiviso il percorso di visita, i video sono esposti in due diverse modalità. La prima è quella del *Videoforum* che interpreta la durata come una temporalità lineare, assimilabile al modello della visione cinematografica, con la trasmissione in sequenza dei videotape selezionati. Due sale contigue, fornite di quattro monitor, sono adibite a mostrare le opere prodotte da altrettante istituzioni specializzate: l'International Cultural Centrum di Anversa, il Centro Video dell'Università di Belgrado, il Centro Arte y Comunicación di Buenos Aires e il Centro Videoarte di Palazzo dei Diamanti di Ferrara. Analogamente, in una sala di maggiori dimensioni, c'è la programmazione di film. Nella stessa sala sono inoltre ospitate le performance che vengono poi riproposte in videotape da due coppie di monitor all'ingresso della mostra.

L'altra modalità di esposizione è strettamente connessa con l'articolazione in "camere". Più precisamente, il percorso espositivo si divide in due corridoi: quello dedicato alla fotografia presenta un allestimento più tradizionale; mentre l'altro è

² La documentazione è conservata presso la Cittadella degli Archivi del Comune di Milano. Fondi in attesa di riordino al momento della consultazione.

riservato alle installazioni video e cinematografiche che impongono un'illuminazione più raccolta. È qui che si esprimono meglio i riferimenti storici di Fagone: la camera oscura sarebbe infatti quella del cinema e della televisione, «lo spazio buio, dove [l'artista] proietta immagini senza corpo» (ed. Fagone 1980, p. 15). In quest'ala le installazioni video si differenziano da quelle cinematografiche perché le une utilizzano il monitor a tubo catodico e le altre la proiezione. Se è ancora troppo presto per la comparsa degli schermi a cristalli liquidi e al plasma, lo è anche per la proiezione video che, come vedremo, comincerà timidamente a essere utilizzata proprio in questo decennio. All'inizio degli anni Ottanta i videoproiettori, già disponibili sul mercato italiano anche per uso domestico, sono infatti ancora troppo ingombranti e costosi. Inoltre, la qualità dell'immagine non è buona, il che dipende non solo dalla bassa definizione tipica del video, ma anche dalla necessità di proiettare su appositi schermi che non risultano ben visibili da tutte le angolazioni (Albini, 1981). Per questi motivi, nella mostra *Camere incantate* sono usati esclusivamente proiettori cinematografici e diaproiettori, mentre il video è visibile su piccolo schermo. Il monitor a tubo catodico è il dispositivo a cui il video rimane indissolubilmente legato in questo decennio, talvolta utilizzato non solo come schermo di visualizzazione, ma anche come oggetto fisico, parte esso stesso dell'opera e in relazione con l'ambiente, come accade nella mostra che si sta analizzando.

Grazie all'importanza attribuita allo spazio, dichiarata fin nel titolo, *Camere incantate* rappresenta così una delle prime mostre in Italia in cui sono esposte videoinstallazioni, un capitolo della storia della videoarte peculiare degli anni Ottanta, all'epoca definite anche videosculture o *videoenvironment* (Fagone, 1983). Le mostre dedicate a questa particolare declinazione della videoarte meriterebbero uno studio specifico che consideri i caratteri propri delle installazioni, come soprattutto la relazione tra spettatore, opera e spazio. In questa sede si devono menzionare almeno *Install-Video-Side*, a cura di Lola Bonora (1986) alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna³, perché riconosciuta dallo stesso Fagone come degna erede di *Camere Incantate* (Fagone 1986), e *Artronica*, curata da Anna D'Elia (1987) nel Convento di Santa Scolastica a Bari, uno spazio storicamente connotato in cui gli artisti realizzano interventi *site-specific*.

La maggior parte delle installazioni di *Camere incantate* sono pensate appositamente per gli spazi del Palazzo Reale, in alcuni casi prevedendo ancora una visione frontale, come i nove televisori della videoinstallazione *Il tempo consuma* di Michele Sambin; in altri creando invece un ambiente più immersivo, come *Il messaggio*

³ Proprio al Palazzo dei Diamanti diretto da Lola Bonora si svolge, tra il 1985 e il 1989, il ciclo di mostre Video Set, incentrato sulle videoinstallazioni.

del naufrago di Ferdinando De Filippi che riempie la stanza di sabbia e pone a confronto due grandi proiezioni di diapositive con un televisore collocato a terra.

Sia la videoinstallazione, con la sua articolazione nello spazio, che l'ordinamento espositivo in diversi ambienti, presuppongono un tipo di fruizione dinamica e lasciano allo spettatore un ruolo attivo. Nel catalogo, lo stesso Fagone avverte che ci vorrebbero almeno cento ore per vedere tutto, quindi è richiesta «un'attenzione vigilante e partecipe: solo [il fruitore] può selezionare, stabilire riconoscimenti e azioni» (1980, p. 17). In altre parole, il visitatore deve scegliere autonomamente le opere su cui soffermarsi e quanto tempo dedicare loro.

Sul versante opposto rispetto alla suddivisione in ambienti distinti, c'è l'*open space*, decisamente più raro negli anni Ottanta e per questo meritevole di attenzione. È la soluzione adottata alla Biennale di Venezia in occasione della già menzionata *Tecnologia e Informatica*, mostra che introduce delle grandi novità fin dall'organizzazione. Infatti i curatori, Ascott, Foresta, Scherman e Trini, risiedono tra Canada ed Europa e, certo non a caso, organizzano la mostra comunicando tramite posta elettronica, un sistema estremamente innovativo per l'epoca.

Nello spazio delle Corderie dell'Arsenale, dove è allestita assieme al Padiglione Italia e alle mostre *Colore e Aperto 86*, *Tecnologia e Informatica* è introdotta dalle installazioni, connotate da diverse tecnologie: non solo video, ma anche laser, robot computerizzati e ambienti sensibili. Ma il vero cuore dell'allestimento è costituito dal cosiddetto *network planetario*, denominato dai curatori *Ubiqua*, in cui gli artisti operano «entro l'ubiquità caratteristica della memoria elettronica» (Ascott, R, Foresta, D, Shermann, T, Trini, T 1986, *Arte Tecnologia Informatica – Progetto*, ASAC, b.426, 10.). Si tratta di uno spazio virtuale che collega Venezia ad altri ventidue centri di trasmissione sparsi nel mondo, attraverso i quali gli artisti possono trasmettere e modificare testi e immagini secondo una modalità operativa collaborativa che mina il concetto di autorialità dell'opera ed estende virtualmente lo spazio espositivo fuori dalla Corderie. *Ubiqua* si presenta come un *open space* che ricrea un ambiente operativo assimilabile più a un ufficio o a uno studio televisivo, piuttosto che a una galleria d'arte. Nella penombra emergono telecamere, altoparlanti, proiettori, stampanti, computer e schermi di varie dimensioni, sui quali sono visualizzabili sia i risultati ottenuti nel *networking*, cioè testi e immagini scambiati tramite tecnologie che sfruttano la rete telefonica, che le opere del cosiddetto *laboratory workshop*. Fisicamente il *networking* e il laboratorio condividono lo stesso spazio, non c'è alcuna indicazione che suggerisca allo spettatore una distinzione, ma nelle intenzioni dei curatori, questo laboratorio è considerato una sezione a sé, pensata per la presentazione di lavori che si basano su varie tecnologie, dalla computer art al videodisco interattivo, opere per le quali si rinuncia a un'esposizione per così dire

tradizionale, scegliendo desk da lavoro al posto di piedistalli e mettendo in vista i computer.

Ubiqua è uno spazio di produzione ed esposizione al tempo stesso, in cui lo spettatore è circondato da schermi di diverso tipo, da quelli televisivi, ai monitor dei computer, fino alle quattro grandi videoproiezioni, dell'ampiezza di 200", ognuna su una parete della grande sala. Si tratta di un'importante novità, che corrisponde a un incremento nell'impiego dei videoproiettori a metà degli anni Ottanta: le dimensioni e i costi si stanno infatti riducendo, anche se rimane l'inconveniente della bassa risoluzione dell'immagine elettronica, che mal sopporta l'ingrandimento della proiezione a parete. Va anche precisato che nella stessa mostra la proiezione è presente, anche se in bianco e nero, nell'opera di Bill Viola, *Room for Saint John of the Cross*, del 1983 (Viola, B 1986, *Room for Saint John of the Cross*, ASAC, b. 427, 2).

Lo spazio aperto di *Ubiqua* – che accoglie ed enfatizza le caratteristiche del luogo – contrariamente alla netta suddivisione in stanze, determina una modalità di fruizione diversa per le opere di *new media art*: non più l'isolamento e la visione meditata, ma una pluralità di immagini provenienti da ogni lato della sala e la possibilità di interagire con le opere. Non è questa la sede per affrontare la questione dell'interazione con lo spettatore, così peculiare dei nuovi media, ma è importante sottolineare quanto essa fosse centrale nel progetto curatoriale di *Tecnologia e Informatica*, tanto da dettare l'esigenza di uno spazio più operativo che contemplativo. Eppure, nonostante l'enfasi posta sull'eccezionalità di *Ubiqua*, è lo stesso Trini ad ammettere, in una relazione inedita, che questa sezione è stata meno efficace nel coinvolgimento del pubblico rispetto agli ambienti destinati alle videoinstallazioni (Trini, T 1986, *Relazione finale*, ASAC, b. 413, 2).

Altra peculiarità dell'*open space* delle Corderie è l'uso di più dispositivi di diversa grandezza. Le medesime immagini sono visualizzate attraverso vari schermi, facendo emergere la natura malleabile dell'opera video che può essere esposta attraverso dispositivi di visualizzazione differenti⁴, i quali naturalmente si modificano di pari passo con l'evolversi delle tecnologie.

In *Tecnologia e Informatica* va inoltre evidenziata la presenza dei personal computer, adoperati in qualità di dispositivo di produzione ma anche di visualizzazione delle opere. Presente anche nel *network planetario* come una delle modalità di scambio di informazioni, il calcolatore fa da protagonista nella sezione *computer imaging*⁵, dedicata alla produzione video che rinuncia alla ripresa dal vero: la computer art. Le opere sono visionate sui monitor dei computer, come il nuovissimo Machintosh

⁴ Molti dei monitor sono da 20", ma ne vengono utilizzati anche di più piccoli (come quelli da 9" e 14" delle postazioni di slow scan tv) e di più grandi, fino alle grandi proiezioni da 200".

⁵ Sottosezione del *laboratory workshop*.

Plus, commercializzato proprio nel 1986, ma anche proiettate. Infatti, i quattro proiettori utilizzati sono adatti a visualizzare immagini in computer grafica perché supportano il segnale RGB sia analogico che digitale. A proposito di computer art, va inoltre citata la rassegna *Immagini sintetiche e tridimensionali*, a cura di Dario Del Bufalo e Valerio Eletti, che introduceva alla mostra con video realizzati al calcolatore e visibili in *loop* su una serie di monitor⁶.

Grazie anche alla diffusione dei primi PC come l'Apple II, in questi anni anche in Italia esplose il dibattito sull'uso del computer in ambito artistico e, nel 1987 proprio su questa produzione, spesso definita all'epoca come una sorta di pittura elettronica, si concentra la mostra *Arte e Computer*, a cura di Renato Barilli, il cui *concept* ruota attorno all'idea che si possa dipingere al computer (Barilli 1987; Dentice 1987). La mostra accoglie gli esperimenti informatici di artisti di diverse generazioni, alcuni invitati a lavorare per la prima volta al computer, altri selezionati proprio perché tra i protagonisti di questa nuova forma d'arte. Negli spazi della Rotonda della Besana a Milano, i video sono mostrati attraverso schermi di varie dimensioni: nella stessa sala convivono tre proiettori e circa dieci monitor, ma i dispositivi non servono a distinguere le opere perché i video scorrono a ciclo continuo. La mostra è realizzata in collaborazione con la Rgb Computer Graphics che mette a disposizione specialisti e stazioni grafiche per permettere agli artisti invitati di realizzare le loro opere. Dunque anche qui, come già a Venezia, l'accento è posto sul carattere laboratoriale evocato da uno strumento tecnologico come il computer.

La camera, l'*open space*, l'uso di monitor televisivi, proiettori e computer: sono tutte soluzioni legate non solo a ciò che la tecnologia imponeva all'epoca, ma anche alla volontà di rispondere alle peculiarità del medium video secondo modalità fruibili diverse, preferendo talvolta l'intima dimensione della contemplazione, talaltra la compresenza di più opere in uno stesso spazio; privilegiando col proiettore l'immaterialità dell'immagine elettronica o scegliendo di esporre la tecnologia stessa, senza nascondere i dispositivi.

L'autrice

Paola Lagonigro (1984) si è laureata in Storia dell'Arte Contemporanea alla Sapienza di Roma con una tesi sulla rimediazione della pittura nella videoarte. Dopo anni di esperienza nell'ambito della didattica museale, prima al MAXXI e poi in altri musei romani, nel 2015 ha intrapreso un dottorato di ricerca alla Sapienza, continuando a indagare i rapporti tra video e pittura, in particolare nel contesto italiano degli anni Ottanta.

⁶ L'informazione, non reperibile nei documenti consultati, è dedotta da una conversazione con Valerio Eletti in data 2/6/2017.

Riferimenti bibliografici

- Albini, R 1981, 'E per Natale...un videoproiettore', *Video Magazine*, no.3, pp. 32 – 37.
- Barilli, R, Calvesi, M, Trini, T (ed.) 1970, *Gennaio 70*, catalogo della mostra, dal 31 gennaio al 28 febbraio 1970, Edizioni Alfa, Bologna.
- Barilli, R (ed.) 1987, *Arte e computer*, catalogo della mostra, dal 24 aprile al 7 giugno 1987, Electa, Milano.
- Benjamin, W 1936, 'L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica', in Benjamin, W 2013, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica e altri saggi sui media*, ed G Schiavoni, Bur, Milano, pp. 65 - 127.
- Bonora, L (ed.) 1986, *Install Video Side*, catalogo della mostra, dal 4 al 7 aprile 1987, Grafis Edizioni, Casalecchio di Reno (BO).
- Bordini, S, Collavini, V, Buono, R, Gallo, F, Sergio, G, Conte, F, Merinetti, R & Di Penta, M 2006, 'Videoarte in Italia', *Ricerche di storia dell'arte* n. 88, Carocci, Roma 2006.
- Calvesi, M 1970, 'Azioni al video', in *Avanguardia di massa*, M Calvesi, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 226-228.
- D'Elia, A (ed.) 1987, *Artronica. Videosculture e installazioni multimedia*, catalogo della mostra, dal 23 maggio al 14 giugno 1987, Mazzotta, Milano.
- Dentice, F 1987, 'L'avanguardia pixelista', *L'Espresso*, no.16, pp. 124 – 126.
- Durante, L 2007, 'Quarant'anni di arte elettronica alla Biennale di Venezia. 1968 – 2007: dal videotape a internet', *Arte in videotape. Art/tapes/22, collezione ASAC – La Biennale di Venezia conservazione restauro valorizzazione*, eds CG Saba, Silvana Editore, Milano, pp. 214-237.
- Fagone, V (ed.) 1980, *Camere incantate. Video cinema fotografia e arte negli anni '70*, catalogo della mostra, 16 maggio – 15 giugno 1980, Feltrinelli, Milano.
- Fagone, V 1983, 'Il video nell'arte contemporanea', in *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, ed V Fagone, Feltrinelli, Milano 2007, pp. 22-43.
- Fagone, V 1984, 'Arte fuori quadro', *Video Magazine*, no. 34, pp. 72-77.
- Fagone, V 1986, 'Installazioni', *Video Magazine*, no. 56, pp. 90-95.
- Lischi, S 2001, *Visioni Elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Marsilio Editori, Venezia.
- Mercantini, M 1986, 'Proiettati nel futuro', *Video Magazine*, no. 53 pp. 38-43.
- Paul, C (ed.) 2008, *New Media in the White Cube and Beyond*, University of California Press, Berkeley.
- Undicesima Quadriennale di Roma* 1986, catalogo della mostra, dal 16 giugno al 16 agosto 1986, Fabbri Editori, Milano.
- XLI Esposizione internazionale d'arte. Arte e arti: attualità e storia* 1984, catalogo della mostra, Electa, Venezia.
- XLII Esposizione internazionale d'arte. Arte e scienza* 1986, catalogo della mostra, Electa, Venezia 1986.



Francesca Gallo

New Media Art: soluzioni espositive italiane negli anni Ottanta



Abstract

Il saggio analizza, per la prima volta, l'attività espositiva che Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti dedica al video monocolore, alle videosculture e alle videoinstallazioni, sullo sfondo di una fitta rete di festival, mostre e rassegne che fioriscono in Italia negli anni Ottanta. Attraverso il concomitante svolgimento di *U-Tape* (1982-1990) e di *Videoset* (1985-1989), infatti, l'istituzione ferrarese conferma la propria centralità nel panorama artistico italiano dedicato alla New Media Art e riceve anche importanti riconoscimenti all'estero. Le due manifestazioni, grazie a ricerche di prima mano, sono considerate sotto l'aspetto allestitivo così come degli artisti coinvolti e delle opere prodotte, per lo più ad hoc.

La storia delle due manifestazioni, inoltre, permette di delineare bene la questione storico-critica sulla contiguità di questo settore della ricerca artistica con il mondo cinematografico: il convivere delle convenzioni strutturali ed espositive tipiche del festival con quelle delle mostre d'arte, infatti, esemplifica la natura bifronte di tali opere, almeno nel panorama italiano.

The essay analyzes, for the first time, the exhibition activity that Centro Video Arte of Palazzo dei Diamanti dedicates to monochannel video, videosculptures and videoinstallations, on the background of a dense network of festivals and exhibitions that flourish in Italy over the years Eighty. In fact, through the concurrent development of *U-Tape* (1982-1990) and *Videoset* (1985-1989), the Ferrara institution confirms its centrality in the Italian art scene dedicated to New Media Art and also receives important awards abroad. The two events, thanks to first-hand researchs, are considered in terms of layout as well as the artists involved and the works produced, mostly ad hoc.

Furthermore, the history of the two events allows to delineate well the historical-critical question on the contiguity of this sector of artistic research with the cinematographic world: the coexistence of the structural and exhibition conventions typical of the festival with those of art exhibitions, in fact, exemplifies the two-faced nature of such works, at least in the Italian panorama.



«Les expositions temporaires se succèdent comme les émissions de radio ou de télévision: le programma se doit d'être diverse et surtout sans interruption» (Bois 2000). Con queste parole Yves-Alain Bois sottolinea la forza d'attrazione esercitata dalla cultura, dai dispositivi e dalle strutture di produzione e distribuzione tipiche del cinema, sul mondo delle arti visive. Metafora improntata all'universo dei media, essa chiama in causa la temporalità e l'idea di uno spazio fisico – galleria, museo, ecc. –

che assume le caratteristiche di un palinsesto, nel quale a intervalli più o meno regolari le mostre si alternano. Una visione ormai egemone, che supera la classica distinzione museologica tra permanente e temporaneo, e che forse ha nella *television gallery* di Gerry Schum uno dei suoi momenti fondativi¹.

Incunabolo di tale concezione potrebbe essere il festival – modalità espositiva tipicamente cinematografica, lo si è già sottolineato – che ha fatto scuola sia nelle “mostre” di performance, sia soprattutto in quelle di videoarte, in particolare negli anni Ottanta (ed. Fagone 1999). Limitandoci alla videoarte, nella versione ridotta della rassegna, o in quella più canonica del festival, essa consiste nella individuazione di pochi luoghi di proiezione, dove le opere si succedono secondo una programmazione stabilita e senza che esse abbiano con lo spazio ospitante un qualche rapporto particolare. La sala viene assunta come luogo neutro, trascurando le legittime perplessità legate alla specificità dei supporti e alle modalità di fruizione originari. Basti pensare che i videotape degli anni Settanta sono pensati per il piccolo schermo e, da nessun punto di vista, reggono la proiezione a scala cinematografica; e, ugualmente, molte opere di Computer Art sono destinate originariamente alla diffusione televisiva e al monitor del computer. Un dibattito di questo tipo si fa largo, ad esempio, al Festival Arte Elettronica di Camerino, intorno al 1985, e anche in seguito diversi autori rimangono fedeli a tale formula, nonostante i proiettori forniscano prestazioni sempre più raffinate e alcuni artisti esplorino immagini avvolgenti a scala architettonica, oppure si cimentino in sculture interattive (ed. Bordini & Gallo, 2018).

Già all’inizio degli anni Ottanta, d’altronde, Vittorio Fagone si chiede se «lo spazio delle galleria potrà assorbire e distribuire apparati propositivi di immagini che vivono non per la loro trasferibile materia ma per una accesa commistione e risoluzione» e, prosegue, «lo spazio della galleria ha rigettato le immagini virtuali: il percorso della ricerca potrebbe divergere dai piccoli santuari dell’accumulazione e dello scambio feticistico, almeno per quelle forme di comunicazione dell’arte che non intendono rinunciare alla potenzialità aperta degli strumenti visivi dell’età elettronica, alla vitalità degli scarti tra immagini diversamente generate e complesse» (Fagone 1981). Il video appare al momento ancora capace di mettere in crisi l’opera-oggetto destinata al collezionismo pubblico e privato; caratterizzato piuttosto dalla dimensione della riproducibilità – per un breve periodo addirittura accostata alla accessibilità del multiplo d’arte (Amaducci 2015).

¹ Dalla metà degli anni Novanta del XX secolo, d’altronde, si va affermando nel mondo dell’arte contemporanea quello che Philippe Dubois (2013) definisce “effetto cinema”, con riferimento alla presenza del cinema nei musei d’arte e nelle opere degli artisti; cfr. anche Bellour 2003.

Le mostre del Centro Videoarte di Palazzo dei Diamanti

Una delle istituzioni pubbliche italiane sistematicamente dedicata alla promozione delle arti elettroniche e della performance è il Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti, realtà civica ferrarese attiva per vent'anni, tra il 1973 e il 1993. Oltre alla produzione di videoarte e all'impegno nella crescita di una cultura adeguata su questo fronte, il CVA ha promosso, organizzato, curato o ha partecipato a numerosissime manifestazioni, tra le quali si segnalano diverse rassegne e mostre con cadenza annuale (Gallo 2006).

La prima in ordine di tempo è *U-Tape*, nata nel 1982² – ospitata nella Sala Polivalente, uno dei due edifici minori di Parco Massari – come censimento del panorama video italiano e delle produzioni indipendenti, assume ben presto la forma di un concorso con opere premiate o segnalate da parte di una giuria in cui si coinvolgono anche critici stranieri. Regolarmente affiancata da tavole rotonde e convegni, concentrata in tre giorni all'inizio di dicembre, nel 1984 ospita anche le videosculture della storica pattuglia di artisti cresciuti con il CVA: Maurizio Bonora, Maurizio Camerani, Giorgio Cattani e Fabrizio Plessi. Dal 1985 proprio tale mostra assume un profilo autonomo, con il titolo *Videoset*, appuntamento annuale di cui si dirà a breve e la cui inaugurazione coincide con la tre giorni di *U-Tape*. Saltato il 1987, nel 1988 *U-Tape* diventa biennale³ e si arricchisce di eventi collaterali, ma l'esperienza si conclude nel 1990 (ed. Mango 1995).

La documentazione a disposizione conferma i ricordi di Lola Bonora circa il modo in cui i video venivano esposti a *U-Tape*⁴: la proiezione su grande schermo convive con i monitor su cui [fig. 1], a orari stabiliti, venivano trasmesse le compilation⁵, in maniera non troppo dissimile da quanto proposto nella seminale *Camere incantate*. La Sala Polivalente, infatti, aveva una configurazione da teatro off, con il palco e le

² Un anno importante per il CVA che, a dieci anni dalla sua apertura, viene invitato a presentare la propria videoteca al Centre Georges Pompidou di Parigi: cfr. *Pour un art vidéo: expérience de la vidéothèque de Ferrara*, s.n., s.l., 1982.

³ Una scelta che si impone, recita il comunicato stampa dell'8 settembre 1987, dato che «i numerosissimi incontri video apparsi in Italia e all'estero dopo la prima edizione di U-Tape '82 impongono una politica più selettiva»: Ferrara, Archivio Gallerie Civiche d'Arte Moderna e Contemporanea, Fondo CVA, b. 278, *Comunicato stampa*, 8.IX.1987. Mi è gradita l'occasione per ringraziare Paola Janni, disponibile conoscitrice degli archivi delle Gallerie Civiche Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara.

⁴ Al contrario, gli opuscoli stampati per ogni edizione di *U-Tape* offrono un panorama molto ricco della produzione video indipendente italiana degli anni Ottanta, sulla quale non è possibile soffermarsi in questa sede. Infatti, alle sette edizioni di *U-Tape* hanno partecipato un centinaio di autori, tra cui si possono ricordare Giuseppe Baresi, Carla Baroncelli, Maurizio Bonora, Caterina Borelli, Maurizio Camerani, Mario Canali, Giorgio Cattani, Giancarlo Cauteruccio, Correnti Magnetiche, Crudelity Stoffe, Alba D'Urbano, Theo Eshetu, Giuliano Giuman, GMM, Mario Martone, Verita Monselles, Silvano Onda, Alfredo Pirri, Fabrizio Plessi, Paolo Rosa, Piccolo Sillani, Studio Azzurro, Giuliano Sturli, Giorgio Tarocco, Giacomo Verde, Vritti Opera.

⁵ Ringrazio Lola Bonora per aver dato risposta alle mie curiosità in uno scambio di mail del luglio 2018.

gradinate per il pubblico. E, in effetti, nella programmazione di questo spazio, dal 1977, si alternano a ritmo serrato dibattiti, convegni, spettacoli di compagnie teatrali di ricerca, performance artistiche, concerti di musica sperimentale, proiezioni cinematografiche e così via (ed. Janus 1984).



Fig. 1: *U-Tape 86*, Lola Bonora presenta la manifestazione nella sala Polivalente (fotografia di Marco Caselli Nirmal © tutti i diritti riservati).

Nel frattempo, lo si è già ricordato, il CVA ha varato un altro più ambizioso appuntamento annuale, *Videoset*, la mostra di videosculture e videoinstallazioni che dal 1984, a dicembre, richiama artisti e appassionati da tutta Italia nei locali del Padiglione di Arte Contemporanea di Ferrara, proprio accanto alla Sala Polivalente. Fino al dicembre 1989 le due manifestazioni procedono in sinergia, puntando sul periodo festivo di fine anno.

Nel dicembre 1990, infine, il CVA vara *Poliset*, conclusasi nel 1993 quando ormai l'attività del Centro volge al termine, e che mira al coinvolgimento di autori internazionali.

Sebbene le esposizioni di videosculture e videoinstallazioni siano – in generale – un territorio più interno alla storia dell'arte e alle sue convenzioni espositive, sono ancora rari gli studi su tali manifestazioni e sulle molte coeve che si svolgono in Italia dove, dal 1983 al 1990 si consuma l'esperienza del Festival Arte Elettronica di Camerino, e a Bologna, dal 1982, si susseguono le varie edizioni di *L'immagine*

elettronica (ed. Bordini & Gallo 2018). Mentre a pochi passi dal confine, dal 1980 a Locarno prende il via il *Video Art Festival*, estensione del più antico festival cinematografico. Proprio a Locarno, nel 1985, il Centro Video Arte riceve il *Laser d'oro*, riconoscimento della continuità e dell'alto livello dell'impegno in questo campo (ed. Janus 1984). E ancora: nel 1984 la Biennale di Venezia registra un significativo numero di opere d'arte elettronica, mentre l'edizione successiva fa epoca proprio per l'ampio spazio dedicato alle varie esperienze di New Media Art (*La Biennale di Venezia, Arte e biologia. Tecnologia e informatica* 1986). Per non parlare delle esposizioni dedicate ai frattali e all'immaginario matematico promosse nel nostro paese nei medesimi anni.

Nel presente intervento ci si limita a uno sguardo ravvicinato sull'esperienza ferrarese che consente di cogliere alcune linee di tendenza, rimandando ad altra occasione il confronto, necessariamente allargato, con quanto avviene nel contesto nazionale e internazionale⁶.

Nata in sordina nel 1984, come si diceva, nella seconda edizione *Videoset* [13 dicembre 1985-12 gennaio 1986] ospita la compatta pattuglia degli artisti ferraresi da tempo sostenuti dal CVA: Maurizio Bonora, Maurizio Camerani, Giorgio Cattani, affiancati da Vittorio Mascalchi e Enzo Minarelli. In una nota introduttiva il direttore delle Gallerie Civiche, Franco Farina, parla di «espressività promiscua e anomala», di teatralità, di «racconti più articolati e flessibili» (*Videoset '85* 1985). Le proposte variano dalla tripla proiezione di video e di diapositive, con colonna sonora, che costituisce *Volto Pagina* di Minarelli; alla composizione di monitor e forme scultoree di *Con gli occhi chiusi* di Maurizio Camerani o *Malatempora* [fig. 2] di Giorgio Cattani; fino a un vero e proprio ambiente totalmente occupato dall'imponente *Imago* [fig. 3] di Vittorio Mascalchi (*Videoset '85* 1985). L'esposizione, sfruttando i vari ambienti del PAC, limita le interferenze fra le opere di cui però il catalogo documenta solo le idee progettuali, mentre le foto⁷ di tali lavori sono pubblicate nel catalogo della quarta edizione della manifestazione, *Videoset '87* [11 dicembre 1987-10 gennaio 1988]. Se si considera che anche il catalogo di *Videoset '86* presenta solo i disegni preparatori, si ha conferma, se ce ne fosse bisogno, di quanto tali pubblicazioni siano poco affidabili – in particolare per le esposizioni di installazioni e performance – vista la difficoltà di pubblicarvi la documentazione fotografica aggiornata (Kennedy 2015).

⁶ Mentre un quadro della produzione culturale cittadina viene fornito da diversi contributi raccolti in ed. Fiorillo 2017.

⁷ Va sottolineato che la maggior parte delle fotografie delle opere installate si devono a Marco Caselli Nirmal, sensibile e accurato professionista che continua a seguire la scena artistica locale, nonostante dal 1980 sia il fotografo ufficiale del Teatro comunale di Ferrara e in seguito di Claudio Abbado: cfr. Benassati 2013.



Fig. 2: Giorgio Cattani, *Maltempora*, 1985 (fotografia di Marco Caselli Nirmal © tutti i diritti riservati).



Fig. 3: Vittorio Mascalchi, *Imago*, 1985 (fotografia di Marco Caselli Nirmal © tutti i diritti riservati).

D'altronde, puntare al catalogo pronto per l'inaugurazione, significava – in molti casi – rinunciare a documentare le opere esposte, soprattutto quando si tratta di lavori realizzati appositamente per l'esposizione. L'opuscolo edito per *Videoset '85*, infatti, si limita a presentare gli artisti con le rispettive sintetiche biografie e introduce le opere con testi critici di Enrico Cocuccioni (Camerani) e Gilberto Pellizzola (Cattani), oppure con note dei medesimi autori, nel caso di Mascalchi e Minarelli.

Il numero degli invitati alle varie edizioni di *Videoset* oscilla fra cinque e sei, fra di essi le presenze straniere sono sempre contenute, tranne che nell'ultima edizione, totalmente dedicata ad artiste non italiane e su cui si tornerà in chiusura.

La terza edizione di *Videoset* amplia la partecipazione ad autori come Giancarlo Bocchi, Pedro Garhel, Alfredo Pirri, Giacomo Verde, accanto a Camerani e Cattani. Oltre a un artista straniero, l'esposizione si segnala anche per la presenza di Macchine di Bosco, giovane formazione che a Firenze opera tra design e teatro, diretta da Francesco Gigliotti, Stefania Battaglia e Silvio De Conte Ponte, e che mette in scena *Minotauro*, atto conclusivo di un lungo lavoro di ricerca attorno al tema del labirinto, basato su una scenografia in cui, non a caso, abbondano i monitor.



Fig. 4: Maurizio Camerani, *Corpi freddi*, 1986 (fotografia di Marco Caselli Nirmal © tutti i diritti riservati, courtesy dell'artista).



Fig. 5: Alfredo Pirri, *La Notte*, 1986 (fotografia di Marco Caselli Nirmal © tutti i diritti riservati, courtesy dell'artista)

Lola Bonora sottolinea la voluta coincidenza con la quinta edizione di *U-Tape* e, per la prima volta, il catalogo di *Videoset* propone una lettura complessiva dei lavori in mostra, con testo critico a firma di Dede Auregli. Le opere esposte sono quasi tutte prodotte dal Centro Video Arte di Ferrara, a testimonianza dell'impegno richiesto agli autori (che presentano quindi lavori *ad hoc*) e alla stessa istituzione ospitante, in termini sia di tempo sia economici, e che può contare sulla sponsorizzazione tecnica della Brionvega. Fra le varie proposte *Corpi freddi* [fig. 4] di Maurizio Camerani, titolo emblematico della ricerca di questo artista, giocata su materiali e forme di eredità minimalista e *La notte* [fig. 5], di Alfredo Pirri, prima parte di una trilogia dedicata ai poeti del romanticismo europeo. Dopo Friedrich Hölderlin, sarà la volta di William Blake e Goethe. Le videosculture di questo ciclo verranno presentate nelle diverse edizioni di *Video d'autore*, a Taormina, manifestazione che prende il via proprio nel 1986⁸.

Interessante anche *I video-totem est-etica antica-t-astro-fica* [fig. 6] di Giacomo Verde, in cui i due televisori che trasmettono immagini naturali assomigliano a un albero: sorgono da un cumulo di terra, sono ricoperti di muschio e dal vetro cola dell'acqua. Insomma un insieme di palingenesi e visione catastrofica evocata dal titolo, con riferimento alle teorie di René Thom (*Videoset '86* 1986). In generale, anche in questa edizione dominano forme scultoree all'interno delle quali sono integrati i monitor che trasmettono video girati dagli stessi autori. In alcuni casi l'ambiente è totalmente ingombro: in *Big-Bang Universo en Expansion* Pedro Garhel, ad esempio, sospende quattro monitor ai tubi da ponteggio che corrono tra due pareti della sala; mentre in *Muro di Ruad* Giancarlo Bocchi lascia baluginare dagli squarci aperti nella parete le sequenze trasmesse da tre monitor (Fagone 1990).

⁸ I cataloghi di *Video d'autore* (1986-1995) sono ora consultabili all'interno del portale <https://sciami.com>.



Fig. 6: Giacomo Verde, *I video-totem est-etica antica-t-astro-fica*, 1986 (fotografia di Marco Caselli Nirmal © tutti i diritti riservati).

La quarta edizione *Videoset* [11 dicembre 1987-10 gennaio 1988] si presenta più ricca, tanto che in alcuni ambienti del PAC convivono due lavori: è il caso, ad esempio, di *Retta via* di Giorgio Cattani che divide la grande sala del primo piano con *La traiettoria del muro* di Giancarlo Cauteruccio. Ma anche in questa edizione predominano sculture di materiali vari all'interno delle quali trovano posto i monitor, in modo che il fluire dell'immagine elettronica contrasti con la staticità del cemento, del legno, del ferro. Tra gli autori invitati spicca la presenza di Mario Convertino con *End*, opera costituita da quattro strutture lignee all'interno delle quali sono collocati 14 monitors su cui passano diversi programmi video frutto della creatività del celebre grafico. Peculiare la composizione di televisori, i cui schermi sono parzialmente dipinti con vernice nera, in modo che la parte visibile componga le lettere della parola *end*,

con allusione alla conclusione della narrazione cinematografica o delle trasmissioni televisive, appunto (*Videoset* 1987), ma anche a temi come la fine della storia e delle ideologie che caratterizzano il dibattito sul postmoderno. Sui monitor scorrono solo lettere dell'alfabeto, secondo un preciso andamento definito nel disegno progettuale [fig. 7].

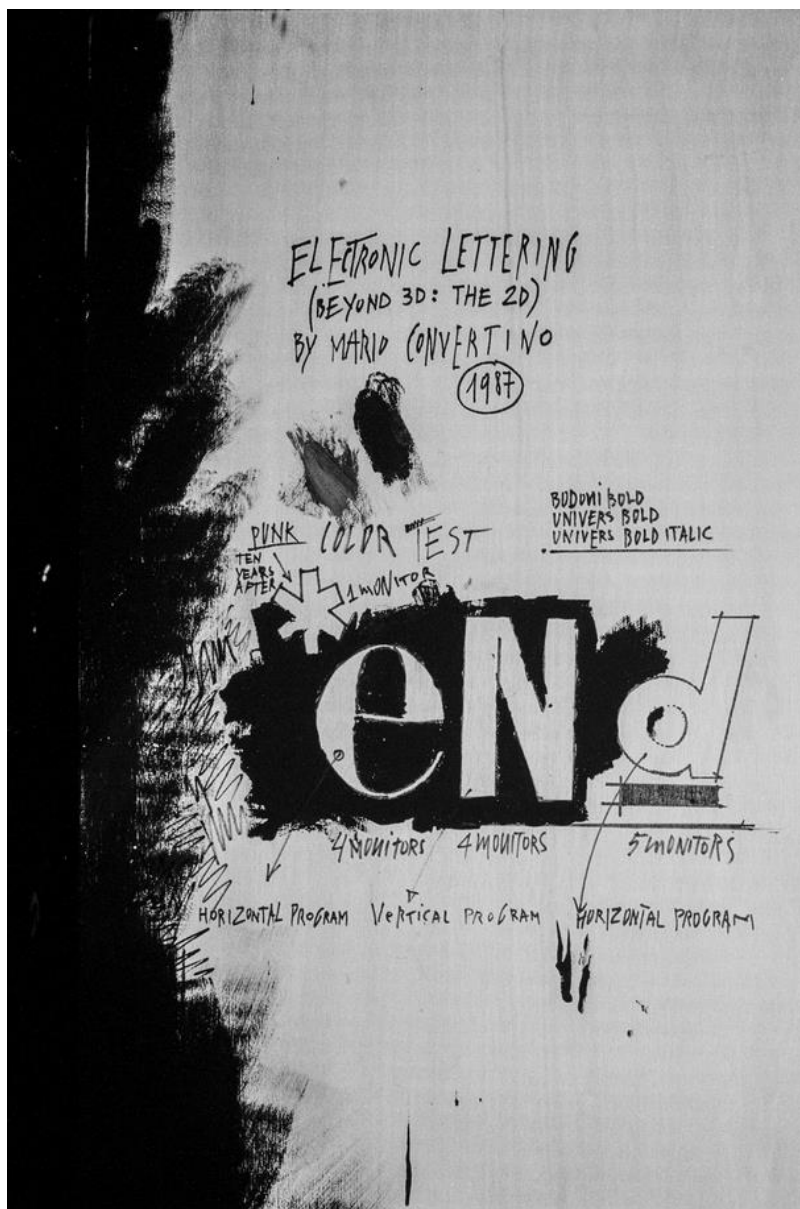


Fig. 7: Mario Convertino, *Progetto per End*, 1987 (fotografia di Marco Caselli Nirmal © tutti i diritti riservati).

Un anno più tardi la situazione è decisamente più solida⁹, il catalogo bilingue con testo critico di Marco Meneguzzo – che ha appena curato la prima parte di una retrospettiva sulla videoteca di Luciano Giaccari (ed. Meneguzzo 1987) – è illustrato con le opere installate nelle sale del PAC. La mostra ha per la prima volta un titolo specifico, *Videosculture*, ed è ufficialmente curata da Lola Bonora. I partecipanti sono gli italiani da tempo sostenuti dal CVA, cioè Camerani e Plessi, e gli stranieri Klaus Vom Bruch, Alan Castelli De Capua e Barbara Hammann, prima presenza femminile in questa manifestazione. Plessi, ormai dal 1985, ha grande visibilità anche internazionale, grazie alla personale alla Rotonda della Besana e alle partecipazioni alla Biennale di Venezia. Rispetto alle edizioni precedenti, le opere si presentano con maggiore sobrietà formale, per non dire austerità. Abbandonate le contaminazioni fra materiali naturali ed elettronica, nonché quelle con la scenografia e il teatro, gli artisti presentano lavori algidi, dalle forme minimaliste, con pochi elementi scultorei all'interno dei quali sono collocati un paio di monitor: è il caso di *Progetto segreto* di Camerani; *Up and down it's only around and around* di Castelli De Capua; *Balance of what?* di Hammann e di *Arco liquido* (fig. 8) di Plessi, un lavoro pensato dieci anni prima, ma realizzato solo in questa occasione. L'unico a mostrare i tanto rivelatori interessi narrativi è Vom Bruch (ed. Bonora 1988).

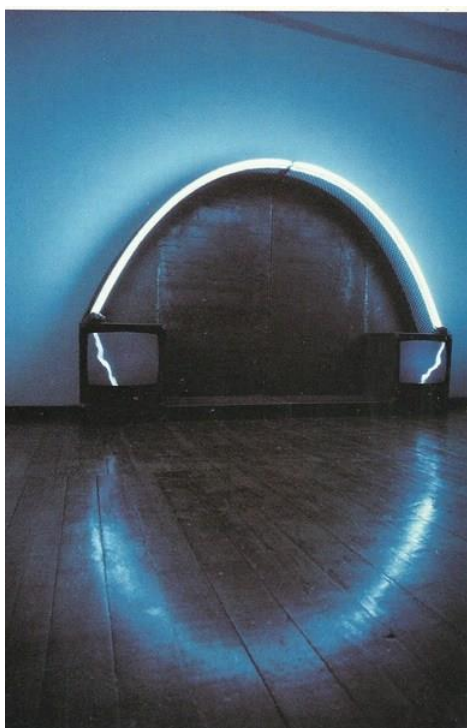


Fig. 8: Fabrizio Plessi, *Arco liquido*, 1976-1988
(fotografia di Marco Caselli Nirmal © tutti i diritti riservati).

⁹ Il 1988, d'altronde, è l'Anno Europeo del Cinema e della Televisione e in Italia prende corpo la Consulta Nazionale del Video, un'associazione culturale senza scopo di lucro, con sede a Roma, che si propone di promuovere «l'affermazione e il riconoscimento – in tutte le sedi e in tutte le forme – delle caratteristiche autonome del "VIDEO" quale espressione artistica di comunicazione e professionale» recita lo statuto, pubblicato su *Areavideo. Newsletter della Consulta Nazionale del Video*, 1988, n. 0, pp. 17-19.

Come si è accennato, *Videoset* si conclude tutta al femminile: la sesta edizione [8 dicembre 1989 - 7 gennaio 1990] presenta la mostra *Videosculture/Videoinstallazioni* curata da Lola Bonora (ed. Bonora 1989), in cui sono raccolti lavori di Leonie Bodeving, Marie Delier, Catherine Ikam, Tina Keane e Muriel Olesen, che hanno pensato o adattato i progetti per le sale espositive. In catalogo il testo critico è di Rosanna Albertini, che ha da poco curato con Sandra Lischi la celebre raccolta *Metamorfosi della visione* (ed. Albertini, Lischi 1987). L'autrice parla di «penetrazione reciproca» tra il tempo suggerito dall'artista e lo spettatore, il cui corpo «diviene ambiente» (Albertini 1989). Alcuni lavori hanno, inoltre, una esplicita tematica di genere: è il caso di *Femmes voilées* della belga Marie Delier, giocata su tre strutture dalle forme femminili, velate rispettivamente di giallo, nero e grigio – colori che forse alludono alle “razze” che popolano il pianeta – la cui testa è sostituita da un monitor dal quale narrano la propria storia personale. Ma anche del noto autoritratto *Mio corpo- Nome mio* [fig. 9] di Muriel Olesen, installazione in cui una grande M, con riferimento a *Muriel, mio* e *noMe*, diventa praticabile: aperta al centro, con un monitor in una posizione che richiama la vagina, posto fra due ali che potrebbero essere le gambe. Mentre i televisori all'interno dell'ambiente ripropongono il video di una performance del 1974 in cui le smorfie dell'artista sono alternate a gesti della mano, secondo un codice linguistico molto in voga negli anni Settanta.

A questa edizione partecipa anche Catherine Ikam, già figura di spicco della ricerca video francese, con *Ubiks* [fig. 10], il cui titolo riecheggia quello di un romanzo di Philip Dick, ma la cui incerta iconografia è un omaggio a *Blade Runner*, film-manifesto del decennio. L'opera, in ogni caso, appare soprattutto una riflessione sulla pervasività di certe icone, ripetute, trasformate e consumate dai media.

Nonostante il titolo, *Videosculture/Videoinstallazioni*, i lavori presentati in questa edizione sono più prossimi alle videosculture che alle videoinstallazioni (Cargioli 2004): solo l'opera di Olesen è praticabile, mentre gli altri interventi si limitano a invadere lo spazio con monitor, oggetti e forme scultoree, ma nessuno di essi modifica l'ambiente con la propria presenza. Si tratta quindi di sculture installate, il cui confronto con il contesto che le accoglie è di natura visiva, in funzione della disposizione, senza alterarne la percezione complessiva né impegnare il pubblico in una fruizione multisensoriale. In realtà anche molta della coeva ricerca scultorea *tout court*, in Italia, tende verso la dimensione ambientale, senza per altro giungervi davvero, in questa fase.



Fig. 9: Muriel Olesen, *Mio corpo-Nome mio*, 1989 (fotografia di Marco Caselli Nirmal © tutti i diritti riservati).

Fig. 10: Catherine Ikam, *Ubiks*, 1989 (fotografia di Marco Caselli Nirmal © tutti i diritti riservati).



Per quanto riguarda le ricerche di New Media Art, si nota che, nonostante si facesse già ampio uso di proiettori – le cui prestazioni tecniche negli anni Ottanta sono abbastanza soddisfacenti da invadere le pareti in modalità avvolgenti, come fa Bill Viola alla metà del decennio – a Ferrara gli artisti non vi fanno ricorso. Anzi, sembrerebbe che il monitor sia una sorta di elemento distintivo delle produzioni del CVA: molti degli artisti accompagnati da questa istituzione vi rimangono fedeli, basti pensare a Fabrizio Plessi che esplora con estrema creatività l'inserimento dello schermo tv all'interno di una ricca gamma di materiali e forme scultoree. Mentre, in Italia, è la generazione successiva a muoversi con maggiori ambizioni installative, caratterizzate dal peso crescente delle proiezioni a parete e ambientali.

Tuttavia, almeno in un'occasione, il CVA si trova a contatto con un uso più libero e metaforico degli schermi tv: si tratta della mostra di divulgazione scientifica *Esperimenta 87. Intelligenza umana. Intelligenza artificiale*, svoltasi a Torino, con la consulenza di Lola Bonora e del centro ferrarese, appunto. A Villa Gualino vengono costruite una *finestra* e una *vetrata* elettroniche destinate a visualizzare la "connessione simbolica" fra interiorità e natura (Perlasco 1987). Tale notazione ha qui particolare importanza, perché fa del confronto con esposizioni non artistiche, ma dedicate ad altri argomenti, un campo utile per avviare lo studio e la comprensione delle diverse soluzioni di ordinamento e di allestimento praticate all'epoca nell'ambito dei new media.

L'autrice

Francesca Gallo insegna *Storia dell'arte contemporanea* alla Sapienza Università di Roma. I suoi studi spaziano dal XIX al XXI secolo, attorno al rapporto fra riflessione teorica, prassi e strumenti dell'arte. Ha dedicato diversi studi, tra l'altro, a *Les Immatériaux* e a Jean-François Lyotard (Roma 2008), e ha curato, con Alessandro Simonicca, *Effimero. In dispositivo espositivo fra arte e antropologia nel Novecento* (Roma 2016).

I suoi interessi per la performance e la video arte si sono concentrati su Ketty La Rocca (Milano 2015 e Ferrara 2018), le pratiche performative italiane (n. monografico di «Ricerche di storia dell'arte» 2014) e la ricerca video nell'Italia degli anni Settanta («Ricerche di storia dell'arte» 2006; «L'Uomo Nero» 2018; *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta in Italia* Milano 2017). Con Silvia Bordini ha coordinato la prima indagine storico-critica sul Festival Arte Elettronica di Camerino, *All'alba dell'arte digitale* (Milano 2018).

Riferimenti bibliografici

Albertini, R 1989, 'Facce senza tracce nessun ricordo (Omaggio a Samuel Beckett)' in *Videoinstallazioni/Videosculture*, ed L. Bonora, catalogo della mostra, Siaca, Cento (FE).

Albertini, R & Lischi, S (ed.) 1987, *Metamorfosi della visione. Saggi di pensiero elettronico*, ETS, Pisa.

Amaducci, A 2015, 'Le mutazioni del video monocanale', in *Medium senza medium*, ed CG Saba & V Valentini, Bulzoni, Roma, pp. 179-209.

Areavideo. Newsletter della Consulta Nazionale del Video, 1988, n. 0.

Bellour, R 2003, 'Of an other Cinema', in *Black Box Illuminated*, ed S Arrhenius, M Malm & C Ricupero, JRP, Genève, pp. 39-58.

Benassati G 2013, 'Il teatro per immagini', in *Il teatro per immagini: le stagioni teatrali nell'archivio fotografico del Teatro Comunale di Ferrara (1964-2012)*, ed G Benassati & R Cristofori, Compositori, Bologna.

Bois, YA 2000, 'L'exposition dans la pratique de l'historien de l'art', *Art Press*, n. 21, pp. 48-53.

Bonora, L (ed.) 1988, *Videosculture*, catalogo della mostra, Siaca, Cento.

Bonora, L (ed.) 1989, *Videoinstallazioni/Videosculture*, catalogo della mostra, Siaca, Cento.

Bordini, S (ed.) 2001, *L'arte elettronica. Metamorfosi e metafore*, catalogo della mostra, Ferrara Arte, Ferrara.

Bordini, S & Gallo, F (ed.) 2018, *All'alba del digitale: il Festival Arte Elettronica di Camerino*, Mimesis, Milano.

Boschiero, N, Russo, V & Scatturin, C (ed.) 2016, *Materiale Immateriale. Progetto VVV VerboVisualeVirtuale*, catalogo della mostra, Mart Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto.

Cargioli, S 2004, 'Oltre lo schermo: evoluzione delle videoinstallazioni', in Balzola, A & Monteverdi AM (ed), *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Garzanti, Milano, pp. 288-299.

Dubois, F 2013, 'A "Cinema Effect" in Contemporary Art', in *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*, ed J Noordegraaf, GC Saba, B Le Maître & V Hediger, V, Amsterdam University Press, Amsterdam, pp. 311-325.

Fagone, V 1981, 'L'immagine in campo. Arte, cinema e video negli anni '60-80 in Italia', in *Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980*, catalogo della mostra, De Luca, Roma, vol. 1, p. 16.

Fagone, V 1990, *L'immagine video. Arti visuali e media elettronici*, Feltrinelli, Milano.

Fagone, V 1999, 'L'art vidéo', in *L'art vidéo 1980-1999. Vingt ans du VidéoArt Festival, Locarno. Recherches, théories, perspectives*, ed V Fagone, Mazzotta, Milano, pp. 11-16.

Fiorillo, AP (ed.) 2017, *Arte contemporanea a Ferrara. Dalle neoavanguardie agli esiti del postmoderno*, Mimesis, Milano.

Gallo, F 2006, 'Il video al museo: il Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti a Ferrara negli anni '70 e '80', *Ricerche di Storia dell'Arte*, n. 88, pp. 47-62.

Janus (ed.) 1984, *Il castello elettronico*, catalogo della mostra, Siaca, Cento.

Kennedy, M 2015, 'Documenting the Marvelous. The Risks and Rewards of Relying on Installation Photographs in the Writing of Exhibition History', *Stedelijk Studies*, 2. Available from: <www.stedelijkstudies.com/journal>

La Biennale di Venezia, Arte e biologia. Tecnologia e informatica, 1986, catalogo della mostra, Electa, Milano, Venezia.

Mango, L (ed.) 1995, *Centro Video Arte 1974-1994*, Corbo, Cento.

Meneguzzo, M (ed.) 1987, *Memoria del video: vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, Nuova Prearo, Milano.

Perlasco, E (ed.) 1987, *Esperimenta 87. Intelligenza umana. Intelligenza artificiale*, catalogo della mostra, Stige, Torino.

Pour un art vidéo: expérience de la vidéothèque de Ferrara, catalogo della mostra, s.n., s.l., 1982.

Sciami. Network di arti performative, video e suono s.d.
Available from: <sciami.com>

Videoset 1987, catalogo della mostra, s.n., s.l.

Videoset '85 1985, catalogo della mostra, Siaca, Cento.

Videoset '86 1986, catalogo della mostra, Siaca, Cento.



Paolo Berti

Net Art: modelli per spazi espositivi



Abstract

La Net art, nata poco prima della metà dei Novanta nei territori di confine dell'attivismo, tra BBS e mailing list, ha vissuto nel corso degli anni un progressivo avvicinamento alle istituzioni tradizionali, nell'esigenza di darsi una rubricazione più solida e presentarsi come parte di una comunità. Mentre la scoperta di Internet da parte degli artisti procede fin da subito attraverso festival e occasioni di socializzazione online ed offline, la dimensione museografica prende avvio successivamente, in uno stadio evolutivo in cui il movimento si sta confrontando con le modalità espositive e mercantili dell'arte contemporanea. Attorno a un dibattito aperto su come esporre efficacemente oggetti non pensati per avere un ruolo nella plasticità del reale, si ricostruiranno i passi dell'incontro tra la Net art e le realtà museali istituzionali, sullo sfondo di un rapporto mai completamente risolto col mondo dell'arte contemporanea.

Net Art, born just before the mid-Nineties in the outermost territories of activism, amidst BBS and mailing lists, has been experiencing over the years a progressive approach to traditional institutions, aimed to provide a more solid presence and introduce itself as part of a community. While the discovery of the Internet by artists appears soon within festivals and social opportunities (both online and offline), the display aspect starts later, facing the various exhibiting processes and commercial strategies of contemporary art. Throughout the open debate about how to effectively exhibit artworks that challenge the plasticity of reality, we will be able to identify the link between Net Art and museum institutions, in the context of a never completely resolved relationship with contemporary art.



Dalla metà degli anni Novanta, Internet e il World Wide Web hanno polarizzato la produzione e la distribuzione di media audio-visivi digitalizzati, ponendo le sorti artistiche del nuovo *mediascape* in una complicata relazione con musei e gallerie, che si sono trovati a competere con l'ubiquità e l'autodeterminazione dei sistemi. L'accessibilità privata della Net Art si è fin da subito posta in contraddizione rispetto ai luoghi deputati alla conservazione, sia da un punto di vista della fattualità espositiva, sia da quello per così dire "politico", legato a forme di attivismo anti-istituzionale.

Rispetto all'esposizione online, generalmente avviata inglobando il codice dell'opera nel dominio di chi la ospita, e che fin da subito sembra dimostrare una certa linearità e aderenza a questo mondo, ben più complessa è la presentazione di Net e

Browser Art nei locali del museo o della galleria, dove l'impellenza di una connessione tra gli ambienti virtuali e fisici pone numerosi interrogativi. Come ricorda Christiane Paul:

The presentation of Internet art in the museum or gallery space is one of the most problematic scenarios. Net Art has been created to be seen by anyone (who has access to the network), anywhere, anytime, and does not necessarily need a museum. Although net art exists in a (virtual) public space, it seems to be one that is difficult to "connect" to the public specie of a gallery. The multiple approaches to showing this art form all have advantages and disadvantages. Some works of net art lend themselves to presentation in an installation and/or physical interface because they address notion of space. Other works well as a projection-works, especially, that have not been created for a browser window and beg to get out of it. Still others need to maintain their inherent "netness" and require one-on-one interaction by way of a computer with monitor (Paul 2008, p. 57).

L'evento che segna un prima e un dopo rispetto alle pratiche di esposizione fisica della Net Art in ambienti istituzionali è la decima edizione di *documenta*, dove la pratica domestica del *net surfing* si impone al grande pubblico. Inaugurata nel giugno del 1997 a Kassel, *documenta X* prevede una sezione dedicata alla Net Art, curata da Simon Lamunière, che delinea un primo modello museografico: al di là di un ambiente asettico sui toni del bianco e del blu a riprodurre un'estetica "da ufficio" – dove saranno presentate le opere di autori come Heath Bunting, Jodi e Marko Peljhan –, è l'oggetto-computer e il "travaso" delle opere da online a offline a suscitare le critiche più importanti. Infatti, nonostante lo sbandieramento del termine Internet proposto a più riprese, i personal computer non saranno connessi alla Rete e le opere riversate sul disco fisso. Questa separazione tra due piani di fruizione, tra la natura online delle opere e quella offline della contemplazione museale, decreta sostanzialmente – assieme all'inadeguatezza dei locali scelti e alla non chiara selezione degli artisti – il fallimento della sezione Internet Art, affossata da numerose polemiche. Ad ogni modo, nonostante la bocciatura, si comincerà a porsi concretamente il problema dell'esposizione della Net Art, portando in superficie il dibattito che proprio in quegli anni stava nascendo: si veda principalmente la puntualità con cui, nella stessa stagione, Steve Dietz (1998, 2001) inizierà ad analizzare il rapporto tra le attività curatoriali e Internet, augurandosi un "modello-filtro" che funzioni non solo come *display* ma anche come piattaforma attiva di integrazione, sottolineando l'obbligatorietà di uno scivolamento dall'oggetto al processo. Di poco dopo è la fondazione del *Curatorial Resource for Upstart Media Bliss*, da un'idea di Beryl

Graham e Sarah Cook, centro di ricerca per tutto ciò che riguarda la pratica curatoriale dei nuovi media, molto attivo attraverso discussioni online e nell'organizzazione di eventi e conferenze sul tema.

Il nuovo millennio ci propone una situazione già mutata, in cui le strategie dell'esporre si fanno più consapevoli. Dal 2001, anno in cui si moltiplicano le occasioni espositive, incontrando anche i favori di importanti sponsor, varrà la pena citare *Data Dynamics* curata da Christiane Paul per il Whitney Museum, che segue un percorso già iniziato con la Whitney Biennial del 2000. In *Data Dynamics* si indagano modelli visuali e testuali all'interno del flusso mutevole di dati e informazioni, esponendo le opere sia come installazioni museali sia come "mostra temporanea online" sul sito dell'istituzione. A dispetto dell'esiguo numero di lavori in mostra, alcuni commissionati, alcuni preesistenti, il progetto è ambizioso. Domenico Quaranta lo descrive come il tentativo di

restituire finalmente all'arte in Rete una presenza nello spazio fisico, anche banalmente in termini di "spazio occupato". Superando sia la strategia del grande schermo e della proiezione adottata nella precedente Biennale del Whitney, sia la scelta di riunire tutti i lavori in un'unica installazione progettata dal curatore, Christiane Paul negozia con gli artisti una presentazione installativa dei cinque lavori (Quaranta 2010, p. 111).

Effettivamente la mostra risponde bene a quell'esigenza di collegare, anche da un punto di vista mentale o addirittura psicologico, la continua mutevolezza dei dati come esperienza pubblica con l'interazione contemplativa in galleria, superando gli impacci di *documenta* e delle più elementari disposizioni composte da monitor e computer. L'allestimento punta a ricostruire quello spazio oscuro che è l'influenza reciproca tra la sofisticazione *hi-tech* degli oggetti e le possibilità cognitive della Rete. Si veda ad esempio l'opera *Netomat*TM di Maciej Wisniewski che attraverso la proiezione a parete del "meta-browser" ricostruisce una sorta di subconscio della Rete, in opposizione alla preconfigurata staticità delle pagine web. Appena lo spettatore inizia a digitare qualcosa su uno dei computer, il sistema, recuperando il testo, risponde attraverso un flusso di suoni e immagini che scorrono simultaneamente sullo schermo senza nessuna attenzione all'architettura dell'interfaccia, tentando in qualche modo una reinterpretazione algoritmica del dato inserito dall'utente come flusso di coscienza. *Camouflage Town* di Adrienne Wortzel unisce invece le due aree, virtuale e fisica, facendo leva sull'identità "onnipresente" di un robot, controllato sia localmente che attraverso Internet, con cui gli utenti connessi al sito, attraverso gli occhi

dell'automa, possono osservare i locali dell'esposizione.

L'esperienza simultanea dello spazio fisico della galleria e di quello virtuale della Rete caratterizza i lavori della mostra che così, intelligentemente, scavalca la frizione tra l'ambientazione personale e quella pubblica, rendendo cosciente che sia i visitatori sia gli utenti contemporaneamente e anonimamente connessi facciano parte di una sorta di unico grande *artwork*. In questo, particolarmente efficiente risulta il tema del *data flow*, che ben si presta, grazie alla sua natura avvolgente e onnicomprensiva, a unire opere poste a vari livelli di *networking*, dall'utilizzo di database (*DissemiNET* di Sawad Brooks e Beth Stryker, risalente al 1998) alla mappatura dello spazio museale (*Point to Point* di Mark Napier, commissionata dallo stesso Whitney Museum), oltre alle già citate.

Sullo sfondo di un'importante trasformazione tecnologica, comunicazione e informazione non vengono più citate come repertorio di un cambiamento sociale che avviene al di fuori del museo, ma anche al suo interno, dove le necessità di estroversione incrociano problematiche che riguardano la rappresentazione mutevole degli interi sistemi comunicativi. L'importanza del momento espositivo non sta solo nella rappresentazione del passato ma anche e soprattutto come esito futuribile di una trasfigurazione sociale: si passa dunque dalla galleria come "intralcio" rispetto alla Net Art della prima ora a una galleria come entità ibrida, realtà in grado di includere opere altrettanto ibride che connettono la plasticità di una parte fisica, dunque il segno di una storia, alla descrizione puntuale dell'immaterialità telematica. Sarah Cook e Beryl Graham, nel loro *Rethinking Curating: Art After New Media* (Graham & Cook 2010) confrontano infatti il successo dell'esposizione con la capacità del curatore di saper sfocare i bordi dell'istituzione, rendendoli permeabili all'integrazione interdisciplinare col "contesto ecologico" che i New Media necessitano.

In questo senso, in una fase in cui certi aspetti pionieristici iniziano a incontrare i favori delle istituzioni, significativa sarà la mostra *Art Now: Art and Money Online*, inaugurata presso la Tate Britain di Londra nel marzo del 2001 e focalizzata sull'impatto del commercio via Internet e sui flussi finanziari, sia business che privati, che da qualche anno sembrano riscrivere l'approccio, ormai immateriale e diversamente strutturato, delle economie neoliberiste. Nel contesto della mostra viene presentata una delle opere più ambiziose della stagione, il *Black Shoals Stock Market Planetarium* di Joshua Portway e Lisa Autogena, che contribuisce a emancipare la Net Art dal legame esclusivo con il browser, rinforzando l'idea, così come accade contestualmente in *Data Dynamics*, che Internet sia effettivamente un sistema pervasivo e intangibile in grado di doppiare i percorsi della realtà quotidiana, liberandolo dall'idea costrittiva dello "schermo del computer". Il progetto si compone di

una cupola su cui, come in un planetario, viene proiettato un artificiale cielo notturno riempito di stelle che brillano a seconda dell'attività commerciale di alcuni titoli azionari. L'opera, assieme a *Free Agent* del collettivo Redundant Technology Initiative, gruppo che ricicla scarti di computer riassemblendoli in apparecchi funzionanti, ci informa su una modalità espositiva diversa, in cui la "netness" non è data tanto dalla possibilità di interazione attraverso un personal computer quanto da una condizione museologicamente mutante e adattiva rispetto all'invasione dello spazio fisico. Scrive Julian Stallabrass presentando l'esposizione:

Unlike works that exist only online, each work here needs the gallery space to best show its physical or projected form [...]. *Art and Money Online* is a way of exploring the interaction between online art and the museum. Each have things to offer one another: the museum brings online artists audiences they would otherwise find hard to reach, for it is easy to languish in obscurity when the Web is full of brash and wealthy commercial sites; online artists give the museum a crucial link into a rapidly changing and alien culture (Stallabrass 2001).

Da un punto di vista della pura strategia espositiva e della gestione dei locali, ispirandosi al saggio di Christiane Paul *The Myth of Immateriality: Presenting and Preserving New Media* (Paul 2007), Karen Verschooren, cercando di contestualizzare il problema già adulto della presentazione di Net Art, in *Situating Internet Art in the Traditional Institution for Contemporary Art* (Verschooren 2007) suddivide le possibilità metodologiche in tre gruppi rispetto allo spazio fisico del museo: separazione, ossia la presentazione di lavori su piattaforme esclusivamente online; integrazione, cioè la compresenza di Net Art e altre forme d'arte nello stesso spazio; infine "sepagrazione", neologismo proposto dalla studiosa che indica la presentazione delle opere nel museo ma in una *media room* separata.

Se la condizione online è supportata da chi sostiene che la Net Art vada presentata esclusivamente in Rete, distaccandosi il più possibile dalle ritualità della galleria, la "sepagrazione" tende invece a ricreare una *media lounge* dedicata alle opere di Internet Art, come in parte succedeva nella fallimentare decima edizione di *documenta* del 1997. Per la Verschooren questa modalità espositiva, innanzitutto,

allows first and foremost a broader audience for Internet art related projects. A broader audience, that – in coming to the museum – has prepared itself for aesthetic contemplation and intake. In other words, it is an audience that has time and is willing to "look at things." In addition, the institution and/or museum has more control over the conditions and circumstances in which the art work is seen, both

on the level of hardware and software requirements for each Internet artwork, as well as the environmental components of the aesthetic experience (Verschooren 2007, p. 159).

Questa tipologia di spazi presenta generalmente una serie di postazioni per la fruizione da cui è possibile visionare le opere, accedere alla documentazione accessoria e a video esplicativi, formando a tutti gli effetti un *media art center* all'interno della struttura, come accade ad esempio nella Z-Media Lounge del New Museum di New York – costruita nel 2000 dallo studio LOT-EK – con le sue postazioni multimediali, schermi al plasma e spazi per proiezioni. Dei *media art center* permangono però anche gli aspetti critici: innanzitutto, come rileva Christiane Paul (2007), si sottolinea la separazione tra il mondo dell'arte contemporanea e quella *Turing Land* in cui si avvera la New Media Art, oltre a una certa confusione nell'affastellare sulle stesse postazioni sia la documentazione che le opere.

La strategia più interessante è sicuramente quella integrativa, in cui le pratiche espositive riescono a collegare, attraverso intenti tematici, le opere di Net Art senza il bisogno di isolare – spesso ghettonizzare – per sottolinearne l'appartenenza al mondo della Rete. Non senza contraddizioni *Net_condition*, l'iconica mostra del 1999 presso lo ZKM di Karlsruhe, curata da Peter Weibel, oltre a essere una delle prime a domandarsi se e come la Net Art possa essere esibita, è anche la prima a condensare tutte e tre le strategie espositive: uno spazio online, la galleria e una *lounge room*, allestita da Walter van der Cruyjsen, dove spulciare la documentazione, chattare e seguire i *live broadcasts* degli artisti.

Se la Net Art patisce obbligatoriamente una decontestualizzazione traducendo la dimensione sia individuale (il *surfing* dai propri dispositivi) che pubblica (Internet come "piazza") nella "immobilità sacrale" dello spazio museale, la più pertinente possibilità di traduzione sembra quella dell'informazione. Una forma esplicativa in cui l'opera è limitata nella sua evoluzione sociale ma comunque attestata dalle possibilità replicative dei computer, cercando di seguire il più possibile le mutazioni e gli aggiornamenti tecnologici, in modo che siano sottolineate le affinità e non le divergenze tra il mondo dell'arte contemporanea (*Duchamp Land*, secondo la definizione di Manovich) e quello nei nuovi media (*Turing Land*). Per esaltare l'aspetto informativo delle opere si rende dunque necessaria un'interpretazione diversa del curatore, che passa dall'essere custode dell'oggetto a mediatore di un flusso che investe, oltre a quello dell'artista come agente produttivo, anche un ulteriore campo d'interesse come quello delle scienze dure, formato da programmatori, ricercatori e tecnici, che necessitano di essere direzionati all'interno di un contesto ordinato. Una contestualizzazione che non

riguarda solamente chi produce l'opera ma anche un pubblico spesso spaesato che ha bisogno di essere educato alla prassi della Net Art. Su questo ultimo punto, di come il pubblico possa e debba essere allargato, si esprime ancora Christiane Paul, riferendosi principalmente a quell'*audience* avvezza alla frequentazione del museo che nella maggior parte dei casi non è informata sui processi che stanno alla base di questo tipo di produzione artistica (Paul 2008). Il curatore, in questo frangente, deve anticipare le domande degli avventori e organizzare una risposta che sia sufficientemente chiarificatrice; la Paul individua così alcune criticità legate allo spazio e all'intrattenimento del pubblico. Un primo problema riguarda la natura tecnologica delle interfacce che spesso e volentieri catalizzano l'attenzione: se per gli addetti ai lavori la tecnologia è in qualche modo "trasparente" e funge da supporto all'idea creativa, per un pubblico non specializzato il "come funziona", o la particolarità tecnica, diventa a tutti gli effetti l'attrazione dominante, scivolando poi verso una seconda problematica e cioè la confusione tra esposizione d'arte ed esposizione scientifica, annullando la forza che invece la Net Art e in generale tutta la New Media Art trae dalla propria interdisciplinarietà. Altri potenziali scogli spettatore-esposizione sono proposti mediante possibili reazioni dialogiche quali «lavoro al computer tutto il giorno, non voglio utilizzarlo anche nel tempo libero», che richiama le criticità di una vita saturata dai media e di un progressivo dissolvimento tra tempo libero e tempo lavorativo, oppure «voglio contemplare l'arte, non interagirci», che fa riferimento a un pubblico abituato a rispecchiarsi nelle modalità meditative suggerite dalla "cultura dell'oggetto nel cubo bianco".

Per quanto l'anticipazione dei bisogni del visitatore possa sembrare una pratica largamente acquisita da parte della professionalità curatoriale, è importante porre l'attenzione sulla permeabilità di queste aspettative, che non si limitano a una circoscritta "esperienza da galleria" ma richiedono una valutazione che tenga conto della liquidità dei sistemi proposti e dell'integrazione del mondo quotidiano con quello "spazio elettromagnetico" che ha occupato la quasi totalità delle nostre vite, dando alla percezione dei network un peso specifico molto più distribuito nell'esistente rispetto allo stupore, o alla riflessione didattica, che tradizionalmente il museo porta con sé. *Curating Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network Systems* (ed. Krysa 2006) espande il campo della presentazione dei nuovi media e della Net Art in un più ampio contesto socio-politico, nella precisa intersezione tra due importanti concetti-chiave, intimamente connessi: l'immaterialità e i sistemi di rete. Due punti che ci portano oltre il perimetro della nostra trattazione ma che sono indicativi di un allargamento del ruolo del curatore all'interno di un più vasto concetto di soggettività postmoderna. L'immaterialità non deve essere più solamente compresa come la

sparizione dell'oggetto ma anche come risposta alla dematerializzazione del lavoro nella società delle reti: un'idea che si rifà alla tradizione autonoma, e a concetti marxiani come *general intellect*, complicandosi con gli aspetti auto-organizzativi del modello online. Immateriali sono le forme di relazione sociale e dell'infosfera: l'espone non può prescindere da questa intensificazione, procedendo verso un contesto di lavoro condiviso sui sistemi di rete, per quanto poi, come abbiamo visto, spesso plastificato per necessità culturali. Sono proprio le prime sperimentazioni museografiche, a cavallo del millennio, a renderci l'immagine più autentica, seppure spesso goffa, di un periodo di ricerca estremamente attivo, legato a idee di partecipazione, distribuzione e *openness*, in cui è vivo il tentativo di organizzare sistemi auto-replicativi come parte integrante del processo curatoriale, cercando contestualmente nuovi pubblici e nuovi vocabolari. Un periodo di ricerca in cui la parziale automazione delle strutture mantiene qualcosa di intimamente ingegneristico, un confronto di forze quasi meccanico con la Rete, lontano da quelli che saranno poi gli sviluppi di un Internet sempre più mimetico, figlio dell'astrazione finanziaria e dell'abitudine alla sorveglianza, del decennio successivo.

L'autore

Dottorando in Storia dell'arte presso La Sapienza di Roma, e già diplomato alla Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Siena. Ha pubblicato contributi sull'eredità delle pratiche situazioniste e sugli sviluppi estetici del *land walking*, anche rispetto alle nuove tecnologie. Attualmente si occupa di Locative Media e di rapporti tra creatività e dispositivi di geolocalizzazione.

Riferimenti bibliografici

Dietz, S 1998, 'Curating (on) the Web', *Museums and the Web*, Archives & Informatics, Pittsburgh. Available from: <http://www.archimuse.com/mw98/papers/dietz/dietz_curatingtheweb.html> [11/01/2018]

Dietz, S 2003, 'Interfacing the Digital', *Museums and the Web*, Archives & Informatics, Pittsburgh. Available from: <<http://www.archimuse.com/mw2003/papers/dietz/dietz.html>> [11/01/2018]

Graham, B & Cook, S 2010, *Rethinking Curating: Art After New Media*, The MIT Press, Cambridge.

Krysa, J (ed.) 2006, *Curating Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network Systems*, Autonomedia, New York.

Manovich, L 1996, 'The Death of Computer Art', *Rhizome*, 22 October 1996. Available from: <<http://rhizome.org/community/41703/>> [11/01/2018].

Paul, C. 2007, 'The Myth of Immateriality: Presenting and Preserving New Media', in *MediaArHistories*, ed O Grau, The MIT Press, Cambridge, pp. 251-174.

Paul, C 2008, 'Challenges for a Ubiquitous Museum. From the White Cube to the Black Box and Beyond', in C Paul (ed.) *New Media in the White Cube and Beyond. Curatorial Models for Digital Art*,

University of California Press, Berkeley, pp. 53-75.

Quaranta, D 2010, *Media, New Media, Postmedia*, Postmedia Books, Milano.

Stallabrass, J 2001, *Art Now: Art and Money Online. 6 March – 3 June 2001*, Tate. Available from: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/art-now-art-and-money-online> [11/01/2018].

Verschooren, KA 2007, *Situating Internet art in the Traditional Institution for Contemporary Art*, Master of Science in Comparative Media Studies, Massachusetts Institute of Technology. Available from: <http://cmsw.mit.edu/situating-internet-art/> [11/01/2018].



Marco Scotti

**Da Oreste alla Biennale all'archivio.
Per una storia del rapporto tra dimensione collettiva e
momento espositivo nell'esperienza del progetto Oreste
(1997-2001)**



Abstract

Questo intervento si propone di leggere e ricostruire la dimensione espositiva - e in particolare la partecipazione alla mostra d'APERTutto all'interno della 48. Biennale di Venezia, a seguito dall'invito da parte del curatore Harald Szeeman - del Progetto Oreste, un insieme variabile di persone - soprattutto artisti italiani - che sotto questo nome condiviso hanno portato avanti per quattro anni la creazione di uno spazio libero per l'espressione e la realizzazione di progetti. L'analisi del momento espositivo vuole essere anche l'occasione per iniziare a ri/progettare l'archivio di un'esperienza sostanzialmente inarchiviabile, connotata da una dimensione collettiva, libera e condivisa e una prospettiva rivolta all'utopia, recuperando la documentazione e le tracce attualmente diffuse e disperse in diverse sedi. Senza dimenticare le esperienze che hanno recuperato i modelli di Oreste proseguendo ancora oggi, e che spesso hanno visto coinvolto diverse figure che vi avevano partecipato.

This intervention aims at reading and reconstructing the exhibitions - and in particular the participation at the 48th Venice Biennale, following an invitation from the curator Harald Szeeman - of Progetto Oreste, a variable set of people - mainly Italian artists - who under this shared name have carried forward in a four years span the creation of a free space for the expression and implementation of various different projects. The analysis of the exhibitions could also be an opportunity to begin to design an archive of a substantially un-archivable experience, characterized by a collective, free and shared dimension and by a perspective that points at the utopia, recovering the documentation and the traces currently spread and dispersed in several different locations. Without forgetting the experiences that have looked at Oreste as a model, continuing until today and often involving different figures who had participated at the original experience.



Chi, o che cosa, è Oreste? E quale rapporto può avere con una serie di consolidate dinamiche espositive? Il Progetto Oreste rappresenta un insieme variabile di persone - soprattutto artisti italiani - che sotto questo nome condiviso hanno portato avanti per quattro anni la creazione di uno spazio libero per l'espressione e la realizzazione di progetti. I tentativi di risposta a queste domande sono sempre elusivi, rimandano al sogno e all'anarchia sottesi al progetto (Christov-Bakargiev 2000, p. 14),

lo riportano a una scena della giovane arte italiana e al concetto di rete (Kohlmeyer 2000, p. 17): sicuramente per questi artisti e intellettuali, tenuti insieme da una serie di collegamenti aperti che andavano dalla condivisione e organizzazione di incontri, pubblicazioni, programmi di residenza, viaggi, workshop e spazi on-line all'utilizzo di una mailing list, risulta particolarmente difficile individuare una linea comune e condivisa, e loro stessi hanno sempre scelto di essere elusivi. La produzione dell'opera d'arte era esplicitamente negata e lo stesso momento espositivo non era considerato. Tuttavia, su invito del curatore Harald Szeeman, nel 1999 Oreste viene invitato a partecipare alla mostra d'APERTutto, all'interno della 48. Biennale di Venezia. Nel catalogo che seguì per documentare l'intero palinsesto di eventi (*Oreste alla Biennale 2000*) è possibile ritrovare le motivazioni dietro la scelta del curatore, che dopo una serie di *studio visit* a Roma a Cesare Pietroiusti, Carolyn Christov-Bakargiev, Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier scelse di invitare Oreste in quanto rappresentativo di quel senso di apertura che andava cercando per la propria Biennale (Szeemann 2000, p. 28). Alcuni degli stessi artisti coinvolti (in occasione del successivo invito alla *Democracy!* presso il Royal College of Art di Londra - o meglio a una due giorni collegata di discussioni - tentarono un'analisi, proprio mentre l'esperienza di Oreste andava ad esaurirsi: «a certain lack of definition is maybe the reason why it is invited to exhibitions, being seen not as much as an organization or a union, but rather as a “superartist”» (Norese & Pietroiusti 2000, s. p.).

L'analisi del momento espositivo - o meglio, come vedremo, di confronto con un modello espositivo qual'è quello della Biennale veneziana - può essere quindi anche l'occasione per ri/pensare la possibilità di un archivio per un'esperienza sostanzialmente inarchiviabile, connotata da una dimensione collettiva, libera e condivisa e una prospettiva rivolta costantemente all'utopia¹.

Uno di quelli che potremmo chiamare gli eredi, o i figli, di Oreste, è la Fondazione Lac o Le Mon. Questa nasce nel 2015 per iniziativa degli artisti Emilio Fantin, Luigi Negro, Giancarlo Norese, Cesare Pietroiusti - tra gli animatori di Oreste - e Luigi Presicce che, a partire dal 2006, con il nome collettivo di Lu Cafausu, hanno costantemente organizzato performance, mostre e azioni eterodosse in diversi contesti, in Italia e altrove, e che celebrano tutti gli anni, a partire dal 2010, la *Festa dei Vivi (che riflettono sulla morte)*. (ed Fantin, Negro, Norese, Pietroiusti, Presicce 2014). In questa esperienza è possibile ritrovare alcuni tratti comuni, come la proposta di un modello laboratoriale e di un'esperienza comunitaria, la molteplicità di approcci

¹ Un esempio di questo archivio impossibile può essere progettooreste.tumblr.com, pagina all'interno della piattaforma di microblogging dove vengono continuamente caricati in ordine apparentemente casuale materiali emergenti dall'archivio di Oreste, e in particolare da quello dell'artista Giancarlo Norese.

e una più generale ottica trans-disciplinare. Non è quindi casuale che all'interno di questa realtà nasca *Per un archivio di Oreste 1997-2001*, un progetto che rappresenta un tentativo di dare forma e organizzazione a un insieme di archivi e raccolte di materiali, in funzione di una rilettura del ruolo che queste esperienze hanno avuto, anche rispetto alla storia delle esposizioni. Ad oggi infatti i materiali documentari relativi all'esperienza di Oreste risultano dispersi tra diversi studi di artisti e spazi più disparati. Ma cos'è, e che funzione può avere, un archivio di Oreste?

Chi è Oreste? Oreste non è nessuno. Non è un gruppo che produce opere collettive, non è un sindacato che rivendica riconoscimenti, non è un'associazione culturale. Per ora è un insieme variabile di persone, in prevalenza artisti italiani, che da circa due anni - dalla prima residenza presso la foresteria comunale di Paliano - lavora per creare spazi di libertà e operatività per idee, invenzioni, progetti. Sono artisti che si sono "trovati" (e che continuano a trovarsi, in un processo ramificato e aperto), che fanno della collaborazione e della relazione con gli altri una pratica abituale della loro professionalità, che sono portatori di una modalità di lavoro che probabilmente è condivisibile da molti altri, in Italia o altrove.

Questa era la presentazione riportata sullo spazio on-line dedicato a Oreste all'interno della piattaforma undo.net - progetto di network nato nel 1995 dal duo di artisti Anna Stuart Tovini e Vincenzo Chiarandà / Premiata Ditta e aggiornato fino al 2015 -, spazio ancora oggi in parte consultabile nonostante alcuni vuoti dovuti all'obsolescenza delle tecnologie. Non è un caso il ruolo avuto da undo.net all'interno di Oreste, quasi una sovrapposizione di reti e strumenti tra digitale e reale, di cui oggi si può ritrovare solo qualche traccia. La stessa storia di Oreste è d'altra parte stata ricostruita recentemente da uno dei protagonisti (ed Norese 2015, pp. 9-12) attraverso una cronologia, che traccia i confini di un possibile archivio e ne decreta la morte dopo l'ultimo confronto con un terzo momento espositivo, dopo la Biennale e il Royal College of Arts di Londra, per *Le Tribù dell'Arte* a Roma:

1-30 luglio 1997

Progetto Oreste 0 (zero), Foresteria comunale di Paliano (FR).

Per un periodo di un mese la foresteria viene messa a disposizione degli artisti.

Ogni sera alcuni dei partecipanti (settanta artisti e curatori provenienti da diverse regioni) presentano il loro lavoro, si condividono idee e progetti futuri. L'iniziativa è promossa dall'Associazione Zerynthia, sostenuta dal Comune di Paliano e dalla Regione Lazio.

31 ottobre – 2 novembre 1997

“Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa?”, Link, Bologna.
Un convegno di tre giorni sul tema: comunicazione, quotidianità, soggettività nelle nuove ricerche artistiche italiane. Intervengono con una relazione una trentina di artisti e gruppi. L’iniziativa è auto-organizzata dagli artisti e sostenuta dal Link.

maggio 1998

Pubblicazione del libro *“Come spiegare a mia madre...” - Progetto Oreste 0 (zero)*.
Il libro raccoglie la trascrizione di tutti gli interventi degli artisti al convegno del Link e una selezione dei dibattiti. Edizioni Charta - I Libri di Zerynthia.

1-30 luglio 1998

Progetto Oreste Uno, Foresteria Comunale di Paliano (FR).
Seconda edizione del “Progetto Oreste”. Partecipano complessivamente circa 160 persone, tra artisti e curatori. Promossa dall’Associazione Zerynthia, sostenuta dal Comune di Paliano e dalla Regione Lazio.

Presentazione del libro “Come spiegare a mia madre...” e di opere e documentazioni relativi al Progetto Oreste.

Care of, Cusano Milanino, 7 giugno 1998

Opera Paese, Roma, 23 ottobre 1998

Percorso Vita, Bologna, 28 novembre 1998

Viafarini, Milano, 14 gennaio 1999

Link, Bologna, 11 febbraio 1999

1999

UnDoOreste, progetto nel sito Internet UnDo.Net (<http://undo.net/oreste>)

Uno spazio di informazione, proposte e discussioni sui progetti e le modalità di lavoro di Oreste.

1999

Una proposta per il P.S.1

Una lettera indirizzata alla commissione del P.S.1 International Studio Program, sottoscritta da molti artisti italiani per proporre un utilizzo collettivo della borsa di studio a New York.

maggio 1999

Pubblicazione del libro “Progetto Oreste Uno”

Il libro raccoglie le testimonianze dei partecipanti alla seconda residenza di Paliano, nonché progetti, testi teorici e proposte. Edizioni Charta - I Libri di Zerynthia.

giugno-novembre 1999

Oreste alla Biennale

Harald Szeemann invita Oreste a partecipare alla XLVIII Biennale di Arti Visive di Venezia. Oreste organizza cinque mesi di incontri, feste, pranzi, conferenze e free-pass al padiglione Italia, nella mostra dAPERTutto.

16-18 giugno 1999

Bacino Napoli

Tre giorni di incontri informali a Napoli, in cui gli artisti locali "adottano" 35 artisti provenienti da altre città.

25 agosto-16 settembre 1999

Progetto Oreste Due

Terza edizione del programma di residenza per artisti, tra Matera e Montescaglioso (Basilicata).

17-19 settembre 1999

"Piacere, Picasso!"

Tre giorni di incontri a Matera con artisti, curatori, filosofi e sociologi dedicati allo stato della ricerca artistica e alle associazioni culturali non-profit.

aprile 2000

Pubblicazione del libro "Oreste alla Biennale-Oreste at the Venice Biennale", che documenta gli incontri alla Biennale. Edizioni Charta.

aprile-maggio 2000

Democracy!

Oreste viene invitato alla mostra al Royal College of Art a Londra e organizza degli incontri tra associazioni di artisti e curatori europei.

agosto-settembre 2000

Progetto Oreste Tre

Quarta edizione del programma di residenza per artisti, tra Matera e Montescaglioso (Basilicata).

settembre 2000

Organismi d'Arte Indipendenti

Un convegno a Lecce che intende mettere le basi per una collaborazione su scala europea tra organizzazioni di arte contemporanea gestite da artisti o curatori

aprile 2001

Le Provviste di Oreste

Oreste, invitato alla mostra *Le Tribù dell'Arte* a Roma, raccoglie e mette in magazzino beni e servizi (donati da sponsor o da individui di ogni parte del mondo) da destinarsi al successivo programma di residenza.

(Oreste muore)

Questa lunga ma fondamentale traccia permette di contestualizzare in particolare il ruolo centrale dell'esperienza veneziana. Già Vittorini (2016) aveva sottolineato come in retrospettiva l'intero progetto riflettesse «un momento specifico dell'evoluzione del pensiero e della cultura occidentale che negli anni Novanta ha innescato cambiamenti irreversibili specialmente nelle dinamiche di comunicazione, di negoziazione della conoscenza e di interazione tra le persone» momento in cui l'utilizzo appunto di spazi on-line e strumenti quali le newsletter per creare reti e contatti aprivano nuove prospettive di ricerca.

Un problema centrale rimane tuttavia il recupero e la lettura delle fonti e l'individuazione di una metodologia per una storia di Oreste. Gli stessi artisti che in diverso modo avevano partecipato a diversi momenti dell'esperienza hanno restituito differenti punti di vista. Pino Boresta ad esempio in un articolo sulla rivista *Juliet*, parlando della difficoltà di inquadrare e classificare una simile esperienza, ricorda come Oreste «ha realizzato, residenze estive, laboratori, pagine Web, riunioni, viaggi, convegni, incontri, discussioni, chat, libri, cene, eventi, presentazioni ed esposizioni, ma mai una mostra. Forse questo è la sua grande forza, la mossa più azzeccata, il suo maggior pregio, il vero testamento» (Boresta 2008) La ricostruzione storica collegata cerca di definire i ruoli di tutti gli attori della vicenda a partire dal luglio 1997: l'associazione Zerynthia, in particolare Dora e Mario Pieroni, l'amministrazione di Paliano «che mise a disposizione la foresteria di Palianello per una residenza estiva di artisti visivi e non solo» (Boresta 2008), e Cesare Pietroiusti, che tra gli artisti ha da subito un ruolo particolarmente attivo. Questa dimensione collettiva - e i suoi attori - non possono non essere ricollegati alla scelta di partecipare - su invito - alla Biennale di Venezia:

Oreste nel 1999 fu invitato alla 48° Biennale di Venezia da Harald Szeemann. Forse fu questo che determinò l'inizio della fine di Oreste? Se così fosse, mai profezia fu più azzeccata, visto che lo stesso Pietroiusti, già sul libro intitolato *Progetto Oreste 0 (zero)*, viene attribuita la seguente affermazione "Quasi sempre i gruppi, dopo che fanno un lavoro di grande visibilità e che riscuote riconoscimento, entrano in crisi (Boresta 2008)

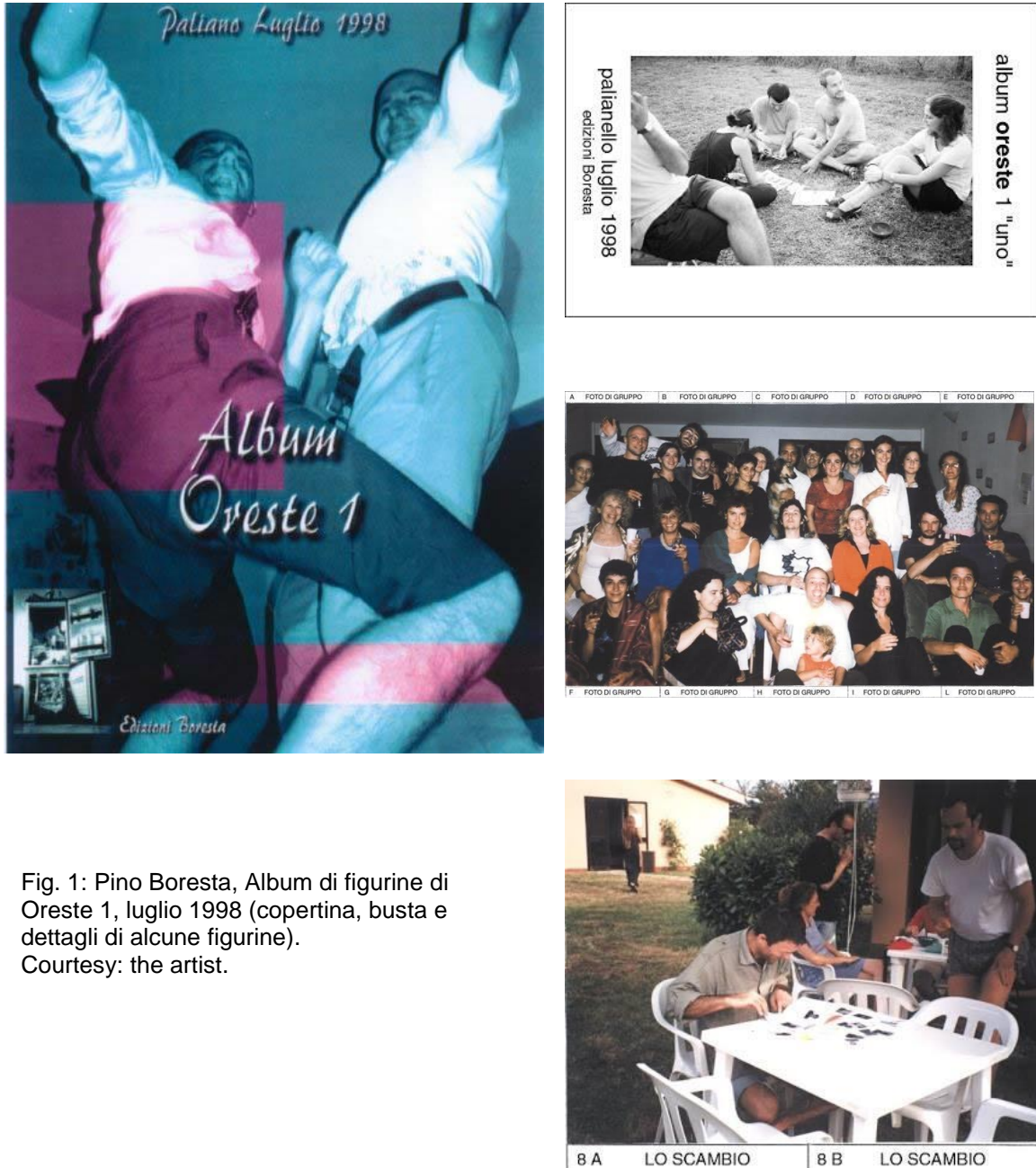


Fig. 1: Pino Boresta, Album di figurine di Oreste 1, luglio 1998 (copertina, busta e dettagli di alcune figurine).
 Courtesy: the artist.

Cesare Pietroiusti e Giancarlo Norese tra gli artisti che hanno partecipato alle iniziative sono tornati - in un'ottica quasi retrospettiva - su una possibile (auto?)definizione, in occasione dell'invito ricevuto dallo stesso Oreste alla mostra Democracy! presso la Royal Academy of Arts di Londra. Secondo momento di confronto con spazi e modelli espositivi, qui la partecipazione si limita al meeting tenutosi l'undici e dodici maggio 2000 tra spazi e realtà indipendenti: su una piccola autopubblicazione distribuita per l'occasione i due artisti - da subito tra i principali animatori - sembrano tracciare i confini di questa rete, in rapporto alle recenti esperienze:

Therefore Oreste do not correspond to any already existing model; it tries, instead, to experiment a new one, that could be defined that of a network-organism whose main characteristics, at the moment, are:

self-organization;
openness;
multiplication;
communication;
self-determination

A certain lack of definition is maybe the reason why it is invited to exhibitions, being seen not as much as an organization or a union, but rather as a "super-artist".
(Norese & Pietroiusti 2000)

Una certa ambiguità è quindi percepita - e ricercata? - dagli stessi artisti, consapevoli al tempo stesso del pericolo insito in una simile apertura - sia dal punto di vista partecipativo sia in relazione all'impostazione del lavoro - rispetto ai comportamenti dei singoli artisti, definiti potenzialmente autodistruttivi (Norese & Pietroiusti 2000).

Il confronto con una dimensione espositiva inizia proprio con la Biennale: nelle parole del giornalista e scrittore Michele Robecchi, tra i partecipanti di Oreste 2, raccolte da Francesco Sollazzo è già chiaro il significato e i rischi dell'operare in un contesto come quello veneziano.

Se l'invito alla Biennale di Venezia del 1999 ha confermato il buon lavoro svolto da Oreste nei primi due anni della sua esistenza, dall'altro ne ha anche sancito la fine. Non si trattava tanto di una questione di perdita d'innocenza perché l'integrità era stata mantenuta anche davanti ad una sirena tentatrice come la rassegna veneziana, ma le

finalità dei partecipanti subirono un riposizionamento, e la partecipazione “attiva” improvvisamente divenne in molti casi uno strumento di convenienza. Negli anni successivi mi è capitato spesso di leggere nel curriculum di artisti affiliati ad Oreste la partecipazione alla Biennale elencata come mostra collettiva, un’iniziativa che tradisce un’interpretazione radicalmente distante dall’idea originale.

Una delle cose più difficili da fare quando ci si trova ad aver generato un’onda di energia spontanea e sorgente, è accettare l’idea che prima o poi si spenga. Quella di Oreste si può riassumere nelle prime edizioni e studiare attraverso le documentazioni che ne sono scaturite, per quanto siano approssimative nella loro rappresentazione della realtà (ma anche questo forse è un vantaggio). È una pagina felice del passato, che vale la pena onorare ma certamente non ricreare. (Sollazzo 2011, p. 50)



Fig. 2: La sala di Oreste nel Padiglione Italia della Biennale di Venezia. giugno 1999. Foto di Mario Gorni.

Oggi grazie ai materiali conservati nei diversi archivi e al volume pubblicato in seguito all'esperienza (*Oreste alla Biennale. Oreste at the Venice Biennale 2000*) è possibile ricostruire l'allestimento della sala assegnata dal curatore a Oreste, all'estremità dell'ex Padiglione Italia ai Giardini: posizionata tra i lavori Ai Wei Wei e Sarah Sze - grandi installazioni di artisti particolarmente riconoscibili -, in uno spazio quasi di passaggio che affacciava con una balconata sul canale retrostante, gli artisti hanno messo in scena uno spazio vuoto con sedie, tavoli e carta. Un video, montato con le fotografie dei partecipanti alle precedenti edizioni, accoglieva i visitatori, era ovviamente presente un personal computer e alcuni schermi, e alcune poltrone sacco completavano i lati della stanza². La scritta ORESTE era stata stampata e appesa su carta semplice a lato della porta affacciata sul canale. Sono da considerarsi parte dell'allestimento inoltre un video dedicato alla documentazione delle residenze di Paliano del luglio 1997 e 1998 e del convegno *Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa?* tenutosi al Link di Bologna, nel 1997, i due libri (*Progetto Oreste Uno* 1999; ed Falci, Marisaldi, Norese et al 1998), così come lo spazio digitale su undo.net, consultabile, su cui erano documentati i progetti in coro legati a Oreste³.

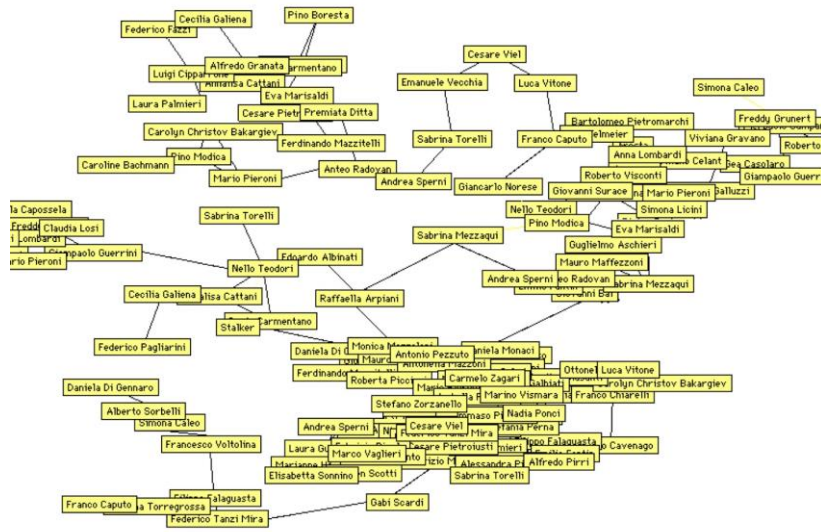
una semplicità estrema, che negava ogni forma di esposizione e allestimento: come era riportato sul testo introduttivo:

L'arredo della stanza sarà funzionale alla presentazione dei materiali, ma soprattutto alla dimensione degli incontri fra gruppi, più o meno numerosi, di persone. (*Oreste at 48th Venice Biennale 2012*)

² Tutte le forniture tecniche sono state documentate (Norese & Pietroiusti 2000), e in particolare generi alimentari da parte di Cantine Crifo, Asso.Pr.Oli, Tarallificio Cascione, Ruvo di Puglia; Consorzio Panificatori di Matera; Cantine Sergio Mottura, Cioccolaterie Berardi; accesso internet fornito da Flashnet; Arredo e brochure con il programma completo da Zanotta; una macchina con fornitura di caffè da Carissimi; un distributore d'acqua da Aquaself; la copertura per le spese organizzative e relative a una festa all'aperto da Farindustria. L'affitto di un appartamento a Venezia per due mesi è stato coperto con la vendita ai visitatori dei due libri precedenti di Oreste.

³ In particolare: *Oreste 2*, residenze per artisti e curatori che presentano i loro lavori e i loro progetti, Montescaglioso, Matera e altre località della Basilicata; *Piacere Picasso*, convegno di associazioni e artisti, Matera; *Via*, progetti per la tratta ferroviaria Cosenza-Sila; *Storie di Villa Massari*, residenze e mostra, ex-Ospedale Psichiatrico, Perugia; *Oreste Cinema*, festival di video-arte e ricerca cinematografica, Civitella San Paolo, Lazio; *Arte a tutto vapore, residenze sul rimorchiatore* Civitella San Paolo, Lazio; *Bacino Napoli*, tre giornate di incontri pubblici e privati a Napoli; *op.com*, occupazione creativa di spazi abbandonati nella provincia di Bergamo.

Oreste alla Biennale



Oreste at the Venice Biennale

Fig. 3: Copertina della brochure di presentazione del palinsesto di iniziative di Oreste alla Biennale. Courtesy: Gianfranco Norese.

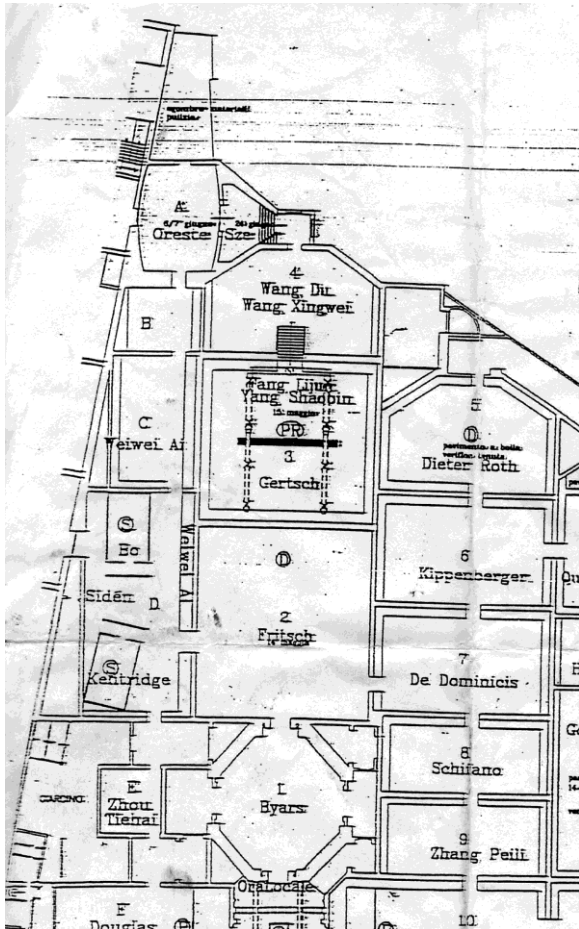


Fig. 4: Dettaglio della pianta del Padiglione Italia con le collocazioni degli artisti in mostra. Courtesy: Gianfranco Norese.

Sul catalogo della Biennale (*La Biennale di Venezia. 48. esposizione internazionale d'arte. d'APERTutto* 1999) la scelta è altrettanto radicale: compaiono una breve presentazione, alcune foto delle precedenti esperienze, una stampa a tutta pagina della rappresentazione del network di persone così come appariva sul sito undo.net, mentre le due pagine principali erano impaginate come un elenco telefonico, con tutti i contatti degli artisti e intellettuali partecipanti.

Il programma degli eventi, presentato dalla brochure e documentato dalla pubblicazione successiva (*Oreste alla Biennale. Oreste at the Venice Biennale* 2000), appare oggi eterogeneo e perfettamente corrispondente al concetto di una rete estremamente allargata, che poteva arrivare a comprendere anche il pubblico stesso, senza confini precisi, se non l'attenzione a una dimensione collettiva e relazionale rispetto al lavoro di singoli artisti. Le iniziative al suo interno davano forma di volta in volta a uno spazio pensato come modulare, in grado di adattarsi a tipologie estremamente differenti, dal workshop alla lezione alla sessione di lavoro. L'invito inviato il 17 aprile, prima dell'apertura, da Pietroiusti, Fantin e Norese conteneva già in sé una fondamentale apertura e libertà:

Tutti gli incontri saranno aperti al pubblico, ma alcuni saranno programmati e inseriti in un palinsesto che coprirà tutto il periodo della mostra, mentre altri (soprattutto nei tre giorni della vernice) saranno occasionali e quindi saranno occasionali e quindi strutturati lì per lì.

Alcuni artisti e curatori dei "Progetti Oreste" saranno costantemente presenti nella sala per coordinare gli interventi e favorire incontri e scambi di idee.

(*Oreste at 48th Venice Biennale* 2012)

Inevitabile che anche la ricezione sulla stampa sia stata in generale corrispondente a una diffusa incomprensione del progetto. Benedetto Marcucci (1999, p. 60) su *Liberal* è praticamente l'unica voce che entra in un'analisi della sala di Oreste evidenziando l'importanza del rifiuto a esporre e dare visibilità alle opere dei singoli artisti in un contesto come la Biennale per dedicarsi invece al dialogo e alla costruzione di una rete di collaborazioni e confronti, con un approccio definito rivoluzionario e antinarcisistico. Monique Nicol (1999, p. 24) su *Papiers Libres* entra nel merito del palinsesto di iniziative, sottolineando l'approccio multidisciplinare, l'attenzione al dibattito in corso sull'arte pubblica e più in generale a temi quali arte e guerra - quella nei Balcani era estremamente vicina - e alle dinamiche di produzione e diffusione dell'arte contemporanea. Ma Lea Vergine (1995, p. 23) su *// Manifesto*, all'interno di una generale difesa dell'operato di Szeemann, liquida Oreste come sciocchezze che appassiano i giovanissimi, mentre Politi su *Flash Art* nelle sue pagelle gli assegna

1 su 10, dichiarando la propria distanza generazionale da queste cose «associative, un po' sindacalesi» (Politi 1999, p. 25). Addirittura Maurizio Sciaccaluga su L'Unione Sarda racconta «la sconcertante presenza di Progetto Oreste, sedicente organizzazione di artisti e critici in grado di far incontrare, confrontare e discutere gli operatori del settore (ma probabilmente una bocciofila avrebbe maggiore credibilità e dignità)» (Sciaccaluga 1999).

Qual'è dunque l'eredità di un simile spazio, intervento inevitabilmente di rottura rispetto a una prassi espositiva? Una possibile lettura storica a posteriori può essere fatta rispetto al sistema delle grandi mostre internazionali:

Quello degli 'spazi di positiva inquietudine', cioè spazi di apertura – come quello di Oreste alla Biennale – grazie ai quali si genera costantemente realtà e si aggiunge significato all'esperienza del visitatore, è diventato oggi un aspetto centrale nelle *large-scale exhibitions* e nella poetica di molti curatori. Si pensi alle platforms di dOCUMENTA11, alle lectures organizzate a Kabul e alle residenze per scrittori all'interno del ristorante cinese *Dschingis Khan* durante dOCUMENTA13, a Utopia Station di Nesbit, Obrist e Tiravanija durante la Biennale di Venezia del 2003, e allo spazio ARENA all'ultima Biennale italiana a cura da Okwui Enwezor. Tutte queste iniziative hanno avuto in comune la peculiarità di manipolare (o hackerare) il format di questa tipologia di mostre ed espanderlo sfruttando il potenziale catalizzatore di persone e interessi. (Vittorini 2016)

Uno spazio espositivo trasformato in una "stanza relazionale" - come la definiva la brochure di presentazione del programma - che rompeva alcune dinamiche del sistema delle grandi mostre, ma probabilmente anche del mercato e del sistema museale - attraverso un'organizzazione aperta e condivisa, che intuiva molte delle future potenzialità del web, delle mail e dei mezzi di comunicazione e condivisione digitale.

La prospettiva di un archivio, fondamentale per inquadrare l'esperienza di Oreste in tutta la sua complessità - che abbiamo cercato di presentare attraverso un caso particolarmente significativo - apre d'altra parte al problema della documentazione di un'esperienza che «lascia testimonianza delle sue operazioni nel segno scritto» (Ferretti 2008, p. 52)⁴ in modo episodico e con modalità connesse all'obiettivo principale, «l'allargamento della rete di relazioni e l'apertura al dialogo, al confronto e al contributo» (Ferretti 2008, p. 52). Un archivio attualmente frammentato tra studi

⁴ Esistono poi diversi esiti delle pratiche di Oreste, basti pensare al disco *Oreste Sound off Biennale 99*, uno dei risultati dell'esperienza in Biennale.

d'artista, depositi temporanei, supporti digitali e future destinazioni, che erutta sempre cose nuove dal passato, sebbene Oreste sia stato dichiarato ufficialmente morto dopo la partecipazione alla mostra *Le tribù dell'arte* alla Galleria comunale d'arte moderna e contemporanea di Roma nel 2001.

Sicuramente per ora, riprendendo le parole del curatore, possiamo affermare con certezza che, cercando nuove aperture e strategie, «Oreste offered to the Biennale a nucleus of positive agitation» (Szeemann 2000, p. 28).

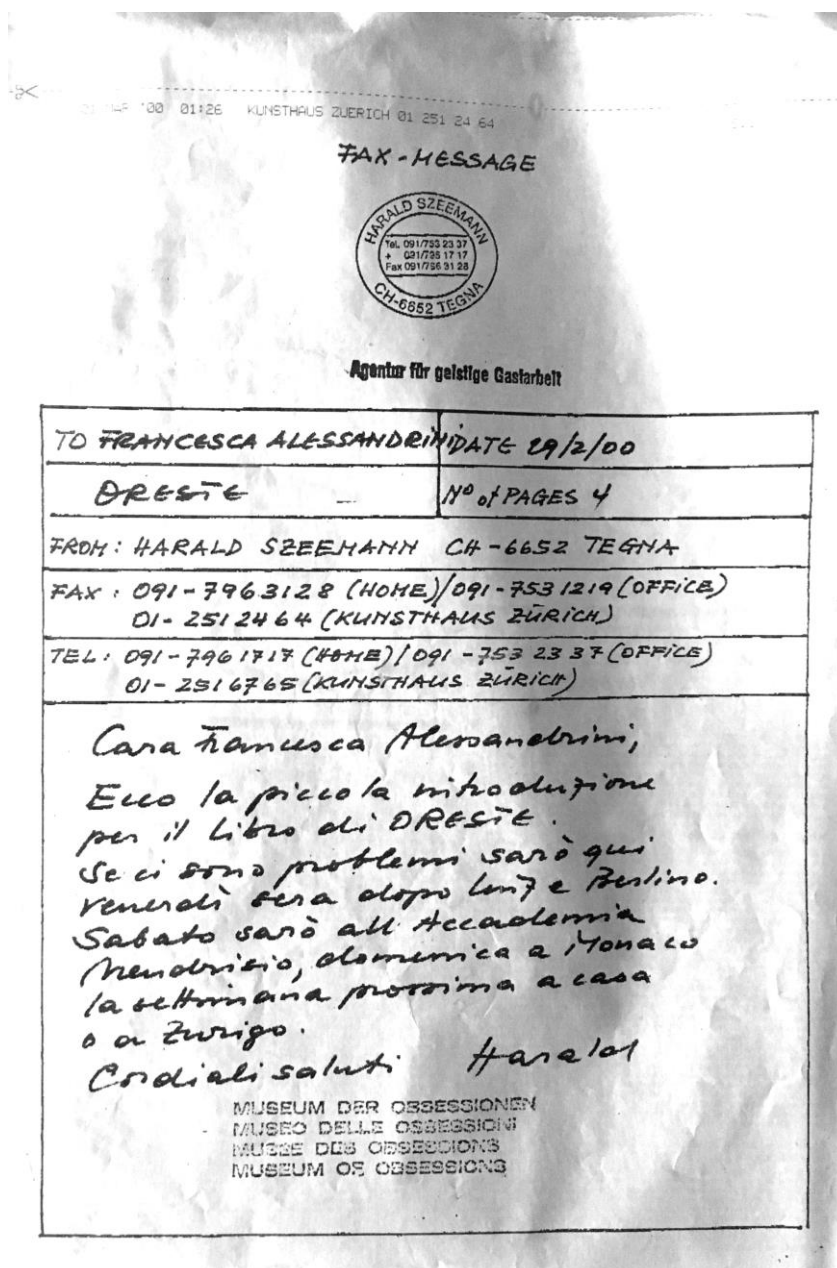


Fig. 5: Fax attraverso il quale Harald Szeemann inviava il proprio testo per il volume *Oreste alla Biennale* (2000). Courtesy: Gianfranco Norese.

L'autore

Marco Scotti. Dottore di ricerca in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Parma, è assegnista di ricerca presso lo CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'ateneo, oltre che curatore e storico dell'arte contemporanea. Le sue ricerche si sono concentrate sull'arte del secondo novecento, sull'immagine pubblicitaria, sugli archivi digitali così come sul progetto videoludico. Insegna inoltre Sceneggiatura per il videogioco presso l'Accademia Santa Giulia di Brescia, e ha lavorato come curatore al progetto personal effectsonsale, personal foodonsale, alla XXXII edizione della Biennale Roncaglia, al 48. Premio Suzzara e alla mostra Ettore Sottsass. Oltre il Design presso lo CSAC. Ha ideato, con Elisabetta Modena, il museo digitale MoRE (<http://www.moremuseum.org>) dedicato alla valorizzazione e conservazione di progetti di arte contemporanea mai realizzati. Collabora attualmente con la rivista "Zero" ed è nella redazione della rivista scientifica "Ricerche di S/Confine".

Riferimenti bibliografici

Beasley, M (ed.) 2000, *Democracy!. socially engaged art practice*, catalogo della mostra, Royal College of Art Galleries, 14 April - 12 May 2000, Royal College of Art in association with the Arts Council of England, London.

Boresta, P 2008, 'Chi è Oreste?', *Juliet*, n. 136 February-March. Available from: <http://pinoboresta.blogspot.it/2009/09/chi-e-oreste.html> [4 Luglio 2017].

De Cecco, E 1998, 'Hypothèse pour une carte de l'état (provisoire) de l'art en Italie', in *Manifesta 2. European biennial for contemporary art*, Amsterdam Idea Books, Amsterdam, Casino Luxembourg.

Detheridge, A 1999, 'Il Progetto Oreste', *Il Sole-24 ore*, 1 Agosto, p. 33.

Falci, S, Marisaldi, E, Norese, G, Pietroiusti, C, Radovan, A, Viel, C & Vitone L (ed.) 1998, *Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa? / Progetto Oreste 0 (zero)*, Charta, Milano.

Fantin, E, Negro, L, Norese, G, Pietroiusti, C & Presicce L (ed.) 2014, *Besides, it's always the others who die*, Verlag für moderne Kunst, KMD - Kunshalle Marcel Duchamp, Nürnberg.

Ferretti, M 2008, *Progetto Oreste. Una rete di artisti (1997-2001)*, tesi di laurea, Università degli studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea triennale in Scienze dei Beni Culturali, anno accademico 2007/2008.

La Biennale di Venezia. 48. esposizione internazionale d'arte. dAPERTutto 1999, Marsilio, Venezia.

Marcucci, B 1999, 'La Biennale invisibile', *Liberal*, n. 68, 24 June, pp. 60-61.

Nicol, M 1999, 'Oreste à la Biennale', *Papiers Libres*, n. 17, pp. 23-26.

Norese, G & Pietroiusti, C 2000, *It's too late, but it is for free (Prammatica)*, pubblicazione indipendente, distribuita in occasione dell'incontro al Royal College of Art, London, per la mostra *Democracy!*, 11-12 maggio.

Norese, G (ed.) 2015, *Progetto Oreste (1997-2001). A kind of index*. January 14th. Available from: https://www.academia.edu/10160936/Progetto_Oreste_1997-2001_.A_kind_of_index [4 Luglio 2017].

Oreste alla Biennale. Oreste at the Venice Biennale 2000, Edizioni Charta, Milano.

Oreste at 48th Venice Biennale 2012, Roots&Routes, anno 2, n.8 ottobre-dicembre: Politics and poetics of displaying.

Politi, G 1999, 'La Biennale di Szeemann', *Flash Art Italia*, n. 217, p. 59.

Progetto Oreste (1997-2001), Available from: <<http://progettooreste.tumblr.com>>

Progetto Oreste Uno 1999, Edizioni Charta, Milano,

Sciaccaluga, M 1999, *L'Unione Sarda*, 17 giugno.

Sollazzo, F 2001, *Caro Oreste*, pubblicazione indipendente. Available from: <<https://progettoamonte.files.wordpress.com/2013/11/sollazzo.pdf>> [4 Luglio 2017].

Szeemann, H 2000, 'Oreste alla Biennale', in *Oreste alla Biennale. Oreste at the Venice Biennale 2000*, Edizioni Charta, Milano.

Veneruso, V 2010, *Quel che resta di Oreste. riflessioni sull'eredità dei collettivi italiani degli anni novanta*, pubblicazione indipendente. Available from: <<https://www.valerioveneruso.eu/quel-che-resta-di-oreste>> [4 Luglio 2017].

Vergine, L 1999, 'Una Mostra che ha bisogno di essere difesa', *Il manifesto*, Roma, 14 giugno 1999, p. 25

Vittorini, S 2016, 'Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa? Oreste alla Biennale', *Kabul Magazine*, 13 giugno.

Zevi, A 1999, 'La Biennale della globalizzazione', *L'Architettura*, Luglio-Agosto.



Cosetta Saba

HYPOTHESIS. Il display espositivo come “processo filmico” e “macchina celibe” nella pratica artistica di Philippe Parreno



Abstract

All'intersezione degli assi tematici “opera in esposizione” e “allestimento come medium”, il discorso sull'arte contemporanea di Philippe Parreno, che significativamente concerne “l'histoire de l'exposition” e “le langage de la monstration”, funge da *fil rouge* per il cui tramite si intende evidenziare i caratteri salienti della mutazione del concetto di “opera” e della trasformazione dei protocolli espositivi. Il discorso di Parreno è indagato attraverso i progetti *Vicinato 1* (1995, Studio Guenzani, Milano) e *HYPOTHESIS* (2015-2016, Hangar Bicocca, Milano), il primo condiviso con Carsten Höller e Rirkrit Tiravanija, il secondo aperto alla collaborazione di Liam Gillick e ai diversi contributi di Tino Sehgal, Mikhail Rudy e altri.

At the intersection of the two thematic axes “work in exhibition” and “staging as a medium”, Philippe Parreno's contemporary art discourse, which significantly concerns “l'histoire de l'exposition” and “le langage de la monstration”, is investigated through the projects *Vicinato 1* (1995, Studio Guenzani - Milan) and *HYPOTHESIS* (2015-2016, Hangar Bicocca - Milan). The former shared with Carsten Höller and Rirkrit Tiravanija, the latter opened to the collaboration of Liam Gillick and to various contributions by Tino Sehgal, Mikhail Rudy and others.



Dagli anni Novanta ad oggi, sempre più, le pratiche artistiche si sono fatte teoria di sé e includono differenti ambiti disciplinari quali, ad esempio, filosofia, cibernetica, chimica, biologia. La portata della loro azione è transdisciplinare ed eccede la nozione di “opera” (intesa come unità autonoma, auto-conclusa, testualmente attestata) e, per questa via, anche quella di “esposizione”.

L'opera si presenta come una serie espressiva “aperta” situandosi tra la dimensione progettuale e l'insieme *in fieri* delle sue manifestazioni puntuali (ancorché seriali) e temporanee. Detto altrimenti, l'opera si traccia come punto d'immanenza entro un percorso progettuale e non corrisponde più, né si riduce, alla concretizzazione di un esito unitario e definitivo. I processi che conducono all'attualizzazione del progetto

vengono mostrati e analizzati senza che l'esposizione finalizzi (e si finalizzi come) un esito conclusivo. In tali processi trovano decostruzione i protocolli espositivi museali e, in molti modi, gli artisti agiscono – erodendolo – sul limite relazionale tra “arte” e “non arte” (Rancière 2000; Rancière 2004).

Nel lavoro di Philippe Parreno, come, tra le altre, nelle pratiche di Matthew Barney e di Pierre Huyghe, si pone a tema non il farsi “opera” o “medium” dell'esposizione, ma la sua dimensione temporale. Per questi artisti, per differenti vie, l'esposizione è basata sul tempo.

Parreno utilizza il dispositivo dell'esposizione in spazi museali (e non museali) mutandone significativamente il protocollo temporale, la *durata*. In *H{N}Y P N{Y}OSIS* (2015, Drill Hall Park Avenue Armory, New York) come in *HYPOTHESIS* (2015-2016, Hangar Bicocca - Milano)¹, ad esempio, il “tempo” non si dà solo attraverso la molteplicità di tempi locali iscritti nelle singole opere esposte, in quanto assumono rilievo le diverse temporalità intrinseche al globale dispiegarsi del progetto espositivo. Così come il cinema, anche l'esposizione integra il tempo nei suoi elementi compositivi, modulando differenti durate.

La pratica artistica di Parreno si è sempre rapportata ai protocolli espositivi lavorando sul formato della mostra per elaborare dei progetti la cui estensione situazionale (*situation-specific*, piuttosto che *site-specific*) non trascenda il luogo di presentazione ma, per così dire, lo sussuma riformulandolo altrimenti. Ne deriva un campo di tensioni nel quale, tra autonomia e dipendenza, l'architettura dei luoghi (che preesiste all'esposizione) e, insieme, l'esposizione stessa come luogo (che definisce la propria “architettura”) si relazionano dialetticamente, in molti modi, alla presenza spettatoriale (Rancière 2008) attraverso la *mise en espace* delle opere. Queste ultime trovano configurazione per il tempo e nello spazio di una data esposizione e, tuttavia, possono ripresentarsi mutate in un altro spazio-tempo espositivo, nel quale, in modo differente, il progetto trova nuova manifestazione, come accade in *HYPOTHESIS*, elaborazione di *H{N}Y P N{Y}OSIS*. Al termine del periodo espositivo le opere tornano a essere dei lavori indipendenti implicando diacronicamente sia i discorsi sia i contesti di presentazione. Non solo. *The Crowd* [2015], ad esempio, opera filmica girata nello spazio della Drill Hall di Park Avenue Armory, presentata in quello stesso spazio e successivamente in quello dell'Hangar Bicocca, traduce topologicamente, da un luogo all'altro, una delle questioni che si ramificano nel complesso discorso di Parreno, ossia la capacità che l'arte ha di generare “realtà” (questione non affrontabile qui) e, insieme, crea e mostra le condizioni di possibilità rispetto alle quali il pubblico, le persone che

¹ *Philippe Parreno. HYPOTHESIS*, Hangar Bicocca, Milano 22 ottobre 2015 – 14 febbraio 2016, a cura di Andrea Lissoni. Si tratta della prima mostra a carattere antologico di Parreno in Italia.

visitano un'esposizione, possono guardare e essere guardati, guardarsi e vedersi guardare.

Qui ci limiterà a descrivere il dispositivo di visualizzazione di *HYPOTHESIS*, mostra antologica complessa, personale e collaborativa, in cui Parreno mette in discorso la propria ricerca in chiave retrospettiva e in modo prospettico. Si tenterà di mettere a fuoco non tanto la sequenza delle "zone temporali" dell'esposizione (nelle quali si dà l'installazione del tempo nello spazio o la spazializzazione del tempo), quanto la processualità del tempo progettuale inscritto nel tempo dell'esposizione. Ne discende una fenomenologia di forme e una progressione di mutevoli configurazioni. Il processo espositivo si produce su base temporale nella attualizzazione trasformativa del progetto e concerne le relazioni tra "tempo" e "visibilità" delle opere o, per così dire, il loro "principio di esponibilità".

Nella *mise en espace* delle opere di *HYPOTHESIS* è attiva una rete relazionale nella quale si manifesta un effetto di montaggio intrinsecamente cinematografico. Ad essa è sotteso un principio di temporizzazione che concerne il dispiegarsi delle (differenti) temporalità insite nelle opere e nella loro messa in sequenza, cosicché, nel complesso, l'intero percorso espositivo è spazialmente disegnato entro una dimensione temporale, in un *loop* temporale della durata di due ore. L'esposizione come medium e come programma implica costitutivamente il tempo, diviene una *time-based exhibition*.

La valenza paradigmatica del cinema (e delle teorie del cinema), da sempre presente nella pratica di Parreno, nel corso degli anni si è andata differenziando. Un esempio del piano operativo in cui si dà l'uso del cinema nel lavoro dell'artista, dopo le mostre *Siberia*² e *Ozone*³ (Apac Nevers 1989) è *Vicinato I*⁴, un film e al contempo un'esposizione di gruppo⁵, che nel 1995, presso lo studio Claudio Guenzani, Milano), ha coinvolto, oltre a Parreno, anche Carsten Höller e Rirkrit Tiravanija. In *Vicinato 1* il cinema o, più precisamente, il film assume centralità «comme un modèle d'exposition, non comme un modèle d'exposition du réel [...]» (Vergine 2001). Si è trattato, dunque, di pensare a un'esposizione che potesse assumere la forma di una proiezione filmica; in tal senso *Vicinato 1* è stato sia un'esposizione *sub specie* cinematografica sia l'esposizione di un film.

² Con Pierre Joseph e Bernard Joisten.

³ Con Dominique Gonzales-Foerster.

⁴ *Vicinato I* 16mm, bianco e nero, sonoro, 12'47", trasferito in Digital Betacam.

⁵ A *Vicinato 1* seguiranno: *Vicinato 2* (35mm, sonoro Dolby stereo, 11'30"), con Liam Gillick, Douglas Gordon, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Rirkrit Tiravanija; *Anywhere Out of the World* (2000) per il progetto, avviato con Pierre Huyghe; *No Ghost Just a Shall* (1999–2002) e numerosi altri importanti lavori collaborativi.



Fig. 1: *Vicinato I* 1995 (con Carsten Höller e Rirkrit Tiravanija), visione parziale dell'esposizione, Studio Guenzani, Milano 1995.

Da una prospettiva storica, seguendo il tracciato cinematografico-filmico nella pratica di Parreno, si evidenzia come l'uso del cinema quale modello di esposizione non si arresti al fatto che il film prenda la forma di un'esposizione (come film proiettato, *film pensato come esposizione*) e che l'esposizione prenda la forma di un film. Sul piano della riflessione teorica e del metodo operativo si pone a tema la possibilità che un'esposizione possa dispiegarsi in modo cinematografico assumendo la forma di un film "senza macchina da presa" (Parreno, 2016). Questione questa che sembra riguardare la dimensione concettuale e processuale del lavoro dell'artista e concernere la "trasformazione di idee in immagini, in esposizioni". Su molteplici piani, l'assunto attiene alla pertinentizzazione della disidentità tra le immagini e i mezzi, «mezzi trasmissivi» e «mezzi ospitanti» (Belting 2013).

Da *Anywhere, Anywhere Out of the World* [2013, Palais de Tokio, Parigi], a *H {N}Y P N(Y)OSIS*, a *HYPOTHESIS*, infatti, nel progettare le proprie mostre Parreno utilizza la forma filmica contemporaneamente come *scénario*, *format*, *séance*, tracciando una traiettoria che instrada il visitatore/la visitatrice in una *promenade* o in un *voyage* dove *audiovisivamente* appaiono e scompaiono, singolarmente o nell'insieme, simultaneamente o in modo discontinuo, opere o serie operali (la serie delle *Marquees*, ad esempio). Le opere generate in altre esposizioni da discorsi avviati altrove continuano qui a porre a tema – interrogandolo – il tempo-spazio dell'arte in relazione allo spazio-tempo dell'esposizione.

Nel caso di *HYPOTHESIS* non è tanto il percorso espositivo che muta trasformando sia l'eterogeneo che lo comprende (testi, oggetti, media) sia lo spazio (architettonico) in cui è compreso, quanto è il dispositivo che lo modula, definito da Parreno "*control room*" (un dispositivo hardware e software meccanico-digitale), a essere a sua volta modulato da una partitura audiovisiva, ossia da uno *score digitale* in *loop* rispetto al quale si attivano sequenzialmente le opere, che si rivelano come dei «quasi-oggetti» (Serres, 1980) al contempo animati e inanimati (pianoforti Disklavier preparati che suonano da sé, sculture sonore, *flickering light sculputre*, proiezioni filmiche, mobili-sculture sospese). L'intera configurazione video, sonora e luministica è gestita da una tastiera Master Keyboard, che concettualmente l'artista riconduce all'orchestra gamelan. La modulazione espositiva si svolge in un gioco di permutazioni tanto verticalmente, nella messa in presenza di alcuni "progetti/oggetti" provenienti dalla ricerca complessiva e pregressa di Parreno, quanto orizzontalmente nella messa in sequenza di differenti "eventi". Ognuno di questi, in momenti diversi, genera dei punti di attenzione lungo una traiettoria che implica la presenza spettatoriale in parallasse. In ogni passaggio, da una fase all'altra del processo, è in gioco ciò che le occorrenze materiali veicolano e rapportano sul piano segnico sotto forma di quelle che ancora si pensano come "opere" (Jameson, 1991) e che concernono l'assenza, il fantasma, l'*automaton*⁶.

Il percorso in *HYPOTHESIS* si apre [1] con l'insieme scultoreo, in sospensione aerea, *Jasper Johns, set elements for "Walkaround Time" (1968)*, segmento della mostra curata nel 2012 da Parreno, e da Carlos Basualdo su Marcel Duchamp, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg e intitolata *Dancing Around the Bride* per il Philadelphia Museum of Art. Seguono in alto, sempre in sospensione area [2], 19 *Marquees* che si animano secondo la partitura in modalità sonora e *flickering*, singolarmente e a fasi intermittenti, oppure insieme entrando in una interazione

⁶ Gli automi, entità animate da un dispositivo, sono centrali nel lavoro di Parreno. Si pensi a *The Writer* [2007], a *Marilyn* [2012] e ad *Autograph* [2013].

orchestrata. Si tratta di sculture in *plexiglass* che mimano fantasmaticamente le insegne luminose che negli anni Cinquanta venivano poste all'esterno delle sale cinematografiche del Nord America; è cancellata la segnicità pubblicitaria, ma non la funzione deittica⁷. Le 19 *Marquees* qui compongono l'opera *Danny the Street* (2006-2015)⁸ marcando un percorso nello spazio dell'Hangar. Si tratta di una strada che si traccia tra due pianoforti Disklavier⁹ simmetricamente posti, poggiati a terra, da un lato e dall'altro del percorso al centro del quale si incrocia uno spazio schermico dedicato a una *séance* cinematografica in cui vengono proiettati in sequenza [7] *The Boy From Mars* (2003), [8] *Invisible Boy* (2010–2015), [9] *Marilyn* (2012) e [10] *The Crowd* (2015). I pianoforti suonano automaticamente¹⁰ composizioni di Agoria, Thomas Bartlett, Nicolas Becker, Ranjana Leyendecker, Robert AA Lowe, Mirwais e di altri ed eseguono in modo fantasmatico la partitura che modula e temporizza in *loop HYPOTHESIS*.

In un'altra sospensione aerea [Fig. 3], si attiva il percorso dell'opera *Another Day with Another Sun* (2014) realizzata in collaborazione con Liam Gillick. A lato è installata *Marquee* (2015), scultura schermica di grandi dimensioni, composta da un pattern di LED che trasmette in sequenza [Fig. 6] *Anywhere Out of the World* (2000), *Alien Seasons* (2002) e *With a Rhythmic Instinction to be Able to Travel Beyond Existing Forces of Life* (2014). Segue l'opera [11] *Mont Analogue* (2001), una serie cromatica luminosa diffusa nello spazio da un proiettore sprovvisto di lente. La sequenza dei fasci monocromi è data dal processo di traduzione in Codice Morse dell'omonimo romanzo incompiuto (e pubblicato postumo nel 1952) di René Daumal. Infine, altrove, nello spazio biblioteca dell'Hangar Bicocca, è posta l'opera [12] *Snow Dancing* (1995), un libro la cui semplice presenza rimanda autoriflessivamente a un concatenarsi di eventi che l'hanno riguardato (il progetto è stato realizzato in collaborazione con Gillick e l'editore Jack Wendler).

⁷ La variabilità della funzione deittica delle *Marquees*, inoltre, va pensata rispetto al loro procedere da esposizione a esposizione, da luogo a luogo. Ad esempio, se in *Anywhere, Anywhere Out of the World* (2013, Palais de Tokio) la serie di sculture segnala solamente il loro apparire, queste in *HYPOTHESIS*, pur mantenendo la loro presenza autoriflessiva, al contempo introducono o rimandano ad altro, al tracciato espositivo che muta in quanto si viene trasformando ciò che esso comprende e in cui è compreso. Cioché l'opera, in ogni singola *Marquee*, si dà in un passaggio trasformativo indicandosi e, simultaneamente, indicando altro da sé.

⁸ La referenza esplicita dell'opera è, dunque, il personaggio creato da Grant Morrison e Brendan McCarthy per la DC Comics.

⁹ Dei "quasi-oggetti" la cui provenienza è *Il Tempo del Postino* (Theater Festival, Manchester 2007) pièce teatrale a cura di Philippe Parreno e Hans Ulrich Obrist.

¹⁰ Le registrazioni del pianista Mikhail Rudy hanno avuto luogo nel contesto di *H{N}Y P N{Y}OSIS* nel luglio del 2015.

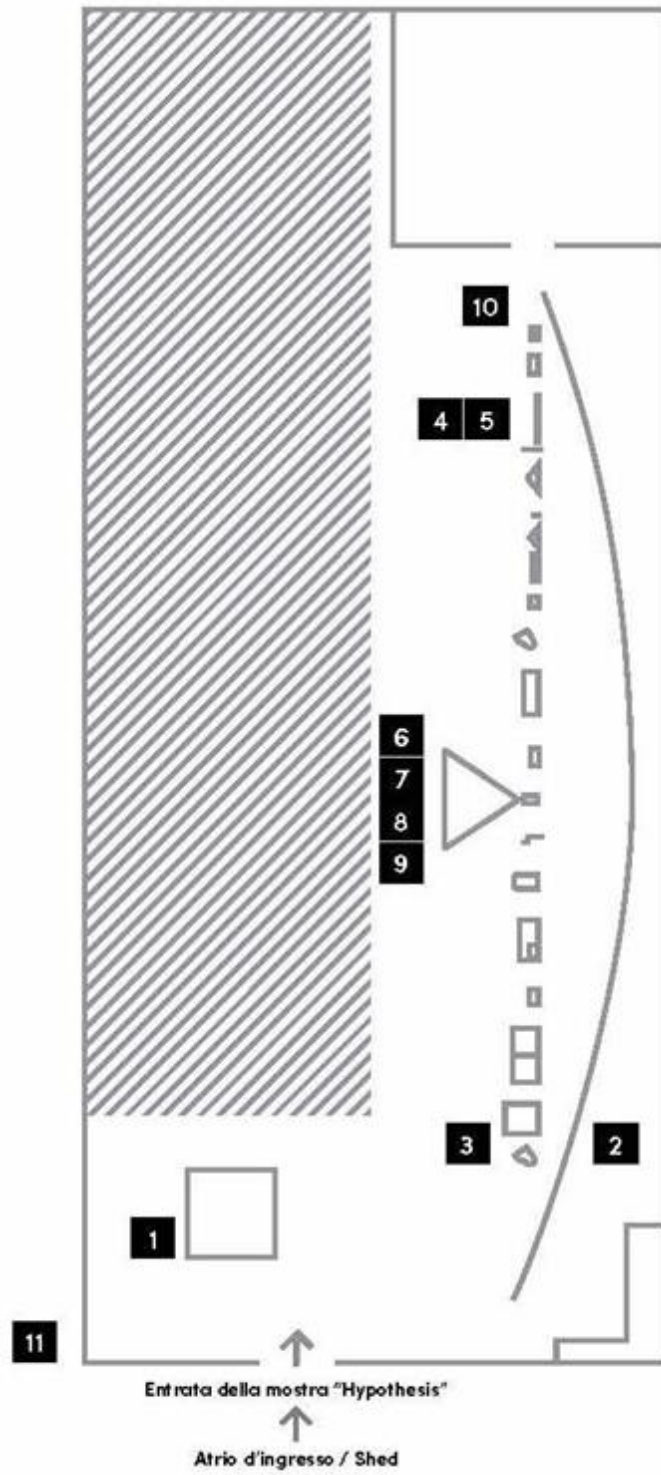


Fig. 2: Pianta Esposizione *HYPOTHESIS*, Pirelli HangarBicocca, Milano 2015-2016.

Non sono tanto le dinamiche di aggregazione sequenziale che pure coinvolgono selettivamente testi, opere, quasi-oggetti, media, altre esposizioni, quanto le loro relazioni attivate (dal *control room*) e attivabili (dalle presenze spettatoriali) a restituire l'interfaccia di *HYPOTHESIS*. Tali relazioni trovano iscrizione temporale in una "partitura audiovisiva" di eventi che anticipano, presentano, seguono altri eventi. La partitura, lo *score* digitale¹¹, dà dinamicamente struttura alla serie sequenziale delle opere retta da una "catena semiotica" capace di generare le forme che compongono la struttura stessa. Dal punto di vista operativo questa, per un verso, dispiega simultaneamente pre-produzione, produzione, postproduzione facendo emergere gli eventi, per un altro, determina temporalmente e temporaneamente l'interdipendenza tra gli eventi e l'esposizione.

HYPOTHESIS è un lavoro sia sui principi di estensione dell'immagine nel suono sia sui principi di spazializzazione e temporizzazione automatiche delle immagini e dei suoni; lavoro che ridisegna l'architettura del luogo espositivo catalizzando i punti di attenzione entro la *scansione temporale* della traiettoria espositiva. L'esposizione temporizza nello spazio una sequenza di "opere" portando su di esse l'attenzione, modulando le condizioni di visibilità dell'intero "progetto" piuttosto che dei singoli "oggetti" che lo compongono, i quali nondimeno permangono nella loro presenza fantasmatica: musicalmente animati si illuminano con ritmi intermittenti, "danzano", si spengono, appaiono e scompaiono automaticamente. Lo *score* digitale, entrando in esecuzione, orchestra e coreografa, su differenti basi compositive, sonore e luminose, le interazioni tra le diverse opere nello spazio-tempo espositivo. La luce si manifesta in proiezione, trasparenza, ombra o in modalità *flicker* (*56 Flickering Lights*, 2003) e mette in movimento oggetti immobili e inerti. Il tempo dell'esposizione è polarizzato dalle proiezioni filmiche al termine delle quali ciclicamente si attivano sia la commutazione dello spazio dal dispositivo *black box* a quello *white cube* sia la traiettoria di *Another Day with Another Sun* [2014]. Il *loop* temporale "performa" la sequenza delle opere attraverso cicli sonori e cicli di luce che generano movimento e/o immobilità. Si attiva così lo spostamento dell'attenzione da un blocco visivo e sonoro verso un altro, o si rende possibile lo slittamento fantasmatico di un oggetto al posto di un altro. Negli interstizi, negli intervalli visivo-sonori si palesa non il vuoto, non l'assenza, ma la straniante presenza degli oggetti muti capace di dischiudere uno spazio mentale, una riflessione su che cosa significhi esperire o, più precisamente, fare un'esperienza immateriale dell'immagine visiva e sonora. Esperienza resa possibile attraverso quella sorta di macchina celibe, informaticamente mutata, che Parreno chiama "*control room*". Il percorso generativo dell'esposizione, come si è

¹¹ È il sistema hardware e software che configura il set design e il sound design dell'esposizione ed entra in esecuzione attraverso ciò che Parreno chiama *control room*.

detto, è prefigurato dallo *score* digitale ed è messo in esecuzione dalla *control room*. Ma lo *score* digitale ontologicamente cos'è? È l'infrastruttura di un software costruito *per e dall'esposizione*? Lo *score* digitale può funzionalmente scartare da strumento notazionale a dispositivo di controllo¹², a diagramma delle relazioni evenemenziali attivate o attivabili nel progetto/programma espositivo? Lo *score*, infine, "chiude" o "apre" lo spazio-tempo dell'esposizione, oppure ancora può implicare una manifestazione, ossia un'esecuzione auto-generata che consenta modificazioni, improvvisazioni, invenzioni? In *HYPOTHESIS*, secondo Parreno, la traiettoria da percorrere instrada lo spettatore/visitatore e la spettatrice/visitatrice e ne attiva l'attenzione in modo "non autoritario". Lo spazio-tempo dell'esposizione a suo parere è paragonabile a un "cinema permanente" dal quale si entra e si esce senza soluzione di continuità. Ma i possibili "fuori strada" di *HYPOTHESIS*, pur se attraversabili obliquamente, portano *dove*? Si tratta di una domanda sulla cui pertinenza qui ci si interroga, motivata però da un'osservazione critica che concerne i temi della spettacolarizzazione immersiva, del valore espositivo (Foster 2002; Krauss, 2011) e dell'automatismo dell'attivazione attenzionale il cui *focus* non è tanto la presenza-assenza degli "oggetti", quanto i modi di presenza spettatoriale. Parreno sembra essersi posto autocriticamente la stessa domanda in *Anywhen* [Turbine Hall, Tate Modern, 4 ottobre 2016 - 2 aprile 2017, Londra]¹³ dove, infatti, la presenza spettatoriale concerne sia gli eventi preformati sia quelli che essa stessa può essere in grado di modificare. In *Anywhen* la presenza di "opere" è minima e la temporalità plurale non è più programmata ciclicamente, come già in *HYPOTHESIS*, mediante algoritmi e per mezzo di un dispositivo di hardware e software meccanico-digitale, bensì attraverso dei micro organismi che reagiscono alle condizioni atmosferiche esterne e che sono coltivati in un bioreattore¹⁴ collocato in un'area dedicata, retrostante al dispositivo di visualizzazione di *Anywhen*, a margine dello spazio della Turbine Hall. Come già nel progetto espositivo *IF THIS IS THEN ELSE* [2016, Gladstone Gallery, New York], in *Anywhen* il bioreattore ospita una colonia di organismi unicellulari ed è collegato a una stazione meteorologica posta sul tetto dell'edificio museale. Quest'ultima trasmette al bioreattore i dati che riceve (velocità del vento, temperatura e quantità di luce) controllando il processo di alimentazione degli organismi unicellulari. Vi è dunque correlazione tra il tempo atmosferico e la materia vivente che il bioreattore traduce al software con cui è collegato il quale, a sua volta, controlla tutte le sequenze

¹² Lo *score* è transizionale in quanto è, insieme, iscrizione, notazione, memoria, stato provvisorio per re-iscrizioni a venire, ma, insieme, è un atto performativo (Austin 1983, Searle, 1977; Derrida, 1999), un discorso che agisce e che fa agire.

¹³ Progetto sostenuto da Hyundai Turbine Hall Commission. L'esposizione è stata curata da Andrea Lissoni.

¹⁴ Questa parte del progetto è stata messa a punto in collaborazione con i ricercatori Jean-Baptiste Boulé e-Nicolas Desprat.

dell'esposizione (catena causale/causale degli eventi). Così la reazione degli organismi unicellulari all'ambiente esterno innesca gli eventi all'interno della Turbine Hall, variazioni dinamiche o tempi morti, anche lungamente protratti, in cui nulla accade.

Ne deriva un software organico che stocasticamente genera ciò che accade e trova manifestazione nello spazio-tempo dell'esposizione secondo una processualità problematicamente autopoietica (Maturana & Varela 1980). Il bioreattore funge da "*living command center*". Non solo. I suoni captati all'interno e all'esterno dell'edificio entrano in commutazione. Nel complesso, per tutta la durata dell'esposizione, questo processo attiva, in modo probabilistico ed entro un *set* di possibilità, la forma compositiva dell'esposizione¹⁵ e, soprattutto, definisce le condizioni rispetto alle quali lo spazio vuoto della Turbine Hall si trasforma attraverso la presenza spettatoriale. Su questa base si innescano i punti di attenzione spettatoriale e si captano i comportamenti e le relazioni tra le persone in uno spazio pubblico, qual è quello espositivo: "bio-tracce" da mettere in gioco attraverso la fenomenologia di altri processi relazionali generati mediante l'uso e la concettualizzazione dell'uso del bioreattore. *Anywhen* presenta molteplici livelli operativi, uno dei quali sembra inclinare nella direzione della "macchina celibe" nell'accezione di Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980), che differentemente da Marcel Duchamp, la intesero come macchina "del produrre innestato nel prodotto". Ma, e qui ci si interrompe, ciò che in questa *time-based exhibition* è, e rimane centrale, è il pubblico di "Anywhen", la sua capacità di azione e di attesa.

Fig. 3: Jasper Johns, set elements for "Walkaround Time" (1968) HYPOTHESIS, Pirelli HangarBicocca, Milano 2015-2016, Photo ©Andrea Rossetti.



¹⁵ In uno spazio dove il "*living command center*" gestisce un sistema di cavi che articola le configurazioni verticali degli elementi schermici (flottanti in sospensione) e modula le immagini, le luci e i suoni. Ciò avviene attraverso programmi esecutivi realizzati mediante apparati hardware e software i cui livelli e le cui possibilità di manifestazione sono generati e mediati aleatoriamente dal bioreattore secondo pattern che nel tempo divengono gradualmente più complessi.



Fig. 4: *Danny the Street* e pianoforte Disklavier, *HYPOTHESIS*, Pirelli HangarBicocca, Milano 2015-2016, Photo ©Andrea Rossetti.



Fig. 5: *Danny the Street* e *The Crowd*, *HYPOTHESIS*, Pirelli HangarBicocca, Milano 2015-2016, Photo ©Andrea Rossetti.



Fig. 6: *Marquee / Anywhere Out of the World 2000*, HYPOTHESIS, Pirelli HangarBicocca, Milano 2015-2016, Photo ©Andrea Rossetti.

L'autrice

Cosetta Saba insegna *Analisi del film e Pratiche audiovisive nella Media Art* presso l'Università di Udine. Tra le sue pubblicazioni: *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives* (con J. Noordegraaf, B. Le Maître, V. Hediger, 2013); *Cinéma: immersivité, surface, exposition* (con F. Federici, 2013), *Archivio Cinema Arte* (2013), *Cinema and Art as Archive. Form, Medium, Memory* (con F. Federici, 2014), *Medium senza Medium. Cannibalizzazione e amnesia: il video degli anni '90* (con V. Valentini, 2015).

Riferimenti bibliografici

Austin, JL, 1962, *How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Oxford University Press, London.

Belting, H, 2013, *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma.

Birnbaum, D, 2005, *Chronolgy*, Les Presses du réel, Paris.

Bourriaud, N, 2010, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano.

Derrida, J, 1999, 'Signature Événement Contexte', in *Limited Inc.*, Éditions Galiée, Paris, pp. 15-59.

Derrida, J, Guattari, F, 2010, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma.

- Foster, H, 2003, 'Questo funerale è per il cadavere sbagliato', in *Design & Crime*, Postmedia, Milano.
- Krauss, R, 2012, *Sotto la tazza blu*, Bruno Mondadori Editore, Milano.
- Jameson, F, 200, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi Editore, Roma.
- Maturana, HR & Varela, F, 1980, *Autopoiesis and Cognition*, Dordrecht, Reidel.
- Philippe Parreno: Films 1987-2010*, 2011, Serpentine Gallery, Walther König, Köln/Koenig Books.
- Philippe Parreno: Anywhere, Anywhere Out of the World*, 2014, Walther König, Köln/Koenig Books.
- Macel, CH, Marta, K, 2009, *Philippe Parreno, JRP,|RINGIER*.
- Hans Ulrich Obrist & Philippe Parreno: The Conversation Series Vol. 14*, 2008, The Conversation Series #14, Walther König, Köln.
- Parreno, PH, 2016, Is an Exhibition without a Camera?, in *Anywhen*, ed. A Lissoni, Tate Publishing, London, pp. 86-124.
- Rancière, J, 2000, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique Éditions, Paris.
- Rancière, J, 2008, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique Éditions, Paris.
- Rancière, J, 2009, *Il disagio dell'estetica*, ETS, Pisa.
- Searle, JR, 1975, 'A Taxonomy of Illocutionary Acts', in *Studies in the Philosophy Science*, vol. 7, ed K Gunderson, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Searle, JR, 1977, *Reiterating the Differences: A Replay to Derrida*, "Glyph", 1, pp. 198-208.
- Serres, M, 1980, *Le Parasite*, Editions Grasset & Fasquelle, Paris.
- Vergine, P, 2001, 'La Représentation en question', entertein avec Philippe Parreno, *Artpress*, no. 265, p. 28.

Storia delle esposizioni



Francesca Castellani

Storia dell'arte e/o storia delle esposizioni



Bologna, 10 settembre 1979. A poche ore dal raduno, imponente e anarchico, di cinquantamila giovani per il concerto di Patti Smith si aprono i lavori del 24^o Congresso del Comité Internazionale d'Histoire de l'Art, "braccio accademico" dell'UNESCO. Nei proponimenti di André Chastel - a quel tempo segretario scientifico dell'associazione, da poco accusata di etnocentrismo culturale - il Congresso deve segnare «a turning point in the evolution of CIHA» (Dufrêne 2007)¹. È in questo clima che tra le dieci sezioni tematiche, accanto a roccaforti inviolabili della disciplina, compare un panel curato da Francis Haskell: *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte nei secoli 19 e 20* sancisce, pur nei termini scivolosi di "influenza" e "sviluppo", la legittimità accademica di un fronte di ricerca finalmente individuato nella sua coerenza di insieme.²

La data è significativa. Non tanto per marcare un possibile incipit, arbitrario come ogni cronologia e a maggior ragione dato che gli studi di Haskell si erano da tempo radicati nel territorio della storia delle esposizioni³ (e si potrebbe arretrare almeno fino al libro di Kenneth Luckhurst, *Story of Exhibitions*, 1951)⁴. Ma perché il 1979 chiude quel decennio ardente e sperimentale - da Berna a Venezia, passando (anche) per Bologna⁵ - che nell'esercizio dell'espore aveva trovato una chiave per forzare linguaggi, discipline, materiali e tecniche, destabilizzando le gerarchie e con esse, inesorabilmente, statuto e fenomenologia dell'oggetto artistico. È sul fronte delle

¹ Sotto la pressione delle critiche nel 1977 il CIHA aveva eliminato dal proprio statuto la frase che specificava, nel proposito di sviluppare «the systematic study of artistic phenomena», «particularly of the post-classical West and its relationship with world art».

² La sezione è poi confluita nell'omonimo volume di atti (ed. Haskell 1981). In una ventina di contributi, solo due aprono effettivamente al dibattito contemporaneo sui rapporti tra istituzioni e artisti [W. Zanini] e il ruolo dei musei nel passaggio dalla costruzione della storia alla comunicazione [H. Jaffé].

³ Anche se il saggio che rende maggiormente esplicito il tema è postumo (Haskell 2000): un testo nodale, tra l'altro, nel tracciare il percorso da effimero a permanente attraverso il mercato nelle esposizioni.

⁴ È interessante che il testo faccia riferimento al termine empirico di *Story* rispetto ad *History*.

⁵ *Tra rivolta e rivoluzione: immagine e progetto* apre a Bologna nel novembre 1972 (Catenacci 2016). Sulla "guerra di parole" che divampa anche in Italia fra artisti, nuova critica e "professori" si veda anche Sylos Calò 2013.

pratiche espositive che artisti e curatori esperiscono per primi un modello orizzontale e processuale che mette in causa, non senza asprezze polemiche, quello verticale e lineare delle storie⁶. Al di là di nomi carismatici come Harald Szeemann, Marcel Broodthaers o Daniel Buren⁷ il ruolo nodale di altri protagonisti, tangenti se non in anticipo sul post-modernismo e la stessa Institutional Critique, è emerso con forza in alcuni dei saggi raccolti in questi atti. A partire, bisogna affermarlo con decisione, da Germano Celant e da *Ambiente/Arte* alla Biennale veneziana del '76: una «mostra sulla natura delle mostre» la cui portata metodologica, concordo con Vittoria Martini, appare un cardine attorno a cui far ruotare le riflessioni successive⁸. Ma vale la pena di allargare il quadro al contributo teorico di Renato Barilli nel passaggio tra il 1974 e il 1981, quale emerge dall'analisi di Paola Valenti; o alla concezione di «mostra come dirottamento della storia» proposta da Kasper König a Düsseldorf nel 1984, e riproposta in queste pagine da Paola Nicolin.

In un crinale di esperienze che vedono potenziate, ai due estremi del filo, l'intenzione autoriale, l'indirizzo curatoriale e l'azione ricettiva in una dimensione partecipativa dell'arte a discapito della pregnanza dell'opera "in sé", non è un caso che la storia delle esposizioni, direttamente implicata con le pratiche e naturalmente orientata sulle dinamiche gestionali, comunicative e ricettive abbia alimentato di interrogativi la storia dell'arte "istituzionale". Né è un caso che sia andata innestandosi proprio su alcuni dei crinali di tensione che in quegli anni connotano la riflessione metodologica all'interno della disciplina. Uno dei panel al Congresso CIHA del '79, accanto a quello di Haskell, è dedicato alle *Condizioni di esistenza di una storia dell'arte* dove la crisi del modello verticale prende le forme degli approcci strutturalista, sociologico, psicoanalitico e degli incipienti Cultural Studies. Nel backstage del congresso di Bologna, annidata tra le critiche all'egemonia occidentalista della disciplina accademica, preme anche la questione delle geografie culturali, presto deflagrata negli studi post-coloniali: il ribaltamento del punto di vista ha portato inevitabilmente a un ripensamento del ruolo dell'occidente come produttore di retoriche, coinvolgendo la riflessione sull'espore⁹. È interessante notare come anche in questo caso alcune mostre "cult" - *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern* al MoMA di New York nel 1984, ma soprattutto *Magiciens de la*

⁶ Oltre a quanto suggerito in questi atti da Stefania Zuliani e Francesca Zanella, si veda anche Schubert 2000.

⁷ Si veda Rattemeyer 2011; eds. Gardner & Green 2016. Per il ruolo dell'Institutional Critique nel dibattito sulla storia e nel "processo al museo", e in particolare sulle posizioni di Daniel Buren e Brian O' Doherty: Bryan-Wilson 2003; Bishop 2007; Martini V. 2007; Gallo 2016. Ma vale la pena di ripensare il ruolo del "vecchio" Harold Rosenberg (1975).

⁸ Relativamente trascurato dall'orizzonte degli studi, se si eccettua Zanella 2012, *Ambiente/Arte* è ora al centro di un interesse crescente: Catenacci 2015; Acocella 2017; Zacchini in corso di stampa.

⁹ È una delle questioni dibattute in eds. Furgeson, Greenberg & Nairne 1996. Su antropologia e storia dell'arte tra modernismo e globalizzazione Clifford 1988; Elkins 2007; Price 1989. Sull'interesse metodologico degli allestimenti etnografici anche Padiglione 2016.

Terre al Centre Pompidou di Parigi nel 1989, divenuta oggetto-feticcio di una sorta di venerazione storiografica¹⁰ - abbiano contribuito ad indirizzare il dibattito metodologico¹¹. Negli stessi anni Gender Art History e New Art History obiettano alla disciplina un centrismo di genere, chiamando in causa l'azione dello sguardo come generatore di significato e quindi, più o meno direttamente, il ruolo del mostrare (Pollock 1988). Non a caso è partendo dalla critica a una mostra, *Rodin rediscovered* alla National Gallery di Washington nel 1981, che Rosalind Krauss muove il suo attacco alle categorie interpretative consolidate (precedenti, modelli formali, autenticità, generi ecc.), usando il grimaldello della falsa antinomia originale/multiplo per instradare concetti dirompenti come «opacità» e «specificità differenziale» (Krauss 1986).

In contemporanea a *Magiciens de la Terre*, dal fronte accademico esce a sorpresa un libro che sovverte ulteriormente le prospettive e allarga il campo della disciplina, mettendo al centro l'opera (non solo d'arte) nella sua natura transitiva: vale a dire nel fascio di relazioni, reazioni, proiezioni e visioni che ne sostanziano la "vita" e i contenuti, anche a prescindere dall'intenzione autoriale. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* di David Freedberg (1989) non è inseribile nella storia delle esposizioni ma a mio avviso vi incide profondamente, al punto da persistere in eco o parafrasi nel titolo di alcuni studi di riferimento successivi: da *The Power of Display* di Mary Anne Staniszewski (1998) a *Exhibition of Power and Power of Exhibition. An Introduction to the Politics of Display* di Sharon Macdonald (1998) fino a *Art and the Power of placement* di Victoria Newhouse (2005). Le "politiche della visione" - per riprendere un'espressione cara a Pollock - e la mancanza di neutralità degli assetti espositivi in quanto terreno di negoziato tra autore, curatore, opera e pubblico, rientrano nell'esame di questi studi che tornano a considerare il museo come luogo di consolidamento di politiche, mercato, aspettative e abitudini culturali, catalizzatore del passaggio da effimero a permanente. Il transito del dibattito sull'allestimento museale dalla dimensione progettuale a quella teorica, con ulteriori ricadute negli esiti operativi (dalla Tate Modern alla discussa Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea) è uno dei contributi più fertili della Nuova Museologia all'interno della storia delle esposizioni, anche perché alimentato dalla trasversalità delle competenze in gioco: storici e critici d'arte, direttori di museo e curatori indipendenti e non, filosofi delle estetiche, sociologi insieme ad artisti e progettisti

¹⁰ *Magiciens de la terre, retour sur une exposition légendaire* era il titolo di un corso estivo al Centre Pompidou nel 2014: Rivoire 2014. *Primitivism in 20th Century Art* è un caso interessante in cui la "meccanica" di una mostra smantella una retorica storiografica: è la procedura di prestito, infatti, a rivelare l'infondatezza del mito delle maschere africane come fonte delle *Demoiselles d'Avignon* (Varnedoe 1990).

¹¹ Su questo tema anche Pinto 2012. Viceversa, l'interesse per le retoriche di autorappresentazione coloniale attraverso la chiave propagandistica delle mostre ha trovato un recente spazio negli studi (Tomasella 2017, e in questi atti Priscilla Manfren).

(Carrier 1987; Heinich, Pollak 1989; Krauss 1990; Crimp 1993; eds. Furgeson, Greenberg & Nairne 1995; Serota 1996; Schubert 2000; Noordegraaf 2004; Poulot 2005; Basualdo 2007; Bishop 2013; Idema 2014; Ward 2014, per limitarci ai testi più noti o singolari). Invertendo la lente, il potenziale narrativo-esperienziale del museo sondato nel flusso dei meccanismi di fruizione ha interessato un largo fronte disciplinare che ha coinvolto nuovamente ambiti teorici - dai Media Studies alla psicologia cognitiva (eds. Gilli & Rozzi 2013) - ed operativi, specialmente nel campo del design (dall'Exhibit Design all'Interactive Design, al Design for Cultural Heritage: Polano 1988; Dernie 2006; Oudsted 2011; ed. Irace 2013; eds. Lupo & Trocchianesi 2013). Anche in questo campo la storia offre esempi e domanda nuove interpretazioni. È a partire, infatti, dall'efficacia di pratiche e strategie mutuata da media eterodossi all'arte: la grafica, la fotografia, la griglia tipografica, che Emanuela Iorio e Lucia Miodini interrogano in questi atti i casi-studio delle mostre di propaganda fascista e delle fiere pubblicitarie negli anni Trenta, individuandone la portata sperimentale nello scambio di competenze e scale di linguaggio.

Efficacia emotiva, potere, politica, propaganda e comunicazione chiamano al tavolo un invitato di pietra. Alla metà esatta degli anni Settanta Michel Foucault introduce, in *Surveiller et punir*, il concetto di dispositivo come «rete» di forze relazionali e ambito di mediazione, destinato ad avere un impatto fondamentale sugli studi storico-artistici come sulla storia delle esposizioni anche grazie agli apporti di Gilles Deleuze e Giorgio Agamben (Deleuze 1989; Agamben 2007). Spostando l'interesse dall'oggetto al campo dinamico delle sue interpretazioni, il «dispositivo espositivo» suggerisce un modello altrettanto dinamico di «dispositivo storico» (eds. Gudelj & Nicolini 2004) come insieme eterogeneo, fascio di convergenze e trasversalità tanto fra "discipline" quanto fra competenze e orientamenti operativi. Una prospettiva che si è rivelata particolarmente efficace per le questioni esperite dalla storia delle esposizioni, fornendo sollecitazioni ad alcuni tra gli autori più avvertiti dell'urgenza e della difficoltà di definirne campo di indagine, strumenti e metodologia a fronte della trasversalità degli approcci (Davallon 1983, 2000; eds. Furgeson, Greenberg & Nairne 1995; Rattemeyer 2011; eds. Dufrêne & Glicenstein 2016). L'ambivalenza e la complessità dei fenomeni espositivi rende inderogabile, secondo Jérôme Glicenstein (2009), l'introduzione di categorie alternative rispetto alla disciplina, spostando il fuoco dall'oggetto all'«uso che se ne fa»: quindi l'esposizione non come mera sequenza di opere ma come fiction, linguaggio e dispositivo, avvenimento, gioco di società, luogo dell'arte. Un'ulteriore proposta di classificazione eterodossa - non per lemmi, ma per

funzioni - arriva dalla sociologa francese Nathalie Heinich nella voce *Exposition*, redatta per l'*Encyclopaedia Universalis* (Gallo 2016)¹².

Se dunque la storia delle esposizioni esubera "per natura" dal territorio della storia dell'arte, resta il fatto che è nata dal suo interno. Più ancora che risalire una cronologia della storiografia, credo abbia senso ragionare sulle occasioni che hanno portato la riflessione storica a interrogare la chiave delle esposizioni. Forse c'è una distinzione da fare. Una tradizione di studio che, per certi aspetti, trova un padre in Haskell considera l'evento espositivo come oggetto o strumento concreto di filologia, in sostanza adottandolo come fonte per studiare la circolazione, la diffusione, il collezionismo delle opere o la loro "fortuna", la loro capacità di generare modelli, di orientare il gusto e farsi veicolo di scambio culturale ed economico. Come ha scritto di recente Antonello Negri, «per costruire una storia dell'arte dai contorni più solidi, sembra meglio partire da punti di appoggio sicuri [...] Uno di questi, per l'arte contemporanea, è costituito dai momenti in cui le opere sono presentate alla visione pubblica. [...] Tali momenti sono le esposizioni, vale a dire le "stazioni di partenza della circolazione delle opere"» (Negri 2011). È un versante della storia delle esposizioni gravitante sugli oggetti (opere, artisti) e spesso basato su uno strumento di ricostruzione fatalmente parziale come il catalogo; ciò non toglie che sia risultato fondamentale nella ricostruzione, se non nella costruzione, di alcuni capisaldi del modernismo - primo fra tutti l'impressionismo, un movimento che in quanto tale non esiste se non nella sua invenzione storiografica. Da Lionello Venturi a John Rewald, la prima pietra dell'impalcatura storica su cui è stata edificata l'idea di impressionismo è la sequenza cronologica delle esposizioni. Per quanto ricco e sofisticato, questo modello ha però inevitabilmente rimosso una qualità tanto sostanziale quanto effimera e sfuggente del fenomeno espositivo: la sua dimensione esperienziale. Su un fronte complementare e spesso antitetico alla storia scritta, ecco dunque la storia esperita attraverso la pratica in ascesa del re-enactment, canale di innesco di un confronto (e uno scontro) tra filologia e esperienza. Con tutte le contraddizioni e le aporie del *com'era dov'era* e di un *qui e ora* mai replicabile, la "riattualizzazione" di mostre attraverso strategie immersive permette di recuperarne almeno in parte l'impatto sensibile, ma soprattutto impone di riflettere sul valore del diretto coinvolgimento fisico e l'inderogabile necessità di allargare il racconto storico a una dimensione emotiva¹³. Al di là di polemiche e discussioni che, ancora una volta, sembrano partire da Germano Celant - da *Ambiente/Arte*, che nel '76 configura una prima forma di re-enactment, a *When Attitudes become form: Bern 1969/Venice 2013* alla Fondazione Prada di

¹² I contributi della studiosa in materia di sociologia delle esposizioni sono numerosi, in particolare: Heinich 2009.

¹³ Rispondono, per certi aspetti, ad istanze analoghe le metodologie di ricostruzione digitale che hanno incrementato nell'ultimo decennio l'ambito delle Digital Humanities.

Venezia - la portata innovativa di queste pratiche e la loro incisività nel processo di revisione del metodo storico non può essere sottovalutata. Che il tema "prema" sul dibattito, del resto, lo dimostra la sua recente fortuna negli studi (Schneider 2011, Bishop 2013a, Muhle 2014); il convegno *Exhibiting (and) History*, di prossima apertura alla Biblioteca Hertziana di Roma, gli dedica un'intera sessione¹⁴. Il tema si affaccia anche in questi atti nel caso-studio proposto da Eleonora Charans, la mostra *Kunst in Europa na '68* curata da Jan Hoet nel 1980 e riproposta nel 2014 dall'istituzione museale originaria, lo SMAK di Gent, che ne ha fatto occasione di riflessione sul proprio patrimonio.

Alla base agisce l'idea, tutto sommato ortodossa rispetto a modelli gerarchici della disciplina, che alcune mostre abbiano "fatto" la storia: dall'impressionismo all'*Armory Show* - oggetto, sin dal 1938, di una prima ricognizione documentaria dell'artista Walt Kuhn e canonizzata definitivamente da Meyer Shapiro [1952] 1978)¹⁵ - ai diversi tentativi di ricostruire una "genealogia" di eventi espositivi costruita principalmente sul primato delle avanguardie (Gordon 1974, Staniszewski 1998) o viceversa interrogando il sistema delle arti nel circuito espositivo ottocentesco come prima forma di globalizzazione (Mainardi 1987 e 1993; Holt 1982; Ageorges 2006; Strukelj, Zanella 2011; eds. Gardner & Green 2016). A partire da *The Avantgarde in Exhibition* (1994) il contributo di Bruce Alsthuler si è inserito in questa filiera con particolare autorevolezza grazie al dispiegamento di una documentazione imponente, stabilendo peraltro, nella più squisita tradizione storiografica, una cronologia di riferimento: *Salon to Biennial. Exhibition that Made Art History*, nei suoi due volumi 1863-1959 e 1962-2002 palesa sin dal titolo la propria ambizione e la propria tradizione, ancora una volta radicata nel break point dell'impressionismo come origine del modernismo (Alsthuler 2008, 2013). La "hit parade" proposta, peraltro con grande erudizione, da Alsthuler pone naturalmente, ancora una volta, il problema della costruzione del paradigma storico. Per quanto inevitabile che un settore di ricerca in crescita senta l'esigenza di mettere dei punti fermi in grado di arginare la fluidità degli avvenimenti, resta un paradosso che in questo momento di autocritica della disciplina, e in un terreno di per sé fluido e frastagliato, si riaffacci una sorta di affanno da gerarchia, la tentazione di una storia dell'arte a modello verticale e progressivo. Il rischio che si formalizzi «a canon of Exhibition», come scrive lo stesso Alsthuler (2011), resta in agguato e non a caso la questione, largamente discussa nella storia dell'arte¹⁶,

¹⁴ A cura di Maria Bremer, Roma, Biblioteca Hertziana, 6-7 dicembre 2018.

¹⁵ Potremmo far rientrare in una casistica di ricostruzione/riedizione la mostra-anniversario del 1963 e la serie di esposizioni celebrative del centenario nel 2013 (ed. Blake 2013): ma quale collocazione teorica trovare per la "nuova" Armory Show riproposta a New York a iniziativa di alcune gallerie private a partire dal 1994?

¹⁶ Si veda la ricorrenza del tema in ed. Mansfield 2007.

ha acceso il dibattito anche in ambito curatoriale (Manifesta Journal 2010; Vogel 2014). Il pericolo è anche quello che si crei negli studi una sorta di "feticismo" delle mostre fino ad escludere l'opera in quanto tale, la sua materialità (Myers 2011). Per disinnescare questa aporia tra la necessità, pragmatica, di individuare parametri e la tendenza a cristallizzarli in paradigmi vale la pena di recuperare una nozione di esemplarità in termini relativi. Lo stesso Alsthuler propone un modello flessibile suggerendo che una mostra è canonica quando «il suo studio produce le narrative più ricche»¹⁷. Una risposta utile può trovarsi in un ambito, quello delle psicologie cognitive, che utilizza il canone proprio per le narrazioni che genera, in quanto costruzione culturale cristallizzata: efficace all'indagine perché ideologico, sociale, psicologico e "popolar". Si suggerisce la prospettiva di una storiografia empirica che parte dal presente e non dal passato, dove l'ex post prevale decisamente sull'ex ante dell'opera e ne condiziona i significati. Al punto che, in un testo stimolante quanto spiazzante come quello di James Cutting (2006), l'impressionismo non è un fenomeno francese (come implica il suo passato) ma un fenomeno americano (come impone il suo presente) in virtù della sua audience, del suo precoce collezionismo, della sua sedimentazione museale e del suo successo mediatico attraverso le mostre.

Resta il fatto che l'intreccio tra storia dell'arte e storia delle esposizioni si mostra tuttora, come e più del 1979, un efficace terreno di ripensamento della disciplina. «We will highlight the aptitude of exhibitions to translate preexisting concepts of history [...] we will ask whether expository practices could possibly offer new models for historiographical methods», recita il programma del convegno all'Hertziana di Roma. Progetti come il francese "Histoire des Expositions au XX siècle", annidato dentro un Laboratoire d'excellence des arts et médiations humaines, testimoniano la forte tensione trasversale delle ricerche in corso (dall'archivio al post mediale, dalle arti performative alla comunicazione digitale) e insieme evidenziano il legame con istituzioni museali quali il Centre Pompidou: il tema del Patrimonio resta un grande nodo entro cui interrogare la costruzione delle strategie espositive.

Ragionare sull'espore significa incrociare necessariamente il carattere autoriale della storia, porre l'accento sulla rete di intenzioni e proiezioni che ne ha governato la sedimentazione a partire dal primo degli strumenti della filologia: l'archivio, esito di gerarchie culturali e di negoziato sociale (Serena 2010, 2011; il caso studio proposto da Stefano Taccone in questi atti testimonia, in controparte, l'uso disobbediente dell'archivio come forma del dissenso). Ed è interessante notare che, nell'esercizio sempre più commisto di storico e curatore sul medesimo terreno di gioco, il tema della "responsabilità" si affacci anche nei Curatorial studies (O' Neill 2007; Bishop 2007; Vettese 2007, oltre alle note di Stefania Zuliani in questi atti).

¹⁷ La traduzione è di Vittoria Martini in questi atti.

La storia delle esposizioni produce dunque metodologie. Mette a nudo retoriche, genera categorie e chiama in causa figure, azioni, scenari che la storia dell'arte ha inizialmente lasciato sullo sfondo. Proviene anche da questo, ricorda qui Lucia Miodini, il «potenziale analitico» che le esposizioni offrono all'indagine: qualcosa di più e di diverso da una semplice casistica di eventi. Se, da una parte, la modulazione degli interventi che seguono scansiona bene le traiettorie di ricerca battute oggi dai nostri studiosi più giovani, si osserva in filigrana una forte propensione al metodo, la volontà degli autori di inquadrare ogni singolo caso in una rete di interrogativi e dialettiche più generali. Ritroviamo i nodi cruciali del dibattito: le politiche, le ideologie e le identità, la trasversalità delle competenze, l'autorevolezza "canonica" di alcune esposizioni e il potenziale metodologico dei casi marginali, l'autorialità delle prospettive e il forte ruolo delle personalità di regia - se assimilabili o meno al curatore contemporaneo, è uno dei quesiti rimasti aperti. L'altezza delle cronologie agevola un confronto tra «comportamenti curatoriali»: è questa la chiave scelta da Marie Tavinor per leggere le scelte del Segretario Generale della Biennale, Antonio Fradeletto, nell'allestire la prima iniziativa a tema nella storia della manifestazione veneziana, la Sala del Ritratto nel 1903. L'occasione comparativa è utile ad allargare i criteri interpretativi e ad allertare sui rischi ad essa connessi, evidenziando affinità e irriducibili differenze tra l'élite culturale e borghese di inizio secolo, espressa da Fradeletto o Vittorio Pica, storici dell'arte in piena carriera come Léonce Bénédite e Louis Hautecoeur, proposti da Margot Degoutte quale esempio di "soft power practice" nel padiglione francese a Venezia, e figure anarchiche come König e Celant, operanti nell'attrito tra appartenenza e indipendenza dalle istituzioni. Nell'alveo di una riflessione sulle strategie gestionali, si affaccia anche il tema del travaso più o meno occulto tra sistema istituzionale e circuito privato, messo in luce da Davide Lacagnina nel caso delle mostre milanesi di Vittorio Pica durante gli ultimi anni del suo segretariato in Biennale. Altro nodo ricorrente è la politica in senso proprio: come mediazione diplomatica (Degoutte), come dissenso (Taccone), come propaganda (Iorio e Miodini) e come contropropaganda. La «vera mostra del fascismo» andata in scena nel '44 in una Roma appena liberata e ancora insanguinata, recuperata all'oblio da Chiara Perin, rammenta alla disciplina l'importanza di scostarsi dal paradigma per leggere la ricchezza di un contesto e cogliere spunti da occasioni in apparenza minori. Sono però le due mostre-canone per eccellenza - la Documenta di Kassel e soprattutto la Biennale di Venezia - a proporsi anche qui come catalizzatori di indagine su politiche, ideologie e proiezioni. Anna Zinelli interroga criteri di selezione, peso quantitativo e progressiva sfortuna delle partecipazioni italiane in due edizioni cruciali della Documenta (1968 e 1972) come occasione per riflettere sul tema dell'identità all'interno di un sistema tendente ad escluderla: in qualche misura, quindi, in

controparte e per paradosso, agevolando così una valutazione finalmente laica dei modelli e delle egemonie culturali esercitati a Kassel.

La consistenza tematica degli interventi presentati al nostro convegno - anche trasversalmente, se consideriamo i casi-studio proposti da Marco Scotti, Chiara Di Stefano e Ada Patrizia Fiorillo - indicano in ogni caso nella Biennale di Venezia un interlocutore privilegiato per la ricerca, in grado effettivamente di generare ricche narrative (Altshuler 2010). La generosità di spunti offerta dalla Biennale si radica in aspetti storici, simbolici e tangibili. Prima fra tutti l'eccezionale continuità della manifestazione veneziana, unica sopravvissuta nel sistema delle grandi esposizioni ottocentesche e, nel contempo, modello esportato su scala globale (eds. Filipovic, van Hal & Ovstebo 2010; Martini F., Martini V. 2011; eds. Gardner & Green 2016). L'altrettanto eccezionale continuità del suo giacimento archivistico, che ha contribuito, tra l'altro, a orientare precocemente la ricerca sul ruolo di Segretari e curatori (De Sabbata 2006; Bandera 1999; Castellani 2010; Tomasella 2011; Poletto 2017). L'autorevolezza e la risonanza internazionale che la pongono al centro di politiche e geografie di crescente vastità, dal fascismo alla guerra fredda, dalla «biennale del dissenso» nel 1977 alla «platea dell'umanità» coniata da Szeemann nel 2001 (Tomasella 2001; Jachec 2008; Collicelli Cagol, Martini V. 2018). La trasversalità di linguaggi in esercizio (Arte, Musica, Cinema, Teatro, Architettura, Danza) e di competenze a confronto (artisti, curatori, politici, amministratori, architetti, progettisti, designers, critici, galleristi, per fermarsi solo al settore Arte: Szacka 2010; Zanella 2012, 2017; eds. Castellani, Carraro & Charans 2016). L'estensione della cronologia sulla misura di un secolo e oltre consente di parametrare in verticale e in orizzontale, entro singole edizioni, i comportamenti sociali, le attese, le temperature del gusto e le strategie del mercato, non a caso al centro di interessi crescenti (da Gian Ferrari 1995 al convegno di Londra *The Venice Biennale and Art Market, The Venice Biennale as an Art Market*, 2016)¹⁸. La permanenza delle sue architetture, talvolta mutate radicalmente ma pur sempre persistenti nel tempo, fanno della Biennale un osservatorio privilegiato per indagare strategie, linguaggi e narrative del display nelle sue trasformazioni, e di riflettere sul rapporto tra effimero e permanente. Proprio il patrimonio tangibile della Biennale: il sistema chiuso dei padiglioni ai Giardini, progressivamente dilatato su scala urbana non senza l'influsso di pressioni sociali (i campi trasformati in scena negli anni '30, le ambientazioni partecipate del '76 agli ex Cantieri della Giudecca e al Petrolchimico di Marghera), favorisce un intreccio di tematiche che varia dai paradigmi architettonici (Romanelli 1976; Mulazzani 1988; Lanzarini 2003) alle simboliche nazionali (oltre a singoli studi su alcuni padiglioni si

¹⁸ A cura di Marie Tavinor, London, IESA, 3-5 february 2016.

veda il convegno *Politics of Display*, St. Andrews 2017¹⁹), dal rapporto tra interno ed esterno (Martini F. 2010; Charans 2010) al paradosso dell'identità ai tempi della globalizzazione (Vettese 2014). Senza dimenticare la più naturale, praticata e frammentata delle traiettorie di ricerca, quella che si è concentrata, in una costellazione di studi, sui protagonisti di sempre: gli artisti, le opere. Eppure, proprio le stratificazioni del sistema Biennale hanno reso oneroso il suo approfondimento critico in un'indagine complessiva: questo nonostante il dispiegamento di una bibliografia di lungo corso e di caratura internazionale, a partire almeno da Lawrence Alloway (1968), e la presenza di studi di lungo raggio (Rizzi, De Martino 1982; eds. Clair & Romanelli 1995; ed. Ricci 2010; Martini F., Martini V. 2011; eds. Castellani & Charans 2017). Il contributo della Biennale alla storia delle esposizioni è ancora una pagina aperta.

L'autrice

Professore associato di storia dell'arte contemporanea all'università IUAV di Venezia. I suoi studi riguardano principalmente l'arte francese e italiana tra otto e novecento, concentrandosi sui nodi dell'orientalismo, della decorazione, sui rapporti tra arte e letteratura e la storia delle esposizioni. Si occupa da molti anni della Biennale di Venezia, cui ha dedicato saggi a partire dal 1997 fino al volume *Crocevia Biennale*, curato con Eleonora Charans nel 2017. Sugli incroci tematici e disciplinari dell'esposizione veneziana organizza dal 2010 le giornate di studio "Lo Scrittoio della Biennale". Coordina il gruppo di ricerca Visualizing Venice Biennale nel progetto internazionale Visualizing Venice.

Riferimenti bibliografici

Acocella, A 2017, 'Ripensare lo spazio espositivo. Il caso di Ambiente/Arte, Biennale di Venezia, 1976' in *Crocevia Biennale*, eds F Castellani & E Charans, Scalpendi, Milano, pp. 257-267.

Agamben, G 2006, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Milano.

Ageorges, S 2006, *Sur les traces des Expositions Universelles, Paris 1855-1937*, Parigramme, Paris.

Alloway, L 1968, *The Venice Biennale 1895-1968. From Salon to oldfish bowl*, New York Graphic Society, Greenwich (CT).

Altshuler, B 1994, *The Avantgarde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, Abrams, New York.

Altshuler, B 2008, *Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History: 1863-1959*, Phaidon, London, New York.

¹⁹ *Politics of Display: Collateral Events and Pavillon at the Venice Biennale*, St. Andrews, University of St. Andrews, 24 november 2017.

- Altshuler, B 2010, 'Exhibition history and the Biennale' in *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, ed C Ricci, et.al, Milano, pp. 17-27.
- Altshuler, B 2011, 'A canon of exhibitions', *Manifesta Journal*, n. 11, pp. 5-12.
- Altshuler, B 2013, *Biennials and Beyond: exhibitions that made art history: 1962-2002*, Phaidon, London; New York.
- Bandera, M C 1999, *Le prime Biennali del dopoguerra. Il carteggio Longhi-Pallucchini (1948-1956)*, Charta, Milano.
- Basualdo, C 2007, 'Un tempo spettacolare? Una nuova temporalità per gli allestimenti delle collezioni museali' in *La vita delle mostre*, eds A Aymonino & I Tolic, Bruno Mondadori, Milano, pp. 115-121.
- Bishop, C 2007, *Cosa è un curatore?*, in *La vita delle mostre*, eds A Aymonino & I Tolic, Bruno Mondadori, Milano, pp. 73-84.
- Bishop, C 2013, *Radical Museology: Or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, Koenig, London.
- Bishop, C 2013a, 'Reconstruction era: the anachronic time(s) of installation art' in *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, ed G Celant, Progetto Prada Arte, Milano, pp. 429-436.
- Blake, C N (ed.) 2013, *The Armory Show at 100: Modernism and Revolution*, New York Historical Society & Giles, New York, London.
- Bryan-Wilson, J 2003, *A Curriculum of Institutional Critique* in *New Institutionalism*, ed J Ekeberg, OCA/verksted, Oslo, pp. 89-109.
- Carrier, D 1987, 'The Display of Art: An Historical Perspective', *Leonardo*, v. 10, n.1, pp. 83-86.
- Castellani, F 2010, 'Keywords on la biennale: The strategies of a journal in the Rodolfo Pallucchini years' in *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, ed C Ricci, et.al, Milano, pp. 179-184.
- Castellani, F, Carraro, M & Charans, E (eds.) 2016, *Lo IUAV e la Biennale di Venezia. Figure, scenari, strumenti*, Il Poligrafo, Padova.
- Castellani F & Charans E (eds.) 2017, *Crocevia Biennale*, Scalpendi, Milano.
- Catenacci, S 2015, 'L'ambiente come sociale alla Biennale di Venezia 1976' in *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, eds M Nicolaci, M Piccioni & I Riccardi, Campisano, Roma, pp. 317-324.
- Catenacci, S 2016, 'Documenti d'arte impegnata: tra rivolta e rivoluzione: immagine e progetto, Bologna, 1972-1973' in *Effimero. Il dispositivo espositivo tra arte e antropologia* eds F Gallo & A Simonicca, CISU, Roma, pp. 159-168.
- Ceschin, D 2001, *La voce di Venezia. Antonio Fradeletto e l'organizzazione della cultura tra Otto e Novecento*, Il Poligrafo, Padova.
- Charans, E 2010, The relationships between pavilions an the Giardini: Examples from *Making Words*, in *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, ed C Ricci, et.al, Milano, pp. 89-97.
- Clair, J & Romanelli, G 1995, *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, catalogo della mostra, Fabbri, Milano.
- Clifford, J. 2000, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge.

Collicelli Cagol, S & Martini, V 2018, 'The Venice Biennale in its turning points: 1948 and the aftermath of 1968' in AA.VV., *Making Art History in Europe after 1945*, Reina Sofia, Routledge, Madrid, London.

Crimp, D 1993, *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cambridge, Ma.

Cutting, J 2006, *Impressionism and Its Canon*, University Press of America, Lanham.

Davallon, J 1983, *Histoires d'expo: un thème, un lieu, un parcours*, Centre Pompidou, Paris.

Davallon, J 2000, *L'Exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, l'Harmattan, Paris.

Deleuze, G 1989, 'Qu'est-ce qu'un dispositif?' in *Michel Foucault. Rencontre internationale, Paris, 9, 10, 11 janvier 1988*, Le Seuil, Paris.

De Chiara, M 2005, *Oltre la gabbia: ordine coloniale e arte di confine*, Meltemi, Roma.

Dernie, D 2006, *Exhibition Design*, Lawrence King Publishing, London.

De Sabbata, M 2006, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine.

Dufrêne, T. 2007, *A short History of CIHA*, <http://www.ciha.org>.

Available from: <http://www.ciha.org/sites/default/files/files/Short_History_of_CIHA.pdf>

Dufrêne T, Glicenstein J (eds.) 2016, *Histoire(s) d'exposition(s). Exhibition's Stories*, Hermann, Paris.

Elkins, J 2007, *Is Art History Global?* Routledge, London, New York.

Furgeson, B, Greenberg, R & Nairne, S (eds.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London, New York.

Filipovic, E, van Hal, M & Ovstebo, S (eds.) 2010, *The Biennial reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Hatje Cantz, Ostfildern.

Freedberg, D 1989, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago.

Gallo, F 2016, 'Lo studio delle mostre d'arte contemporanea: approcci e problemi, dall'effimero al permanente' in *Effimero. Il dispositivo espositivo tra arte e antropologia*, eds F Gallo, & A Simonicca, CISU, Roma, pp. 29-44.

Gardner, A & Green, C 2016, *Biennals, Triennals and Documenta: the Exhibitions that Created Contemporary Art*, Wiley-Blackwell, Chichester.

Gian Ferrari, C 1995, *Le vendite alla Biennale dal 1920 al 1950 in Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, catalogo della mostra, Fabbri, Milano, pp. 69-90.

Gilli, G & Rozzi, F 2013, *Smart museum : la psicologia della fruizione artistica*, Franco Angeli, Milano.

Gilmore Holt, E 1982, *The Art of All Nations 1850-73. The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, Princeton University Press, Princeton.

Glicenstein, J 2009, *L'art: une histoire d'Expositions*, Presses Universitaires de France, Paris.

Gordon, D 1974, *Modern Art Exhibitions 1900-1916: Selected catalogue documentation*, vol. 1-2, Prestel, München.

Gudelj, J & Nicolin, P 2006, *Costruire il dispositivo storico. Tra fonti e strumenti*, Bruno Mondadori, Milano.

Haskell, F (ed.) 1981, *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, CIHA, vol. 7, Clueb, Bologna.

Haskell, F 2000, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale University Press, New Haven.

Heinich, N 2009, *Faire voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*, Les Impressions nouvelles, Bruxelles.

Heinich, N & Pollak, M 1989, 'Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions: l'invention d'une position singulière', *Sociologie du travail*, 31^e année n°1, Janvier-mars.

Idema, J 2014, *How to visit an Art Museum*, BIS, Amsterdam.

Irace, F (ed.) 2013, *Immateriale Virtuale Interattivo*, Il Politecnico - Mondadori Electa, Milano.

Jachec, N 2008, *Politics and Paintings at the Venice Biennale 1948-64. Italy and the 'Idea of Europe'*, Manchester University Press, Manchester.

Krauss, R 1986, *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, Ma.

Krauss, R 1990, 'The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum', *October*, 54, autumn.

Lanzarini, O 2003, *Carlo Scarpa. L'architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia 1948- 1972*, Marsilio, Venezia.

Luckhurst, K 1951, *The Story of Exhibitions*, Studio Publishing, London.

Lupo, E & Trocchianesi, R (eds.) 2013, *Progetto e memoria del temporaneo*, Il Politecnico - Mondadori Electa, Milano.

Macdonald, S (ed.) 1998, 'Exhibition of Power and Power of Exhibition. An Introduction to the Politics of Display in *The Politics of Display. Museum, Science, Culture*, ed S Macdonald, Routledge, London-New York.

Mainardi, P 1987, *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, Yale University Press, New Haven.

Mainardi, P 1993, *The End of the Salon: Art and the State in Early Third Republic*, Cambridge University Press, New York.

Mansfield, E (ed.) 2007, *Making Art History: A Changing Discipline and Its Institutions*, Routledge, London.

Martini, F 2010, "'Scattering, spattering, puddling and pulverising": Theme-based exhibitions and urban spaces in contemporary art biennals', in *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, ed C Ricci, et.al, Milano, pp. 134-145.

Martini, F & Martini, V 2011, *Just another exhibition: storie e politiche delle Biennali*, Postmedia, Milano 2011.

Martini, V 2007, *Quando è l'artista a ripensare il museo* in *La vita delle mostre*, Bruno Mondadori, Milano, pp. 91-100.

Myers, J 2011, 'On the value of a History of Exhibitions', *The Exhibitionist*, n. 4, pp. 24-28.

Muhle M 2014, 'The Times of Reenactment, From Minimalism to Time Based Media' in *Timing, On the temporal dimension of Exhibiting*, Sternberg Press, Berlin.

- Mulazzani, M 1988, *I padiglioni della Biennale: Venezia 1887-1988*, Electa, Milano.
- Negri, A 2011, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori, Milano.
- Newhouse, V 2005, *Art and the Power of Placement*, Monacelli Press, New York.
- Noordegraaf, J 2004, *Strategies of display: Museum presentation in the nineteenth – and twentieth century visual*, Museum Boijmans Van Beuningen, NAI publisher, Rotterdam.
- O' Neill, P 2010, *The Curatorial Turn: from Practice to Discourse, The Biennial reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, eds E Filipovic, M van Hal & S Ovstebo, Hatje Cantz, Ostfildern, pp. 240-260.
- Oudsted, F 2011, *Space.time.narrative: the exhibition as post-spectacular stage*, Ashgate Publishing Company, Burlington.
- Padiglione, V.2016, *Mettere in valore liimateriale. Note di antropologia culturale*, in *Effimero. Il dispositivo espositivo tra arte e antropologia*, eds F Gallo & A Simonicca, CISU, Roma, pp. 179-192.
- Pinto, R 2012, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmedia, Milano.
- Polano, S 1988, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Lybra, Milano.
- Poletto, L 2017, *Le Biennali di Giovanni Carandente (1988-1990), Crocchia Biennale*, eds F Castellani & E Charans, Scalpendi, Milano, pp. 281-294.
- Pollock G 1988, *Vision and Difference. Femminity, Feminism and Histories of Art*, Routledge, London.
- Poulot, D 2005, *Musée et Muséologie*, La Découverte, Paris.
- Price, S 1989, *Primitive Art in civilized places*, University of Chicago Press, Chicago.
- Rattemeyer, C 2011, 'What History of Exhibitions?', *The Exhibitionist*, n. 4, pp. 35-39.
- Ricci C (ed.) 2010, *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, et.al, Milano.
- Rivoire, S 2014, 'Magiciens de la terre, retour sur une exposition légendaire: quelques réflexions sur le titre d'une exposition commémorative', *Hypothèses*, 10 luglio 2014.
Available from: <<https://histoiredesexpos.hypotheses.org/1688>>.
- Rizzi, P & Di Martino, E 1982, *Storia della Biennale 1895-1982*, Electa, Milano.
- Romanelli, G 1976, 'I Padiglioni stranieri della Biennale', in *Biennale. Annuario 1976. Eventi 1975*, pp. 838-896.
- Rosenberg, H 1975, *The De-Definition of Art*, University of Chicago Press, Chicago.
- Schneider, R (ed.) 2011, *Performing remains, art and war in times of theatrical re-enactment*, Routledge, London, NewYork.
- Schubert, K 2000, *the Curator's Egg: the Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*, One-Off Press, London.
- Serena, T 2010, 'L'archivio fotografico: possibilità derivate potere' in *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Storia e tutela. Territori veneti e limitrofi*, eds. A M Spiazzi, L Majoli, C Giudici, Terra Ferma, Crocetta del Montello, pp. 102–125.
- Serena, T 2011, 'The Words of the Photo Archive' in *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, ed C Caraffa, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München, pp. 57-72.

- Serota, N 1996, *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, Thames and Hudson, London.
- Shapiro, M 1978, *Modern Art: 19th and 20th Centuries: Selected Papers*, Braziller, New York.
- Staniszewski M A 1998, *The Power of Display as manifestation of a culture's values, ideologies, politics, and Aesthetics* Cambridge, MIT Press, Cambridge, Ma.
- Strukelj, V & Zanella, F 2011, *Dal progetto al consumo. Le arti in mostra nell'Italia dell'Ottocento*, Monte Università editore, Parma.
- Sylos Calò, C 2013, 'Giulio Carlo Argan e la critica d'arte degli Anni Sessanta tra rivoluzione e contestazione', *Horti Hesperidum*, fasc. II, pp. 199-227.
- Szacka, L-C 2010, 'The architect as performer? On the interdisciplinary nature of the Venice Biennale' in *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, ed C Ricci, et.al, Milano, pp. 202-207.
- Tomasella, G 2001, *Biennali di guerra. Arte e propaganda negli anni del conflitto (1939-1944)*, Il Poligrafo, Padova.
- Tomasella, G 2017, *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, Il Poligrafo, Padova.
- Varnedoe, K 1990, *A Fine Disregard: What Makes Modern Art Modern*, Abrams, New York.
- Vettese, A 2007, 'La scelta critica come pointing' in *La vita delle mostre*, eds A Aymonino & I Tolic, Bruno Mondadori, Milano, pp. 85-90.
- Vettese, A 2014, 'I padiglioni nazionali della Biennale di Venezia come luoghi di diplomazia culturale', *Monos*, n. 6, pp. 2-27.
- Vogel, F 2014, 'Notes on exhibition history in curatorial discourse', *on-curating.org*, n. 21, pp. 46-57.
- Ward, O 2014, *Ways of Looking. How to experience Contemporary Art*, Lawrence King Publishing, London.
- Zacchini, S in corso di stampa, 'Tre declinazioni de concetto di "ambiente" alla Biennale di Venezia del 1976: Vittorio Gregotti, Enrico Crispolti e Germano Celant' in *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, eds F Castellani & E Charans, Campisano, Roma.
- Zanella, F 2012, *Esporsi. Architetti, artisti e critici a confronto in Italia negli anni Settanta*, Scripta, Verona.
- Zanella, F 2017, 'Artista vs critico vs architetto. La Biennale di Venezia del 1970' in *Crocevia Biennale*, eds. F Castellani & E Charans, Scalpendi, Milano, pp. 201-214.



Marie Tavinor

Venice 1903: the *Room of Modern Portraiture* as Star of the Show



Abstract

Questo contributo si propone di studiare la *Sala del ritratto moderno*, la prima sala tematica organizzata dalla Biennale di Venezia nel 1903. Al contrario delle Biennali precedenti nelle quali le sale erano nazionali, l'edizione del 1903 presenta cambiamenti organizzativi significativi: sale regionali ed internazionali, sale tematiche oltre all'introduzione delle arti decorative italiane. Attraverso l'analisi dei ritratti selezionati e delle decorazioni della *Sala del ritratto moderno*, questo contributo cerca di illuminare le scelte curatoriali ed ideologiche dell'allora Segretario Generale della Biennale Antonio Fradeletto in questo "star show".

This paper focusses on the first thematic room presented to the public as part of the 1903 Biennale. The "Sala del ritratto moderno" or "Room of Modern Portraiture" will be studied here as emblematic of General Secretary Antonio Fradeletto's exhibition strategy and curating choices. In particular, I propose to analyse Fradeletto's choice of artists, the decoration of the room and the critical perspective provided in the catalogue in order to unlock the layers of meaning contained in the "Sala".



Introduction

The *Esposizione internazionale della Città di Venezia* nowadays known as the Biennale di Venezia was launched in 1895, mainly following the model provided by the Munich Glaspalast exhibition. Like Munich, the Venetian venture was originally meant to commemorate an official event. Indeed, 1893 marked the Silver Anniversary of Italy's King Umberto and Queen Margherita. However from its inception the exhibition aimed for more. Spear-headed by the Venice Mayor Filippo Grimani and his ambitious General Secretary Antonio Fradeletto, the venture soon became a local success, eager to attract fashionable international crowds and art buyers alike. Yet with success came competition; and with competition came initiatives to improve the venture. The aim of this article is to examine the first thematic room which appeared at the Biennale in 1903: the *Sala del ritratto moderno* or *Room of Modern Portraiture*. That year, the

General Secretary also allowed the presence of Italian decorative arts for the first time, as a direct answer to the successful exhibition held in Torino the year before. I want to use the *Sala del ritratto moderno* as a case study to understand Fradeletto's exhibition strategy and curating choices. In particular, I propose to analyse Fradeletto's selection of artists, the decoration of the room and the critical perspective provided in the catalogue by Mario Morasso in order to unlock the layers of meaning contained in the room.

With the competition stemming from the successful 1902 exhibition of decorative arts held in Torino, the General Secretary of the Biennale Antonio Fradeletto was worried that public attention would divert from Venezia to other Italian cities. Adopting a war-like tone, he unveiled his strategy for the next exhibition in February 1902:

La nostra prossima esposizione sarà una decisa battaglia. Minacciata da una inattesa concorrenza, che può gravemente danneggiarla, essa deve resistere e vincere, attirando a sé il maggior numero possibile di opere insigni italiane e straniere (Fradeletto, A 1902, Lettera indirizzata al Consiglio di Amministrazione della Cassa di Risparmio di Venezia, Scatole Nere 18, II/1902, 2 pagine, ASAC, Venezia)

Attracting renowned painters had always been one of the primary scopes of the exhibition. Since the 18th century, portraiture had been a staple crop of exhibitions, both in England and in France. Fradeletto's choice to feature portraiture prominently in a dedicated room was therefore indicative of a shrewd marketing strategy aimed at attracting the crowds. However I want to demonstrate that the artistic and intellectual dimensions of the exercise were not overlooked and that layers of meaning and interpretations were created to educate and influence the public.

The *Sala del ritratto moderno* as a curatorial exercise of balance between local and international, past and present

The *Sala del ritratto moderno*, on which Antonio Fradeletto personally worked, was located in Room P according to the catalogue or Room N according to the map [Fig. 1]. It was well situated as adjoining the central hall and presented a group of about forty works, many paintings and a couple of sculptures, accompanied by a few works of decorative art. At first glance, the room shows a selection of society portraits mainly: glamorous female and male portraits of royalty and aristocracy as well as some chubby-looking children produced by artists from ten nationalities among which in decreasing order France (6), Italy (5), England (5), Germany (4), Scotland (4), Holland, Spain, Switzerland, the United States and Denmark (1 each). The display seemed to offer a compromise between the traditional crowded floor-to-ceiling hanging

characteristic of Salons and the more aesthetic one-row hanging pioneered by Whistler in 1883 with his exhibition “White and Yellow” at the Fine Art Society (Park Curry 1987). Overall, the room seemed to fit in with Lawrence Alloway’s description of the early Biennale as a «Super Salon» (Alloway 1969), whose uncluttered decoration included the impeccably polished wooden flooring and the inevitable plant. In terms of novelty, the photos conserved at ASAC showed the inclusion of some decorative arts in the form of a stall, a vase and a chest clustered on one side whilst the top section displays a tiled ceramic frieze by Cesare Laurenti (1854-1938).

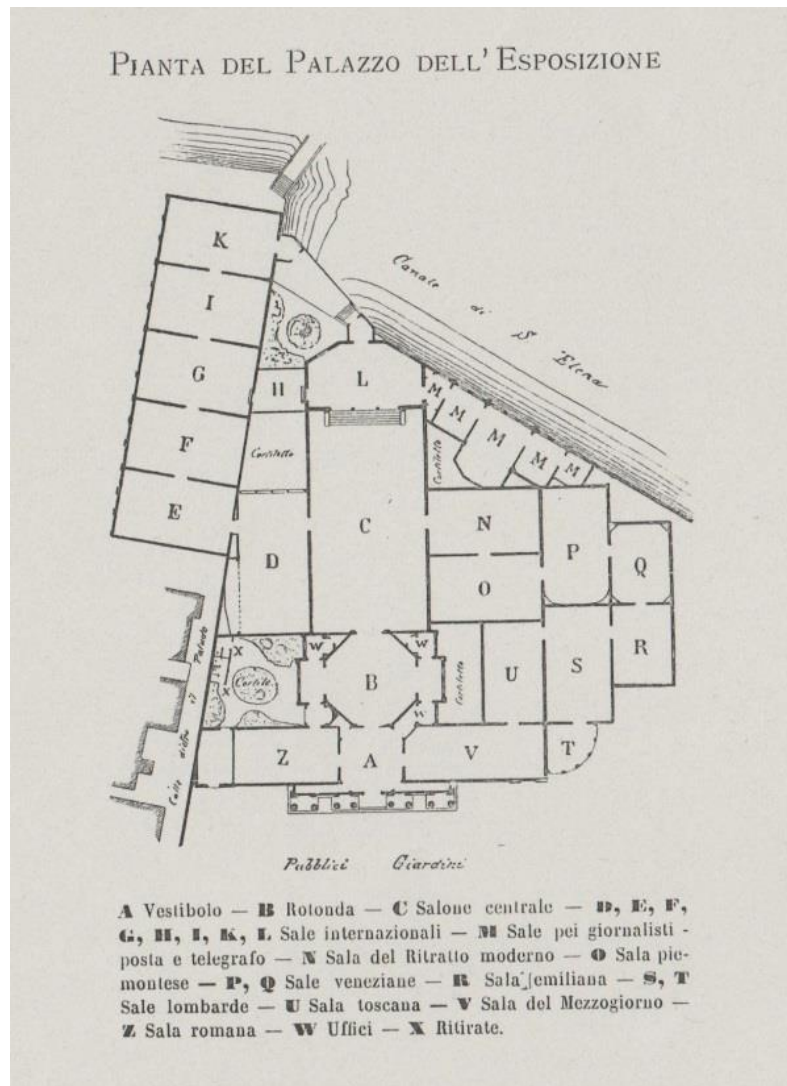


Fig. 1: Map of the Venice Exhibition, 1903: the *Sala del ritratto moderno* is situated in Room P, not Room N as the catalogue indicates.

The fact that modern portraiture was to be represented in a relatively small room presented a few problems of selection. As Fradeletto put it, «io devo limitare gli inviti ai famosi ritrattisti internazionali» (Fradeletto, A 1902, Lettera indirizzata a Mario Borsa, Copia Lettere, vol. 24, n° 296-301, 8/XI/1902, 2 pagine, ASAC, Venezia). This in turn gives a unique insight into the hierarchy underpinning the selection of the artists present there. I will argue that with the *Room of Modern Portraiture*, Fradeletto aimed for an accumulation of cultural capital both through the artists and the subjects represented.

The most important portrait painter present in the room was no doubt American-born John Singer Sargent (1856-1925). His presence lent credit to Venice and the exhibition, as Fradeletto acknowledged in a letter: «Al Sargent [...] tengo immensamente; la sua mancanza sarebbe già un grosso fiasco dell'iniziativa» (Fradeletto, A 1902, Lettera a Mario Borsa, Copia Lettere, vol. 24, n° 296-301, 8/XI/1902, 2 pp). He repeated in the same letter «E soprattutto buoni i Sargent. Nulla mi compenserebbe della sua assenza!» (Fradeletto, A 1902, Lettera indirizzata a Mario Borsa, Copia Lettere, vol. 24, n°296-301, 8/XI/1902, 2 pagine, ASAC, Venezia). The presence of Carolus-Duran (1837-1917) under whom he trained in Paris, created a lineage that showed the evolution of portraiture and the extent of Sargent's work in absorbing the lessons of the Spanish and British schools. Fradeletto obtained the group portrait of the Misses Hunter (1902, n°. N04180, Tate Britain, London), commissioned circa 1900, which prompted Rodin to praise Sargent as «the Van Dyck of our times» (Newall 1985, p.8). The catalogue contained a note regarding this painting, explaining that it would only reach Venice early in June, confirming that Sargent's works were in extreme demand in the art world at the time. Whilst Singer Sargent's subject matter, i.e. the daughters of an Edwardian socialite, might have simply been evocative of the refinement of English society at the time, another portrait by a lesser-known artist, Arthur Stockdale Cope (1857-1940), aimed for another narrative. His only portrait in the room represented Anthony John Mundella (1825-1897), a manufacturer, a Liberal and a Member of Parliament. The catalogue contained a note which presented Mundella as follows:

Il primo figlio di un italiano che sedette nel Parlamento inglese. Rappresentò Sheffield dal 1868 fino al giorno della sua morte, nel 97: fu Vice-Presidente del Consiglio dell'Istruzione e Presidente del Board of Trade nel Ministero Gladstone e in quello di Lord Rosebery (Quinta Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, 1903. Catalogo Illustrato 1903, p.85)

Such detailed biographical note emphasised the links between Italy and England by reminding the public of England's role as haven for Italian refugees during the nineteenth century, as well as the social rise of Italian emigres in the world, a topical trope at the time.

Numerically, the most represented artist in the room was German master Franz von Lenbach (1836-1904) who sent five portraits. Lenbach was considered one of the greatest German painters of his generation, together with Arnold Böcklin and Adolf Menzel. His international reputation helped him secure prestigious commissions of portraits, among which the Italian Queen Mother Margherita, or the actress Eleonora Duse. However four of the portraits he sent to Venice represented important German personalities such as the "genius" Otto von Bismarck (whom he represented about one hundred times in total), composer Richard Wagner, Prince Regent Luitpold of Bavaria (1902, n°. 39.65.4, Metropolitan Museum of Art, New York) in which the psychological qualities of the sitter are emphasised over his regalia, and King Ludwig I of Bavaria. The sequence of Lenbach's paintings, which are clustered together, does not seem to follow any political narrative, but seems to use the symmetrical aesthetic display. However the central and larger portrait was the one of Pope Leo XIII (1886, n°. 0217, Ca' Pesaro, Venezia) acquired by the city of Venice for 7,777.77 lire, a large sum of money by Italian standards at the time. Overall, Lenbach's portraits emphasised a preference for Catholic Bavaria, whilst Bismarck reminded the political primacy of Prussia on the newly formed country of Germany, Italy's ally at the time.

The organisation of the "Sala" also gave Fradeletto the opportunity to iron out some disagreements, or to make up for past indelicacies, which was especially important when dealing with Italian artists. Three painters and one sculptor were represented in the room, together with a craftsman but not all were well-known internationally. This put pressure on Fradeletto to obtain a portrait from Giovanni Boldini, who resided in Paris at the time, and had developed a very successful international career. In addition, he had been extremely useful in the early days of the Venice exhibition in 1894 as he had advised Fradeletto on artists to invite such as Whistler and had contacted some on his behalf. Yet due to a lack of official recognition and the failure to give him a prize, he decided not to exhibit in Venice ever again. In April 1901, he sent a clear message: «Mai potrò dimenticare perciò la prego di non darsi più alcuna pena per me. Tutto sarà inutile» (Boldini, G 1901, Lettera indirizzata a Antonio Fradeletto, Carteggio Autografi, 11/IV/1901, 2 pagine, ASAC, Venezia). Two years later, he condescended to send the *Portrait of Donna Franca Florio* (1901, first version, private collection), the beautiful wife of Palermo industrialist Ignazio Florio, who was nicknamed by Kaiser Wilhelm II "la Stella d'Italia". It is not known how prominently displayed the portrait was for lack of

visual evidence. Nor it is known how Boldini and Fradeletto reached an agreement. However Boldini did not send any more works to Venice until 1912.

These few examples have sought to show the rationale behind Fradeletto's selection of artists and works. As explained, the international reputation of the artist as well as the importance of the sitters, were of paramount importance in accumulating cultural capital. The *Room of Modern Portraiture* thus became a star show, as it contained many star-like figures. In many cases their links with Italy was put forward in the catalogue, or through their prominent display. However the accumulated presence of social and political celebrities was not the only aim in putting together the "Sala".

Intellectual and political layers of meaning

Antonio Fradeletto not only directed the selection of artists but he also supervised the decoration of the room, carried out by the Venetian painter Cesare Laurenti and presented at length in the catalogue by writer Mario Morasso. Fradeletto commissioned Cesare Laurenti to create a tiled ceramic frieze which, as noted elsewhere, drew inspiration from Tuscan Renaissance development in the art of ceramics with Venetian Gothic graffito technique (Stringa 1995, p. 129). In a typically eclectic manner, it also referenced several periods and styles in art history; however its realisation had been entrusted to a local firm, Gregorio Gregorij from Treviso (Stringa 1995, p. 129). Thus as Laurenti wrote to Fradeletto in 1902, his frieze aimed to reconcile «pure art and decorative art [...] for the first time in Italy» (Di Raddo 2010, p. 110). Its iconography showed *The Golden Statues*, a series of 60 tiled portraits taken from famous works in the history of art, from a matron by Nicola Pisano down to the Cleopatra by Tiepolo, over a length of fifty meters. It is interesting to see how Laurenti presented an edited version of Vasarian art history, taking a much earlier start (c. 1200) and ending up in the 18th century, keeping however a greater emphasis on the Renaissance period. Unsurprisingly Laurenti's update on the Vasarian art history also gave a greater place to Venetian painting, from Carpaccio to Titian to Veronese and Tintoretto, thereby reaffirming the city's artistic supremacy.

Fradeletto therefore chose to superpose great portraits of art history on top of illustrious examples of contemporary portraiture. It therefore posited Italy's and Venice's contribution to art history as a source of inspiration for the foreign portraits painters present in Room P. In commissioning Laurenti, Fradeletto was therefore creating an argument between past and present, Italy's and Venice's cultural heritage and its impact on contemporary artistic production, and a dialogue between fine and decorative arts. The technical breadth and compositional ambition of the frieze ensured that Laurenti's work was second to none that year (Stringa 1995, p. 130). His work was

received with great acclaim, and he received other commissions for ceramic friezes in the Liberty style as a result (Beltrami 2010).

Fradeletto had placed a major emphasis on creating meaning through the display of these modern portraits. They were gathered not simply for their artistic merits or the sheer importance of the sitters, but as he put it «la nostra sala deve avere [...] un penetrante significato psicologico» (Fradeletto, A 1902, Lettera indirizzata a Mario Borsa, Copia Lettere, vol. 24, n°296-301, 8/XI/1902, 2 pagine, ASAC, Venezia) The pedagogic lines described earlier thus further triangulated with the presentation text published in the exhibition catalogue and written by Mario Morasso (1871-1938). In 1901, the Biennale exhibition catalogue had ambitiously evolved to include sections of art criticism, such as Ugo Ojetti's text on Auguste Rodin or Vittorio Pica's presentation of Gaetano Previati (Migliore 2010, p. 148). Morasso's presentation of Laurenti's ceramic frieze in the Room of portraiture therefore aimed to pursue this recent trend in upgrading the intellectual dimension of the exhibition catalogue.

In itself, the text is fairly descriptive and gives iconographical details on the main medallions. However the choice of Mario Morasso is meaningful of Fradeletto's vision of the room. Described by his professor of criminal psychology as «il più "nietzschiano" dei nostri scrittori» (Pieri 2012), Morasso combined an interest in art, law, sociology and politics, which he expounded in several books and articles. A fervent believer in individualism and imperialism, Morasso asserted the preeminence of politics over the arts in his early important book entitled *L'Imperialismo artistico*. In that respect, the role of the artist was to «glorificare gli elementi più insigni della vita stessa, gli eroi e le altre geste che condussero il popolo a quello splendore di civiltà» (Morasso 1903, p.134). Seen in this light, the glamorous society portraits hung in the *Room of Modern Portraiture* took on an additional layer of interpretation and served more than aesthetic purposes, commenting on the present international situation. Indeed Morasso saw «la florida, rigida, potente aristocrazia vittoriosa» as the "dominant type" in society whereas the rising and rich middle-class was presented as the "intermediary type", as it aimed to take power over from the aristocracy (Morasso 1903, p. 132). The combination of portraits from these two social groups presented at Venice thus sought to underline the similar nature of the international elite ruling the continent.

The star room of the show was therefore articulated and layered. Firstly it aimed to lure the crowds with famous names, then the selection of contemporary works and their juxtaposition with Laurenti's frieze pushed for further thoughts on Italy's artistic domination and the rule of the elite as necessary to progress the state of civilisation.

Conclusion

1903 was a momentous year in the history of the Biennale di Venezia, as it showcased new ambitions which would have an impact in the decades to come. The *Room of Modern Portraiture* was conceived, organised and displayed according to Fradeletto's demands and thought processes. As briefly shown here, he selected the artists, commissioned and directed Laurenti to produce a ceramic tile frieze and infused the room with complex layers of meaning. Fradeletto's curatorial practice was as much an aesthetic as an intellectual exercise to reinforce some important principles with the public such as the Italian and Venetian preeminence in art history, the importance of the elite in guiding people towards a higher degree of civilisation, and the power of art to convey political messages. Furthermore, Fradeletto pioneered an ambitious use of the catalogue as triangulating with the display and the public. Lastly the *Room of Modern Portraiture* was meant as a strategic tool to promote the Biennale and to attract the crowds away from Turin or Milan. The general appeal of portraiture and its aptitude to convey broader historical and political messages made it a perfect combination to be the star of the show.



Fig. 2: *Prince Regent Luitpold of Bavaria*, 1902, oil on board, cm 76,2 x 61,5 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Bequest of Jacob Ruppert, 1939.

The author

Dr. Marie Tavinor is currently a Lecturer at Christie's Education, London. She obtained her PhD at the Royal Holloway, University of London; her topic focused on the early history of the Biennale di Venezia (1895-1914). A specialist of the C19th, her research interests encompass the history of collecting, nationalism and the historiography of art in a transnational context. She regularly participates to conferences and she has published internationally. She is also the Secretary of the Society for the History of Collecting.

Riferimenti bibliografici

Alloway, L 1969, *The Venice Biennale, 1895-1968, From Salon to Goldfish Bowl*, Faber, London.

Beltrami, C (ed.) 2010, *Cesare Laurenti (1854-1936)*, Zel Edizioni, Treviso.

Di Raddo, E 2004, *Sogni e ideali. Cicli decorativi italiani nelle esposizioni internazionali (1890-1914)*, Franco Angeli, Milano.

Di Raddo, E 2010, 'Chasing a Dream: Decorative Installations in the Early Years of the Venice Biennale', in *Starting from Venice: Studies on the Biennale*, ed C Ricci, Et al., Milano, pp. 109-114.

Migliore, T 2010, 'The Catalogue of the Venice Art Biennale: Forms of Expression, Forms of Content', in *Starting from Venice: Studies on the Biennale*, ed C Ricci, Et al., Milan, pp. 147-152.

Morasso, M 1898, *Uomini e idee del domani*, Fratelli Bocca, Torino.

Morasso, M 1903, *L'Imperialismo artistico*, Fratelli Bocca, Torino.

Newall, C 1985, *Society Portraits, 1850-1939*, The Hillingdon Press, London.

Park Curry, D 1987, 'Total Control: Whistler at an Exhibition', *Studies in the History of Art*, vol. 19, pp. 67-82.

Pieri, P 2012, 'Morasso, Mario', in *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 76*, Treccani, Roma. Available from: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/mario-morasso_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/mario-morasso_(Dizionario-Biografico))>

Ossani, AT 1983, *Mario Morasso*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.

Quinta Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, 1903. Catalogo Illustrato 1903, Carlo Ferrari, Venezia.

Romanelli, G (ed.) 1995, *Venezia e la Biennale, I percorsi del gusto*, Fabbri editori, Milano.

Stringa, N 1995, 'I grandi cicli decorativi', in *Venezia e la Biennale, I percorsi del gusto*, ed. G Romanelli, Fabbri editori, Milano, pp. 129-138.

West, S 2004, *Portraiture*, Oxford University Press, Oxford.



Davide Lacagnina

Artisti internazionali e gallerie private a Milano negli anni Venti: le mostre di Vittorio Pica



Abstract

Il caso di studio offerto dall'organizzazione di alcune esposizioni di artisti internazionali nel circuito delle gallerie private milanesi negli anni Venti del Novecento propone una riflessione sull'affermazione di uno specifico genere espositivo – la mostra personale – nel più ampio contesto del sistema dell'arte in Italia dal punto di vista del dibattito critico, del collezionismo e dei diversi (quando non divergenti) orientamenti culturali nella prima stagione del Ventennio fascista.

Attraverso un focus sull'azione di Vittorio Pica, "curatore" e critico d'arte (nonché segretario generale della Biennale di Venezia nelle edizioni dal 1920 al 1926), si prenderanno in esame le mostre allestite nelle gallerie Pesaro, Bardi e Bottega di Poesia: i nomi proposti (Bernard, Rassenfosse, Liebermann, Grigorieff...) confermano una linea "internazionalista", molto personale e solitaria, in cui leggere resistenze, passi falsi e generose aperture di un delicato passaggio di consegne nella cultura artistica italiana dell'immediato primo dopoguerra.

The study case offered by the international artists exhibits set in some private galleries in Milan in the 1920s reconsiders the triumph of a special form – the solo show – in the broadest context of the art system in Italy and encompasses art criticism, market and collecting taste in the light of the different (when not yet diverging) positions in the first decade of the fascist era.

By focusing on the role played by Vittorio Pica, "curator" and art critic (but also Secretary General of the Venice Biennale in the editions 1920-1926), the exhibitions set in the galleries Pesaro, Bardi and Bottega di Poesia will be discussed: the names proposed on those occasions (Bernard, Rassenfosse, Liebermann, Grigorieff...) confirm an "internationalist" line, peculiar and isolated, in which one can read reluctances, missteps and generous openings of a rather delicate handover in the Italian artistic culture of the immediate first post-war period.



0.

A Milano, dove si era trasferito stabilmente già dal 1904, Vittorio Pica fu indubbiamente un protagonista di quel vivace sistema dell'arte che si era andato sempre più consolidando nei primi due decenni del secolo, fra la pratica militante di una nuova critica artistica, l'attività delle prime gallerie private e la nascita di un nuovo collezionismo d'arte moderna (Lacagnina 2015, ed. 2016a, ed. 2017). Tuttavia, nonostante l'evidenza schiacciante, anche solo in termini di bruti dati numerici, del febbrile attivismo di Pica nel circuito delle gallerie private milanesi negli anni Venti (Lacagnina 2016b), il suo nome è rimasto fin qui ai margini dell'interesse di chi si era

occupato di questo frammento di storia dell'arte moderna in Italia (De Sabbata 2012 e Colombo 2016).

Va subito detto, d'altro canto, che la posizione che il critico napoletano assunse in quel contesto appare quanto mai controversa, ambigua e difficilmente rubricabile: l'ostinata difesa di una linea del moderno aggrappata a una cultura internazionalista *fin-de-siècle*, in vistosa distonia con il montante nazionalismo degli indirizzi di ricerca allora prevalenti in Italia (mi riferisco, in particolare, al Novecento Italiano, cui di fatto è assimilata quasi per intero la storia artistica di quel decennio a Milano), può assumere infatti il doppio aspetto di una forma di resistenza radicale per un verso (è nota la contrarietà di Pica nei confronti della partecipazione degli artisti proposti da Margherita Sarfatti alla Biennale di Venezia del 1924) o, per un altro verso, di una difficoltà di aggiornamento, persino – con le dovute eccezioni – sulle posizioni di ricerca più avanzate, a livello sia nazionale che internazionale (che erano anche quelle difese sulla carta dal critico napoletano), in uno sfasamento, cronologico e ideologico, inevitabilmente destinato alla capitolazione ingenerosa¹.

Fra le moltissime mostre organizzate da Pica nelle gallerie private di Milano², quelle dedicate agli artisti stranieri rappresentano pertanto un osservatorio privilegiato – per quanto ancora instabile, per disomogeneità di esiti e parzialità di dati a oggi disponibili – per documentare interessi critici, ragioni culturali e ricadute congiunturali della sua più tarda attività, anche nel confronto con le scelte compiute negli stessi anni a Venezia, in qualità di Segretario generale della Biennale. Le motivazioni affidate alle presentazioni dei cataloghi confermano la necessità, per l'arte italiana, di un aggiornamento costante, di respiro e ambizioni internazionaliste, contro ogni regionalismo o passatismo; e in tal senso il confronto con l'arte straniera doveva rappresentare per Pica, a Venezia come a Milano, un'occasione e uno stimolo: una posizione “politica” decisamente minoritaria al giro di boa del primo conflitto mondiale – e definitivamente incompatibile con l'incipiente era fascista – in cui internazionalismo e modernismo erano i due poli della rivoluzione socialista turatiana, “per gradi”, cui

¹ La rinuncia alla direzione della Biennale di Venezia nel 1927, a beneficio di Antonio Maraini, è l'esito più vistoso della rapida perdita di consenso di Pica, lungo il corso degli anni Venti, sotto il fuoco delle polemiche innescate da Sarfatti e Marinetti: Bossaglia 1979 e Crispolti 2016.

² È questa, fra le tante possibili, una delle chiavi d'interrogazione del database CAPTI, in cui sono confluiti i materiali di ricerca del progetto Firb 2012 *Diffondere la cultura visiva. L'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni* svolto in coordinamento fra la Scuola Normale Superiore di Pisa, l'Università di Genova, l'Università di Siena e l'Università di Udine (2013-2017). In particolare, l'unità senese da me coordinata ha editato in forma integrale *on-line* la bibliografia artistica di Vittorio Pica, ad accesso libero e diretto dal *web*, e, in assenza di un fondo personale, ha ricomposto, in una sorta di archivio virtuale, in corso di costante implementazione, i documenti originali prodotti da Pica e conservati presso fondi archivistici altrui.

Pica rimase fedele fino alla fine, nel suo programma di educazione del grande pubblico alle istanze dell'arte moderna³.

Anche per questo motivo le proposte d'avanguardia *strictu sensu* – come le mostre a Venezia di Archipenko nel 1920 o di Kokoschka e Modigliani nel 1922, che restano fra i meriti più alti del lavoro dell'ultimo Pica – sono centellate e inserite cautamente all'interno di più ampie ed ecumeniche rassegne di taglio, gusto e orientamenti trasversali. Al contrario, opzioni così "azzardate" erano inconcepibili e pertanto del tutto assenti nel programma delle mostre milanesi pensate, come si vedrà, per il gusto collezionistico più moderato della borghesia meneghina. Nondimeno, anche in quella sede, le ragioni di un'internazionale modernista sorreggono costantemente, e persino ostinatamente, l'azione del critico napoletano, anche nei suoi esiti più infelici e fallimentari.

1.

Sotto lo stretto profilo cronologico ad aprire e chiudere la serie di esposizioni di artisti stranieri a cura di Pica sono le due mostre allestite nelle sale di Bottega di Poesia nel 1923 e nella Galleria Bardi nel 1929: entrambe rappresentative degli interessi – grafica e pittura, soprattutto – e dell'asse geografico, fra Francia e Russia, entro cui si collocano anche tutte le altre mostre organizzate nella Galleria Pesaro fra il 1924 e il 1928.

Nelle sale di Bottega di Poesia era stata proposta una mostra di taglio retrospettivo dedicata ai maggiori litografi e agli acquafortisti attivi in Francia nel XIX secolo. Il testo ne offriva un'agile sintesi "storica", passando in rassegna nomi e opere della più alta tradizione della litografia francese, da Honoré Daumier a Paul Gavarni ad Auguste Raffet, per concludersi brevemente con alcuni riferimenti alla generazione più giovane, in cui spiccano le segnalazioni delle «composizioni di ultra-bizzarra e ultra-suggestiva immaginazione di Odilon Redon» e dei «nudi femminili e le figure di fanciulle in giardino di Henri Matisse», passando per Jules Chéret e Henri de Toulouse-Lautrec, «i maggiori e più tipici rappresentanti» della litografia artistica a colori, «per originalità di concezione e per magistrale virtuosità tecnica», fino ai casi «più interessanti e personali, per la spontanea o elaborata ricerca pittorica», di «Bonnard e Vuillard, Renoir e Denis, Luce e Signac, Puvis de Chavannes e Cézanne» (Pica 1923a, pp. 25-27)⁴. Se l'obiettivo dichiarato è quello di «richiamare, ancora una volta,

³ Negli ambienti socialisti lombardi Pica aveva avuto modo di rafforzare la vocazione cosmopolita della sua giovinezza partenopea con le frequentazioni a Milano di Anna Kuliscioff e di Lorenzo Ellero. Sulla formazione di Pica a Napoli: Gaudio 2006 e Ruggiero 2016. I rapporti con Kuliscioff ed Ellero emergono chiaramente dalla corrispondenza con Felice Cameroni (Cameroni 1990) e con Vittore Grubicy de Dragon (Lacagnina 2016c).

⁴ Il testo venne riutilizzato come paragrafo del più articolato intervento a firma di Pica, *I grandi e i piccoli maestri dell'incisione moderna in Francia*, in Pica & Del Massa 1928, pp.13-41.

l'attenzione e la simpatia del pubblico italiano su di un genere spicciolo e seducente d'arte che tuttavia non è, nel nostro paese, conosciuto ed apprezzato siccome merita», la litografia era diventata «una produzione raffinatamente aristocratica» e, dai successi democratici e popolari di una volta, era ormai definitivamente «trasferitasi nel dominio speciale di quell'arte di eccezione ricercata compresa e gustata da un pubblico di amatori piuttosto ristretto ma in compenso assai scelto per intelligenza e per buon gusto» (Pica 1923a, pp. 25-27).

Della tarda attività milanese di Pica è questo non solo il tratto più marcatamente distintivo del suo discorso critico e della sua ferma volontà di conquistare un nuovo e quanto più ampio pubblico di amatori a quei principi di «intelligenza e buon gusto» necessari per comprendere gli artisti “d'eccezione”, ma anche il punto di maggiore consonanza con l'attività commerciale del conte Emanuele di Castelbarco, *dominus* della casa editrice-libreria Bottega di poesia e animatore, con Luigi Adone Scopinich e Walter Toscanini, delle mostre proposte nell'annessa galleria, che non per nulla poteva vantare alla data del 1923 raccolte di grafica di Gustav Klimt e di Egon Schiele e il deposito generale della produzione di Alberto Martini, per il quale il critico napoletano firmò, sempre nella stessa sede, un testo di presentazione ancora nel 1924⁵.

2.

Su queste polarità – arte moderna e collezionismo colto – si assestano anche le proposte per la Galleria Pesaro: dai disegni a seppia o a inchiostro di Cina del francese André Maire nel 1923 (Pica 1923b), in mostra alla Biennale appena un anno prima, ai dipinti e alle incisioni di Émile Bernard, suocero e mentore del primo, sempre a Milano nel 1923 (Pica 1923c). Anch'egli con una piccola ma importante selezione di dipinti e xilografie alla Biennale del 1922, è subito presentato tra i maggiori pittori simbolisti francesi, anche se l'interesse è adesso tutto per la sua produzione più recente, specie in occasione della seconda mostra dell'artista in galleria nel 1926 (Pica 1926c).

In linea con quanto aveva sperimentato nelle edizioni della Biennale da lui dirette, in cui aveva presentato – solo per fare qualche esempio – i più recenti lavori di Ferdinand Hodler [1920], Jan Toorop [1922], James Ensor [1924], František Bílek [1926], Pica, ormai sessantenne negli anni Venti, condivideva dati anagrafici e sensibilità generazionali con artisti altrettanto “maturi”, tentando bilanci di svolgimenti di una produzione ormai fuori dallo *Zeitgeist*, per così dire, eppure, in alcuni casi,

⁵ Non escludo un coinvolgimento più diretto di Pica, magari per il tramite di Alberto Martini (e nonostante l'antipatia a lui dichiarata per Castelbarco e per i suoi sodali), nelle prime proposte della galleria nel 1922: nella mostra retrospettiva dei divisionisti italiani, per esempio, o ancora nell'iniziativa di un'esposizione dedicata agli artisti belgi contemporanei. Mi riservo di approfondire meglio la questione in altra sede. Su Bottega di Poesia: Belloli 1981 e ed. Caccia 2013. Sui rapporti Pica-Martini: ed. Lorandi 1994 e Botta 2017. Su Pica e il divisionismo: [Lacagnina 2014](#) e [2016c](#).

segnata ancora da punte di qualità e interesse cui oggi Pica ci costringe a ritornare con nuova attenzione. Il giudizio poteva essere anche quello di una garbata presa distanza, come nel caso di Bernard e degli assunti dei suoi volumi *Réflexions d'un témoins de la décadence du Beau* e *L'esthétique fondamentale d'après les maîtres de tous les temps*, sulle poetiche del museo e il recupero della tradizione: istanze non condivise ma comunque immesse nel dibattito italiano in un momento, peraltro, di particolare sensibilità per questi temi. Fu forse anche per questo motivo che Bernard riuscì ad avere, grazie anche alla mediazione di Pica, una seconda vita in Italia, in anni in cui in Francia, al contrario, le sue quotazioni, anche di mercato, erano in caduta libera (Karp Lugo 2014)⁶.

L'odierna arte del bianco e nero, collana in cui aveva trovato posto la presentazione di Maire, ospitò approfondimenti anche su altri artisti stranieri: sull'armeno-francese Edgar Chahine, sull'olandese Philip Zilcken, sui belgi Alfred Delaunois e Armand Rassenfosse e sul tedesco Max Liebermann. Nello stretto giro di poche settimane, uno dietro l'altro, a cavallo fra il 1923 e il 1924, tutti gli autori vennero presentati con testi originali originali (o in parte già impiegati in altri contesti), di taglio piano e divulgativo, anche con affondi storici di tanto rapida quanto sommaria sintesi, in cui maggiore spazio venne dato al racconto aneddotico delle biografie e dei paesi di provenienza degli artisti trattati che non alle tecniche d'incisione o ai contenuti di poetica: l'osservazione e l'impressione del vero sono il più delle volte sublimati in «simbolica concettosità» (Pica 1924c, p. 21) o in «tragico simbolismo» (Pica 1924d, p. 10) e anche laddove il confronto è con i tipi e i luoghi della più cruda realtà, come nell'opera grafica di Delaunois, l'accento è posto sulla trasfigurazione in chiave psicologica o espressionistica degli esiti raggiunti⁷.

Gli artisti proposti in questa serie avevano tutti alle spalle esperienze più che consolidate e una posizione riconosciuta nel panorama artistico internazionale: in tal senso vanno intesi i *résumés* di presentazione in catalogo, di chiaro taglio divulgativo, così come i riferimenti alle partecipazioni in Biennale e agli ingressi di opere in collezioni pubbliche, a supporto della bontà dell'operazione commerciale e quindi dell'opportunità di un acquisto sul fronte del collezionismo privato. Anche in questa sede, tuttavia, Pica non rinunciava a dispensare consigli e ammonimenti su autori, temi e istanze di cultura moderna a lui cari: è curioso, per esempio, che nel testo di presentazione di Liebermann, scomodi l'artista tedesco, con la sua preziosa pennellata postimpressionista, fra Sorolla, Tito e Zorn, per accreditare nella stessa sede un nuovo

⁶ Furono esposte anche alla Galleria Pesaro le quattro monumentali tele della seconda serie del cosiddetto *Cycle humain* di Bernard, insieme ai bozzetti e ai disegni preparatori, nell'ottobre 1926 subito prima di essere acquistate dalla Galleria internazionale d'arte moderna di Venezia (invv. 2158-2161).

⁷ *Tutti i cataloghi della serie sono consultabili all'interno della sezione Carteggi e documenti archivistici / Vittorio Pica / Cataloghi di mostra* del database CAPTI.

refusé come Oskar Kokoschka: quanto di più lontano si possa immaginare dall'eleganza fine-secolo di Liebermann. Ciò che più interessava a Pica era ribadire che «le lezioni del passato [e cioè l'incomprensione a suo tempo di Liebermann, adesso artista apprezzato] non giovano, in fatto d'arte, ad evitare nel presente gli errori di giudizi avventati ed ingiusti» (Pica 1924a, p. 34). I modi possono risultare goffi e difensivi e talune incursioni, come in questo caso, in contesti e vicende apparentemente irriducibili, sembrano assumere un tono apologetico: è probabile che il critico napoletano, persa ormai ogni tribuna pubblica al di fuori della Biennale, dopo avere azzerato del tutto o quasi le collaborazioni con le riviste e i quotidiani nazionali, usasse i cataloghi della galleria per giustificare il proprio operato. Così risulta evidentemente nelle pagine di presentazione di Boris Grigoriev nel 1926, quando, riprendendo a distanza la questione dello scandalo delle mostre di Archipenko e Kokoschka, avrebbe indicato in Marinetti il responsabile principale di una polemica immotivata e incomprensibile (Pica 1926a).

3.

È dunque sulla falsariga di queste indicazioni che viene introdotto, nel 1924, il lavoro di artisti di più giovane generazione, come il pittore russo Petr "Pierre" Besrodny o lo scultore belga Victor Rousseau. La scelta del primo è certamente indotta dalla vicinanza di Pica con Bernard, di cui peraltro è ripresa una lunga citazione in catalogo: il profilo dell'artista è quello di un artista nomade e irrequieto (come del resto era stato anche il più anziano pittore francese), in giro fra il Vecchio Continente e l'Africa mediterranea, attento a recepire suggestioni e sollecitazioni di diverso segno – un «appassionato farfalleggiamento estetico», lo definisce Pica (1924b, p. 18) in assenza di argomenti migliori – ma incapace al fondo di una sintesi originale. A Venezia nel 1914 e nel 1922 (nel 1920 solo come commissario del padiglione russo), il pittore sembra rispondere a quell'aspirazione cosmopolita cui è in parte improntata l'azione di Pica, anche se, nella fattispecie, nella sua più banale declinazione didascalica e descrittiva, soprattutto con riferimento ai paesaggi italiani. Stesso discorso vale anche per Rousseau, rastremato adesso tutto sulla qualità estetica della ricerca formale – nudi femminili, specialmente – e pertanto riscattato soprattutto per gli apporti di decorazione architettonica in alcuni importanti cantieri di Bruxelles. Nell'uno e nell'altro caso (anche Rousseau poteva vantare un glorioso passato di partecipazioni in Biennale, nel 1903, nel 1907, nel 1909, nel 1914, nel 1920 e nel 1922), sembra prevalere, in definitiva, un accomodante indirizzo di gusto in cui le ragioni commerciali esercitavano un peso maggiore di quelle della critica e della ricerca artistica più avanzata.

A questo timido registro ancora prudentemente innervato della più alta tradizione figurativa belga di fine secolo, e specialmente della lezione di Costantin Meunier, apparteneva anche lo scultore e pittore Jules Van Biesbroeck, *protégé* di Pica di vecchia data, sin dalle prime partecipazioni alla Biennale, e presentato ancora alla Galleria Pesaro nel 1924 con autentico trasporto, forte anche di una consuetudine personale che affidava non a caso alla corrispondenza privata lunghi passaggi del testo in catalogo. Anche in questo caso, come in tutti i precedenti presi in considerazione, sono richiamati i trionfi parigini e veneziani e gli acquisti istituzionali, in una strategia commerciale in cui va letta anche, così come per gli altri artisti, la diversificazione di tecniche e formati (dipinti a olio, pastelli, disegni e sculture in bronzo), scalati evidentemente anche per soggetti e prezzi, per una loro più agile alienazione sul mercato. Se nel catalogo delle opere esposte la parte del leone, numericamente, spetta ancora una volta alle vedute italiane (Venezia, Fiesole, Capri, Pompei...), non mancano testimonianze della militanza simbolista dell'autore (per esempio, nei pastelli *Urania* o *La sirena*, motivo impiegato anche per la carta intestata di Pica nel 1907, o nel disegno *La divoratrice di uomini*), benché l'immagine dell'artista affidata alle riproduzioni in catalogo privilegi soprattutto il realismo impegnato delle sculture di operaie o la vena più leggiadra dei ritratti femminili a pastello.

4.

Diverso è invece il caso del pittore Gyula Rudnay nel 1925: proposta nel contesto della moderna pittura ungherese di cui Pica si dimostra largo conoscitore, la sua improvvisa fortuna italiana sembra più rispondere a un'azione di diplomazia culturale avviata nell'ambito delle nuove relazioni politiche e commerciali allacciate fra Italia e Ungheria nel corso degli anni Venti, di sostegno al nazionalismo magiario e all'uscita del paese dal progressivo isolamento internazionale cui era stato costretto dopo il primo conflitto mondiale (Santoro 2005, pp. 94-106). In questa direzione vanno letti forse gli acquisti "istituzionali" operati in Biennale nel 1924 dalla Galleria internazionale d'arte moderna di Venezia (*Corteo nuziale*, inv. 770, e, per dono di Vittorio Emanuele III, dell'intera collezione di acqueforti in mostra, invv. 783-793) e dalla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma (*Salutazione angelica*, inv. 2616). In questa cornice la voce di Pica è però fuori dal coro: pur sottolineando gli apporti di cultura nazionale alla formazione dell'artista, è nel confronto con le esperienze della sua prima maturità fra Monaco di Baviera, Parigi e Roma che va rintracciata «la rapida e sempre più larga conquista del pubblico internazionale» (Pica 1925a).

Analoga è per molti aspetti la vicenda del pittore polacco (ma francese d'adozione e di matrimonio) Léon Kamir: di fronte al consolidarsi delle relazioni fra Italia e Polonia (Santoro 2005, pp. 151-160), fra la rivendicazione di comuni matrici latine e il

riconoscimento di una posizione strategica per il paese quale avamposto di difesa del cattolicesimo contro l'ateismo bolscevico (e che forse spiegano anche in questo caso l'acquisto da parte di Vittorio Emanuele III dell'opera *Spettacolo in piazza* a beneficio di Ca' Pesaro, inv. 607), Pica ancora una volta sottraeva la lettura dell'artista a ogni deriva nazionalista o indebita appropriazione ideologica per riconoscerne gli esiti migliori fra le nostalgiche evocazioni della Francia *Ancien régime* e il *Petit chose* di Alphonse Daudet, rimarcando in questo modo la convinzione che semmai, per

sottrarsi [...] alla compressione liberticida del dominio russo», l'unica opzione percorribile per l'artista, a dispetto di ogni improbabile alternativa "latina", era cercare «nella grande ed ardente metropoli francese nuovi lumi per la propria intelligenza e nuovi stimoli per la propria attività intellettuale (Pica 1925b, p. 14)⁸.

In una doppia personale sono invece proposti, nel 1926, i nomi del russo Boris Grigoriev e del francese Gaston Balande, quasi a volere bilanciare le asprezze espressioniste in area *Neue Sachlichkeit* del primo, decisamente il più interessante degli artisti proposti da Pica in galleria (Lacagnina 2016b), con la densa e assai più rassicurante e ortodossa materia pittorica del secondo, rappresentato in mostra soprattutto da una serie di paesaggi lombardi, come già altri artisti stranieri prima di lui esposti in galleria (Pica 1926a): un'opzione evidentemente collaudata su cui Lino Pesaro era sicuro di poter puntare per la vendita.

Le ultime due mostre di artisti stranieri firmate da Pica per la Galleria Pesaro sono dedicate rispettivamente nel 1926 al belga Isidore Opsomer e nel 1928 al francese Jean-François Raffaëlli. Il registro della scrittura è ormai stanco e ripetitivo e se nel primo caso la mostra è il pretesto per delineare un breve *excursus* della moderna pittura belga e riaffermarne in questo modo il rilievo importante in una genealogia dell'arte moderna particolarmente cara al critico napoletano (Pica 1926b)⁹, nel secondo caso il richiamo a Raffaëlli – "impressionista" sì, ma con tutti i dovuti distinguo di Pica – intende ribadire la centralità dell'azione del gruppo dei pittori francesi nella cultura artistica internazionale (Pica 1928), in un momento storico in cui invece in Italia, da più parti, a partire dagli strali di Ugo Ojetti sul *Corriere della sera*, si stavano ridimensionando (quando non disconoscendo) portata e valore dell'impressionismo, specie nelle sue più tarde derive di maniera e omologazioni commerciali.

⁸ Nelle mani di Antonio Maraini la Biennale di Venezia sarebbe diventata in modo sempre più netto uno strumento di diplomazia culturale attraverso cui dispiegare e situare relazioni politiche internazionali a beneficio del regime fascista: Tomasella 2001 e De Sabbata 2006.

⁹ Per contingenza di spazi e perché unico caso di mostra d'arti decorative di un autore straniero in una sequenza di riferimenti che hanno privilegiato fin qui grafica e pittura, ometto il riferimento all'esposizione nel 1926 di Philippe Wolfers, orafo, argentiere e gioielliere belga formatosi in area Lalique e impegnato invece nel corso degli anni Venti in una linea di stringato geometrismo *déco*.

5.

La mostra di Philippe Maliavine nella Galleria Bardi nel 1929, che chiude la serie di esposizioni di artisti stranieri a cura di Pica nelle gallerie private milanesi, è piuttosto sintomatica della parabola involutiva dell'azione del critico napoletano, a un anno ormai dalla morte: a essere riproposta è infatti una vecchia gloria di fine secolo, anche se ancora in piena attività, che aveva trionfato all'Esposizione universale di Parigi del 1900 e di rimbalzo a Venezia nel 1901, quando Pica, membro della commissione acquisti, aveva caldeggiato l'ingresso della tela di grande formato *Il riso* nelle collezioni della Galleria internazionale d'arte moderna di Ca' Pesaro (inv. 167). Anche se a essere presentata era adesso la sua più recente produzione, l'«ardimentosa [...] spavalderia anti-tradizionalistica» del pittore russo rimaneva di fatto ferma agli esiti degli esordi, senza presentare elementi di particolare interesse o novità. Pica, infatti, non entrava nel merito delle opere in mostra, se non per ribadire «la larga maniera e la calda e vibrante colorazione», e si dilungava piuttosto sulla biografia espositiva dell'artista, il cui atelier era visitato da «collezionisti cosmopoliti», le opere sostenute «dai più vivi consentimenti della critica parigina» e in particolare, quelle esposte nel 1925 da Jean Charpentier a Parigi, acquistate da «notissimi raccoglitori»: tanto doveva bastare, insieme al riferimento all'opera conservata a Venezia, per assicurare, «nelle maggiori raccolte della nostra città», la presenza di «un'arte matura, disinvolta e robusta» (Pica 1929, p. 15)¹⁰.

Le sparute testimonianze superstiti sulla fortuna delle opere transitate all'interno di queste mostre confermano la profezia di Pica, trovando riscontro nel gusto medio della più solida borghesia milanese, delle imprese e delle professioni. Se dunque non sorprende trovare opere di Opsomer, Balande, Maliavine, nella raccolta dell'albergatore Enrico Mascioni presentata nel 1931 nella Galleria Pesaro (*Raccolta Enrico Mascioni* 1931), da cui in alcuni casi le stesse opere provenivano – è questo il caso di un dipinto di Opsomer che propongo di identificare con il dipinto n. 22 del catalogo della mostra dell'artista a Milano nel 1926 –, altre opere di Rudnay, Bernard, Balande, Maliavine si trovano per esempio anche nel catalogo di vendita della collezione Lodigiani nella galleria Scopinich di Milano nell'aprile del 1932 con titoli, misure e datazioni compatibili con quelli delle opere presentate nei cataloghi delle mostre Pesaro e Bardi, anche se con qualche problema di identificazione in più in assenza di riproduzioni in catalogo (*Collezione Lodigiani* 1932). Solo per anticipare ancora un esempio, in attesa di più ampie e sistematiche ricognizioni, dal collezionismo privato a quello pubblico è certamente transitata anche l'opera di Raffaëlli, *Il ponte di Quimperlé*, esposto da Pesaro nel 1926 e donato da Ulrico Hoepli

¹⁰ Sulla fortuna di Maliavine e più in generale degli artisti russi a Milano negli anni Venti ed. Vassena 2012. Sulle partecipazioni russe alla Biennale di Venezia Bertelè 2013 e 2017.

nel 1934 al Comune di Milano, nella cui Galleria d'arte moderna è oggi conservato (inv. 5209).

L'autore

Davide Lacagnina ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia dell'arte presso l'Università di Palermo e si è specializzato in Storia dell'arte contemporanea presso l'Università di Siena. Ha frequentato i corsi di perfezionamento in Museologia e gestione dei beni culturali della Scuola Normale Superiore di Pisa e dell'Ecole du Louvre e ha svolto attività di ricerca presso l'Universitat Pompeu Fabra di Barcellona, l'Institut National d'Histoire de l'Art di Parigi, il Mart di Rovereto, il Warburg Institute di Londra e il Nationalmuseum di Stoccolma. Fra i suoi interessi di ricerca predominano approfondimenti sul Simbolismo, e in particolare sulla pittura di Gustave Moreau, sul Futurismo, sul Surrealismo, sull'arte in Italia fra le due guerre, sulla critica d'arte militante (Vittorio Pica, Juan-Eduardo Cirlot, Giulio Carlo Argan), sulla storiografia artistica, sul collezionismo e sulla ricezione degli antichi maestri in età moderna.

Abilitato alle funzioni di professore di II fascia, insegna nell'Università di Siena, Dipartimento di Scienze storiche e dei beni culturali, dove è oggi ricercatore senior e professore aggregato di Storia della critica d'arte contemporanea nel corso di laurea magistrale in Storia dell'arte e di Storia dell'arte contemporanea nella Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici. Sempre a Siena ha coordinato l'unità locale del progetto di ricerca quadriennale Firb 2012 "Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni" (2013-2017), svolto in collaborazione con la Scuola Normale Superiore di Pisa e con le Università di Udine e di Genova.

Riferimenti bibliografici

Belloli, C 1981, *Cultura internazionale a Milano negli anni venti. "Bottega di poesia" centro di animazione e profezia dell'arte rara, La martinella di Milano. Echi dell'anima lombarda. Periodico mensile illustrato*, a. XXXV, novembre-dicembre, pp. 311-320.

Bertelè, M 2013, *Between Barbarians and Cosmopolitans (1895-1914) e From Stateless Pavilion to Abandoned Pavilion (1920-1942)*, in *Russian Artists at the Venice Biennale 1895-2013*, ed N Molok, Stella Art Foundation, Moscow, pp. 32-43 & pp. 44-53.

Bertelè, M 2017, *1897: il debutto dell'arte russa all'Esposizione internazionale di Venezia, Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, n. 16, pp. 299-329.

Bossaglia, R 1979, *Il "Novecento Italiano". Storia, documenti, iconografia*, Feltrinelli, Milano 1979.

Botta, A 2017, *Illustrazioni incredibili. Alberto Martini e i racconti di Edgar Allan Poe*, Quodlibet, Macerata.

Caccia, P (ed.) 2013, *Editori a Milano (1900-1945). Repertorio*, F. Angeli edizioni, Milano.

Cameroni, F 1990, *Lettere a Vittorio Pica*, ed E Citro, ETS, Pisa.

Collezione Lodigiani 1932, catalogo della vendita all'asta, Milano, Galleria Scopinich, aprile 1932, Rizzoli, Milano.

Colombo, N 2016, *Lino Pesaro. Trentacinque anni tra aste e mostre*, in *Gallerie milanesi tra le due Guerre*, ed L Sansone, catalogo della mostra, Milano, Fondazione Stelline, 25 febbraio - 22 maggio 2016, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 59-64.

Crispolti, E 2016, *Pica, Marinetti e il futurismo*, in *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, ed D Lacagnina, Mimesis, Milano-Udine, pp. 105-146.

De Sabbata, M 2006, *Tra diplomazia e arte. Le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, FORUM, Udine.

De Sabbata, M 2012, *Mostre d'arte a Milano negli Anni Venti. Dalle origini del Novecento alle prime mostre sindacali (1920-1929)*, Allemandi, Torino.

Gaudio, A 2006, *La sinistra estrema dell'arte. Vittorio Pica alle origini dell'estetismo in Italia*, Vecchiarelli editore, Roma.

Karp Lugo, L 2014, *Du Synthétisme à l'arrière-garde : le parcours d'Émile Bernard*, in *Émile Bernard. Au-delà de Pont-Aven*, ed N McWilliam, INHA (" Les catalogues d'exposition de l'INHA "), Paris (en ligne le 17 mai 2014); ed. or. Karp Lugo, L 2012, *Du Synthétisme à l'arrière-garde: le parcours d'Émile Bernard*, in *Émile Bernard. Au-delà de Pont-Aven*, INHA, Institute Nationale d'Histoire de l'art, Paris

Lacagnina, D 2014, *Esercizi di critica fra riviste, libri e archivi. Lettere di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza*, *Studi di Memofonte*, n. 13, pp. 144-155.

Lacagnina, D 2015, 'Vittorio Pica', in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXXIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 122-127.

Lacagnina, D (ed.) 2016a, *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, Mimesis, Milano-Udine.

Lacagnina, D 2016b, *Un'altra modernità. Vittorio Pica e la Galleria Pesaro (1919-1929)*, in *Diffondere la cultura visiva. L'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni*, eds G Bacci, D Lacagnina, V Pesce & D Viva (= *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, s. V, a. VIII, n. 2), pp. 723-741.

Lacagnina, D 2016c, «Così ardito artista e così sagace critico d'arte»: *Vittore Grubicy de Dragon e Vittorio Pica*, in *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, ed D Lacagnina, Mimesis, Milano-Udine, pp. 33-72.

Lacagnina, D (ed.) 2017, *L'officina internazionale di Vittorio Pica. Arte moderna e critica d'arte in Italia (1880-1930)*, Torri del Vento edizioni, Palermo.

Lorandi, M (ed.) 1994, *Un'affettuosa stretta di mano. L'epistolario di Vittorio Pica ad Alberto Martini*, Vienneperre, Monza.

Pica, V 1923a, *XI Catalogo d'arte. Mostra dei maggiori litografi francesi e di alcuni acquafortisti del secolo XIX*, catalogo della mostra, Milano, Bottega di Poesia, 24 febbraio - 10 marzo 1923, Bottega di Poesia, Milano.

Pica, V 1923b, *L'Odierna Arte del Bianco e Nero. André Maire*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Pesaro, Edizione della Galleria Pesaro-Bestetti & Tumminelli, Milano.

Pica, V 1923c, *Mostra individuale di Emile Bernard*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Pesaro, gennaio - febbraio 1923, Bestetti & Tumminelli, Milano.

Pica, V 1924a, *Mostre individuali del pittore Pierre Besrodny e dello scultore Victor Rousseau*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Pesaro, marzo 1924, Bestetti & Tumminelli, Milano.

Pica, V 1924b, *Mostra individuale di Jules Van Biesbroeck*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Pesaro, aprile 1924, Bestetti & Tumminelli, Milano.

Pica, V 1924c, *L'Odierna Arte del Bianco e Nero, Armand Ressenfosse*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Pesaro, Edizione della Galleria Pesaro-Bestetti & Tumminelli, Milano.

Pica, V 1924c, *L'Odierna Arte del Bianco e Nero, Max Liebermann*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Pesaro, Edizione della Galleria Pesaro-Bestetti & Tumminelli, Milano.

Pica, V 1925a, *Mostra individuale del pittore Gyula Rudnay*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Pesaro, marzo - aprile 1925, Bestetti & Tumminelli, Milano.

Pica, V 1925b, *Mostra individuale del pittore Léon Kamir*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Pesaro, aprile 1925, Bestetti & Tumminelli, Milano.

Pica, V 1926a, *Mostra individuale dei pittori Boris Grigorieff Gastone Balande*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Pesaro, gennaio 1926, Bestetti & Tumminelli, Milano.

Pica, V 1926b, *Mostra individuale del pittore Isidore Opsomer*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Pesaro, marzo 1926, Bestetti & Tumminelli, Milano.

Pica, V 1926c, *Mostra individuale del pittore Emile Bernard*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Pesaro, ottobre 1926, Bestetti & Tumminelli, Milano.

Pica, V 1928, *Mostra individuale del pittore Jean-François Raffaëlli*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Pesaro, gennaio - febbraio 1928, Bestetti & Tumminelli, Milano.

Pica, V 1929, *Philippe Maliavine*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Bardi, febbraio 1929 (= *Bollettino d'Arte edito dalla Galleria Bardi*, a. II, n. 3, febbraio).

Pica, V & Del Massa, A 1928, *Atlante dell'incisione moderna*, Rinascimento del libro, Firenze.

Raccolta Enrico Mascioni 1931, catalogo della vendita all'asta, Milano, Galleria Pesaro, 1931, Editrice d'arte Bestetti & Tumminelli, Milano-Roma.

Ruggiero, N 2016, *Pica, Croce e il Filologico. Appunti in margine a un carteggio inedito, Diffondere la cultura visiva. L'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni*, eds G Bacci, D Lacagnina, V Pesce & D Viva (= *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, s. V, a. VIII, n. 2), pp. 639-662.

Santoro, S 2005, *L'Italia e L'Europa orientale. Diplomazia culturale e propaganda 1918-1943*, Franco Angeli edizioni, Milano.

Tomasella, G 2001, *Biennali di guerra. Arte e propaganda negli anni del conflitto 1939-1944*, Il Poligrafo, Padova.

Vassena, R (ed.) 2012, *Arte e cultura russa a Milano nel Novecento*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo.



Emanuela Iorio

D'avanguardia e di massa: la cultura fotografica modernista nelle mostre del fascismo degli anni Trenta



Abstract

Dopo l'adozione del fotomontaggio come strumento estetico di propaganda nelle sale della *Mostra della Rivoluzione Fascista* (Roma, 1932), le successive mostre di regime hanno rappresentato un laboratorio per diversificate declinazioni di una cultura fotografica che, contro ogni forma di autarchia culturale, manifestava il proprio legame con la "nuova visione" tedesca e sovietica. Solo due anni dopo, all'*Esposizione dell'Aeronautica Italiana* (Milano, 1934) gli ingrandimenti e le singolari scomposizioni non erano più schiacciati dalla preminenza esplosiva e avanguardistica dei codici allestitivi, ma inseriti in una griglia astratta e razionale.

A partire da questi due efficacissimi e antitetici modelli, si intende presentare criticamente un campionario di queste invenzioni espositive – in particolare la *IV Mostra del Mare* e la *Mostra Nazionale dello Sport* - con cui fotografi, artisti, grafici e architetti hanno proposto a un pubblico di massa soluzioni formali d'avanguardia.

After the adoption of the montage as an aesthetic instrument of propaganda in the rooms of the *Exhibition of the Fascist Revolution* (Rome, 1932), the following regime exhibitions have been an laboratory for different declinations of a photographic culture that, despite all forms of cultural autarchy, expressed its bond to the German and Soviet "new vision". Only two years later, at the *Italian Air Force Exhibition* (Milan, 1934), enlargements and singular decompositions were no longer crushed by the explosive prominence of the outfitting but inserted into an abstract and rational grill.

Starting from these two very effective and antithetical models it will be critically shown a sampling of these outfitting inventions - in particular the *IV Exhibition of the sea* and the *National Sport Show* - whereby photographers, artists, graphic designers and architects propose avant-garde formal solutions to a mass audience.



«Uno dei più efficaci veicoli per la conoscenza, la diffusione, la saggiatura delle idee che presiedono al gusto moderno è rappresentata dalle esposizioni» (Pagano 1941): così, in un noto articolo, Giuseppe Pagano riflette su un decennio di prolifica sperimentazione e attività espositiva. Negli anni Trenta, infatti, il regime individua nelle mostre un efficace strumento di propaganda per cui singoli aspetti della vita pubblica dell'Italia fascista sono presentati al grande pubblico per aumentare il consenso, offrendo agli architetti il compito di definire questo nuovo strumento di comunicazione e di farne un veicolo per il gusto moderno, anche in termini di cultura fotografica.

Infatti l'eco delle novità del costruttivismo e del razionalismo provenienti dalla Germania, dall'Olanda e dall'Unione Sovietica troverà un occhio attento anche

nell'autarchica Italia fascista. Attraverso i canali di scambio rappresentati dalle grandi esposizioni internazionali, la ricezione della cultura fotografica della “nuova visione” troverà sul finire degli anni Venti spazi accoglienti per le risposte e gli sviluppi più arditi, seppur tardivi rispetto al contesto internazionale, specialmente sulle riviste specializzate in grafica pubblicitaria e architettura. Partendo da questi modelli, i rotocalchi furono una successiva palestra nel tentativo di trasferire in prodotti di massa le ricerche e le sperimentazioni avanguardiste, con esiti spesso in bilico tra toni colti e popolari¹.

Durante il ventennio fascista, difatti, frequentemente l'arte “pura” e la propaganda politica si sono fuse, rendendo manifesto questo sodalizio soprattutto a partire dai primi anni Trenta e, in maniera esemplare, dopo il significativo episodio della *Mostra della Rivoluzione Fascista*. Questa è stata la prima grande occasione di scambio e diretta collaborazione per architetti e grafici, che sono stati il tramite affinché questioni e riflessioni strettamente legate alla grafica e alla tipografia varcassero i confini della pagina stampata per svilupparsi su grande scala, inaugurando questo passaggio osmotico di logiche compositive tra l'uno e l'altro campo².

La trasfigurazione costruttivista del materiale documentario che fino al 1932 aveva fatto delle mostre del fascismo un'occasione apprezzabile più da studiosi e archivisti, rese la *Mostra del Decennale*, inaugurata nell'ottobre del 1932 nelle sale del Palazzo delle Esposizioni a Roma, non solo un'occasione di documentazione ma un evento celebrativo e propagandistico³. Il futuristico ricorso simultaneo a tecniche diverse per illustrare i temi di ogni sala si risolse in una fusione di scultura, architettura e fotografia che dichiarava nell'uso esplosivo di fotoplastici e gigantografie l'assoluta novità e l'innegabile ricordo della più irruente arte tedesca e sovietica, che uno degli artisti coinvolti, Mario Sironi, aveva avuto modo di vedere da vicino alla *Mostra della Stampa* di Colonia del 1928, soprattutto nel padiglione sovietico di El Lissitzky⁴.

Nel 1934 nelle sale della Triennale di Milano l'allestimento dell'*Esposizione dell'Aeronautica* seguiva la linea inaugurata due anni prima a Roma nella combinazione di documentazione e arte, soprattutto fotografiche, di architettura con opere di design, nella condivisione di un itinerario che iniziando con padiglioni storici a

¹ Sull'uso del fotomontaggio e sulle sue applicazioni in campo tipografico negli anni Trenta in Italia, in particolare, rimandiamo Bignami 2009, Immagini di modernità 2012.

² Una prima riflessione sul tema dell'allestimento e sul suo legame con la grafica è presente nella sezione dedicata agli anni Trenta in Polano 2000; contributi più specifici sui rapporti che si possono stabilire tra grafica e allestimenti in relazione ai comuni codici linguistici adottati sono in Vinti 2006, Vinti 2012.

³ Uno studio dettagliato e circoscritto all'uso del materiale fotografico operato in chiave modernista nelle sale della *Mostra del Decennale* è in Russo 1999, Morello 2000.

⁴ Giovanni Lista propone un'interessante riflessione e precisazioni sulla differenza dei termini “fotomontaggio” e “fotomosaico”, oltre ad un'analisi dettagliata dei fotoplastici, termine che conia per riferirsi alle novità dell'allestimento delle sale al Palazzo delle Esposizioni. Cfr. Lista 1979.

tema, culminava in una cappella o in una stanza per la meditazione spirituale (*Sacrario dei martiri* nel 1932, e la *Stanza di Icaro* nel 1934)⁵.

Le assonanze strutturali tra la *Mostra del Decennale* e la *Mostra azzurra* rivelano così la nascita di un genere, ma già questa seconda occasione è la dimostrazione di una diversa direzione perseguibile pur mantenendo intatte le sue peculiarità strutturali. Il vortice visivo che travolgeva il visitatore romano è ordinato nelle sale milanesi in griglie razionaliste che rarefanno la tensione emotiva e inquadrano l'affastellarsi di scritte e ritagli fotografici della mostra del '32 in un'ordinata e aerea teoria. Del resto la città non poteva restare indifferente alla ventata di novità funzionaliste e costruttiviste portata alla *V Triennale* del 1933 da Paul Renner che aveva curato il padiglione del *Werkbund* tedesco unicamente dedicato alla grafica. Come chiarisce Paolo Morello, riprendendo e rielaborando le parole che Anna Maria Mazzucchelli espresse in occasione della *Mostra azzurra*, le differenze tra le due *mise-en-scène* possono definirsi criticamente in funzione della diversità di approccio all'oggetto e alla sua rappresentazione, che si traduce nella divaricazione stilistica tra un allestimento che si fonda su un principio scenografico e uno sull'impaginazione. Dove nel primo caso l'allestimento si pone come commento retorico ed enfatico volto all'esaltazione celebrativa di quanto esposto; nel secondo l'astrazione geometrica di una diafana griglia offre un chiaro ordinamento che prescinde dall'oggetto, non nasce su sua misura, ma gliene impone una (Morello 2004).

Dopo questi impareggiabili modelli e tra questi due riuscitissimi esiti si colloca un ventaglio di occasioni espositive che declinano i moduli precedenti in soluzioni e formule intermedie.

Dalla data cardine del 1932, lo stile delle mostre italiane ha trovato nelle sue sintesi un moderato equilibrio di simboli e realtà, di valore individuale e opere collettive, facendo sempre confluire il contenuto documentario e propagandistico in formule estetiche che difendessero la propugnata modernità del regime. Partendo dal variegato panorama di mostre tematiche degli anni Trenta, l'attenzione sarà rivolta all'analisi di alcuni casi specifici inerenti alla *Mostra Nazionale dello Sport* e alla *IV Mostra Nazionale del Mare*, per valutare e mettere a confronto gli esiti sviluppati in due contesti così differenti come quello più aperto agli aggiornamenti internazionali quale Milano, e uno più decentrato rispetto agli assi della produzione culturale come Genova, tenendo sempre ferma l'attenzione sulle modalità con cui la fotografia sia entrata nelle logiche allestitivo e sullo spazio che vi ha occupato⁶.

⁵ Marla Susan Stone offre un primo sistematico studio sull'attività espositiva promossa dal regime fascista in Stone 1990, Stone 1993.

⁶ La ricerca d'archivio non ha portato a una sufficiente documentazione tra fotografie, bozzetti e progetti, per cui l'analisi avverrà soprattutto attraverso le immagini emerse dai cataloghi, dalle guide e dalle riviste che hanno permesso di ricostruire visivamente il percorso allestitivo e di fare un ragionamento sulla preminente componente fotografica.

La *Mostra Nazionale dello Sport* fu inaugurata a Milano nel maggio del 1935 e curata dall'architetto Giovanni Muzio che ha orchestrato gli interventi di una trentina di grafici, architetti e pittori lombardi - di nascita o di adozione culturale - che hanno ricoperto di visioni moderne le quaranta sezioni allestite presso il Palazzo dell'Arte. Vista l'ampiezza della mostra, mi soffermerò solo su alcune sale che valgono ad esemplificare la varietà di soluzioni e di riferimenti formali proposti⁷.

La sezione dedicata all'Opera Nazionale Balilla è interamente curata dal pittore Francesco Dal Pozzo che supera la matrice *art déco* delle sue origini di illustratore per abbandonarsi ai più tipici stereotipi dell'immaginario sportivo fascista. Così, nella messa in scena degli avanguardisti gli atleti giganteggiano per merito di arditi punti di vista in cui rivivono le pose artificiali che le prospettive di Rodčenko imponevano ai corpi delle adunate ginniche sovietiche. Su un'altra parete un fotomosaico di 15 metri di lunghezza per oltre tre di altezza rappresenta in sintesi panoramica tutta l'attività ginnica sportiva dell'Opera, mentre all'estremità destra il duce visita un campo di schieramenti giovanili incastrati in un'aggressiva impaginazione grafica informata da un'estetica tedesca che cela, in ogni singolo episodio, il gusto retorico di Leni Riefenstahl.

Le regole sintattiche proprie del fotomontaggio facevano di questo il mezzo di rappresentazione più efficace delle retoriche formule del linguaggio fascista e, in più, il passaggio al piano dell'allestimento di un prodotto che nasce secondo logiche di bidimensionalità suggeriva uno sfondamento della parete creando un dispositivo scenografico che dilatava e ampliava gli spazi. A differenza della *Mostra del Decennale* la dimensione tridimensionale non è giocata con fotoplastici dalle forme aggettanti ma è affidata a elementi scultorei, come i grossi pilastri modellati e l'architrave monolitica della porta, in modo tale che l'intervento più che schiacciare lo spettatore con una invasione dello spazio di fruizione, sfondi la parete, la faccia espandere verso l'esterno, smaterializzandola⁸.

In un contesto culturale come quello milanese è più facile, però, che nelle sale si raggiunga un compromesso tra le aspirazioni di un formalismo razionalista e quelle più esplicitamente inclini alla propaganda, come nella sala dell'OND, curata dall'architetto Agnoldomenico Pica, o nella sala dedicata alla motonautica che reca la firma degli architetti Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri e del pittore Cristoforo de Amicis: il visitatore è accolto all'ingresso da un grande tabellone con le immagini dei campioni

⁷ La mostra, visitabile dal 1 maggio al 31 dicembre 1935, fu ideata da M. Visconti di Modrone, podestà di Milano; la presidenza della mostra era affidata all'ing. A. Bonacossa, membro del Comitato Olimpico Internazionale e del C.O.N.I., con la cui collaborazione sono state realizzate le sale che erano ordinate secondo la suddivisione delle Federazioni facenti parte dell'ente.

⁸ Lo spoglio delle riviste e, in particolare, di Lidel (Dal Pozzo 1935), ha permesso di integrare la documentazione presente all'Archivio fotografico della Triennale, che per la sala in questione era limitato ad un bozzetto dell'allestimento, con le riproduzioni fotografiche di alcune delle pareti.

composte pittoricamente con le bandiere delle segnalazioni internazionali che creano una vivace e dinamica griglia ordinatrice. Passando alla parete opposta, si può vedere come l'imponente monumentalità dell'immenso fotoplastico murale della sala "O" della *Mostra della Rivoluzione Fascista*, opera di Giuseppe Terragni, sembra essere un lontano ricordo dinanzi alle vedute di acqua e di cielo in movimento che sembrano trasportare in chiave tridimensionale le novità grafiche che in quegli anni si teorizzavano e prendevano forma sulle pagine di *Casabella* e *Campo Grafico*. Qui la gradazione dei grigi dello sfondo diventa elemento di espressione così come le stesse immagini fotografiche: i singoli elementi che compongono la parete sono elevati a pari autonomia e legati da rapporti plastici e strutturali, in un gioco di pieni e vuoti che risponde alle logiche del contemporaneo aggiornamento del sistema tipografico.

La *IV Mostra del Mare* fu messa in piedi sotto la direzione artistica dell'architetto Luigi Vietti e fu inaugurata a Genova il 24 giugno 1936 nel complesso sportivo delle piscine di Albaro di Paride Contri e fu visitabile fino alla fine di agosto⁹.

L'immersione nell'atmosfera marinara dell'esposizione è efficacemente resa dall'architetto ligure che ha risolto la gestione di uno spazio già ben caratterizzato con la costruzione, intorno alle piscine scoperte e sullo sfondo della piscina coperta, di una grande tolda di nave dalle linee calme e armoniche e senza l'insistenza retorica di particolari, che gioca con i dettagli di una planimetria generale già tracciata. In linea con il suo stile oscillante tra l'architettura del movimento moderno e quella minima popolare e vernacolare, tra razionalismo e costruzioni mediterranee, ha trasformato il recinto delle piscine nella cornice dei lunghi ponti simmetrici di un transatlantico dove i due fianchi della grande nave accolgono i padiglioni ospitanti le varie mostre¹⁰.

La cura delle singole sezioni, che offrono uno spaccato delle diverse vite del mare, spetta ad architetti e artisti perlopiù liguri che si muovono nell'orbita del secondo futurismo e spesso sono dediti all'attività grafica che li vede collaborare come pubblicitari per le società di navigazione. È, ad esempio, il caso dei pittori Libero Verzetti e Renato Cenni che compaiono con l'architetto Giulio Zappa nell'allestimento del padiglione che apre la mostra dal lato sinistro della nave, dedicato alla marina mercantile, considerato tra i più armonici e raffinati per l'ordinamento delle diapositive e il perfetto equilibrio tra le fotografie, gli inserti grafici e la struttura architettonica.

Nelle sezioni successive spesso il dialogo tra la parete e lo spazio percorribile delle sale è risolto in composizioni che si mantengono entro i limiti bidimensionali della pagina o del quadro. Si tratta di fotocollaggi e fotomontaggi che sono legati all'orbita

⁹ Attraverso lo spoglio della stampa del decennio, oltre a ricostruire l'allestimento delle sale, è stato possibile darle una precisa collocazione temporale che nella bibliografia su Luigi Vietti oscillava tra il 1935 e il 1937: la cura della mostra si fa risalire al 1936 solo in Dall'Aira 1997 (pp 93-95); in Barisione 1999 (p 60), si parla di 1937 (così come in Polano 2000, p 67), in Gramigni 2001 (p 28) di 1935.

¹⁰ Presidente della mostra fu l'ing. M. G. Mongiardino, presidente dell'Associazione per il turismo ligure e del Comitato della mostra del mare, e direttore dei lavori l'ing. A. Figari.

culturale del secondo futurismo come quelli atti a visualizzare le manovre dell'ancora, dell'elica e del timone: qui il processo di manipolazione semiologica dell'immagine fotografica si apre alla dimensione ludica del segno grafico creando un gioco dialettico tra la fantasia dell'illustrazione e la valenza realistica del frammento fotografico, che si decanta nella rarefazione del contenuto narrativo mentre si arricchisce di accenti fantastici, che ricordano certe contemporanee composizioni di Carlo Manzoni e Bruno Munari.

Talvolta traspaiono, invece, consonanze formali con il lavoro delle altre avanguardie europee, che spaziano dalla suggestione onirica all'uso di un geometrismo costruttivista, che ne struttura la composizione. È il caso del pannello con cui il pittore Giovanni Solari illustra l'attività dell'ittiogenia: l'artista fantasioso e il propagandista si sono fusi con equilibrio mirabile, servendosi del montaggio fotografico per la dimostrazione realistica del tema ma valendosi di disegni astratti e accostamenti fantastici che impregnano le composizioni di una discreta vena surrealista, come facevano in quegli anni Herbert Bayer o Bruno Munari e Ricas. Qui l'intervento, seppur partendo dalla parete, con l'aggiunta del pavimento riflettente, trasporta illusionisticamente l'originaria bidimensionalità ad una dimensione ambientale.

Ancor più esplicito il legame con la cultura tedesca nel padiglione dell'istituto idrografico, talassografico della marina che è stato allestito dal pittore Dino Gambetti: l'articolazione della composizione in cerchi grafici e fotografici rivela la parentela con il padiglione curato da Gropius, Bayer e Moholy-Nagy all'*Esposizione di Arti Decorative* di Parigi del 1930, ma trasforma il tema meccanicistico con una struttura più disordinata e fantasiosa che rimanda ad un immaginario marino.

Questa modalità espositiva contraddistinta da una dichiarata componente grafica, sia che traduca plasticamente nelle tre dimensioni un tracciato grafico piano, sia che resti legata all'autonomia bidimensionale della parete, segue una logica che rimanda alle parole di Munari relative alla necessità di raggiungere un «ritmo grafico [che] deve equilibrare spazio bianco, testo e illustrazioni [...]» e di considerare «[...] un opuscolo [o il susseguirsi di pareti] come un'unica striscia formata da tutte le pagine in fila, collegate da una linea invisibile» (Munari 1937).

Singolari esempi in ossequio alla contaminazione modernista - talvolta un po' *naïf* - degli specifici campi dell'arte.

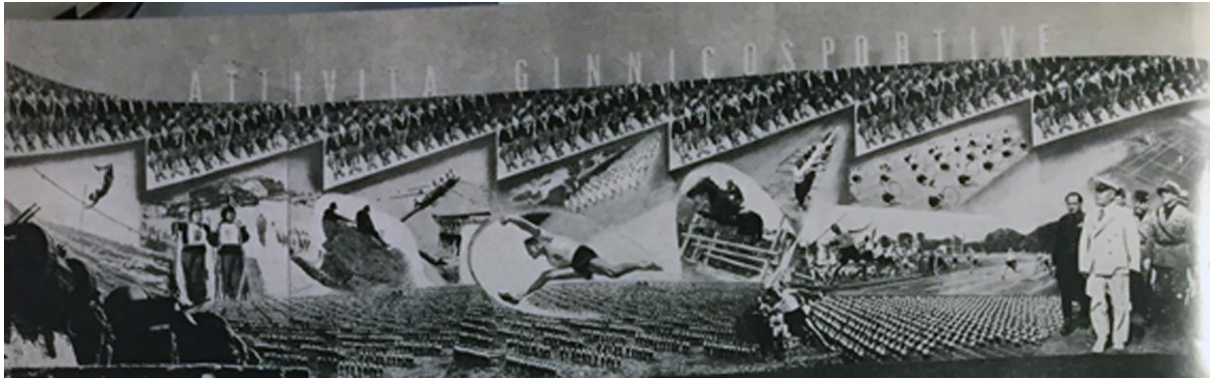


Fig. 1: F. Dal Pozzo, *Sala dell'Opera Nazionale Balilla*, Lidel giugno 1935, p 344, Roma, Biblioteca di Storia moderna e contemporanea.

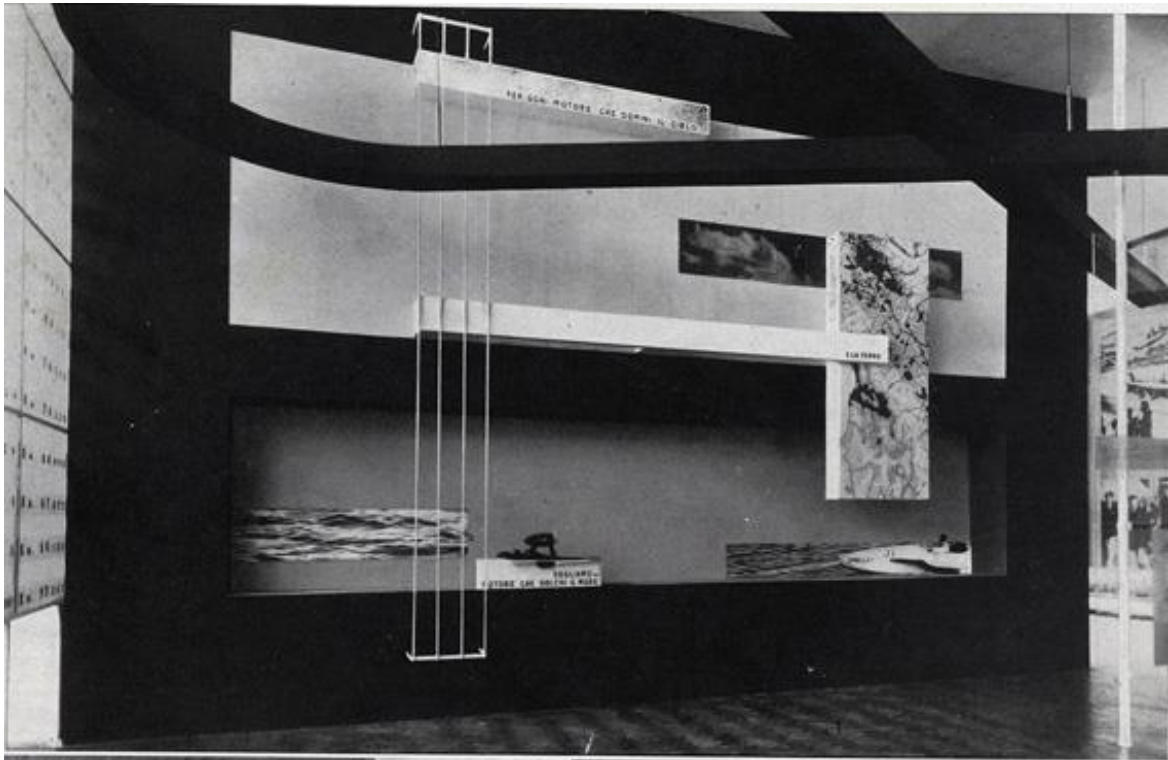


Fig. 2: G. Terragni - P. Lingeri - C. De Amicis, *Sala della motonautica*, Quadrante giugno 1935, p 32, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

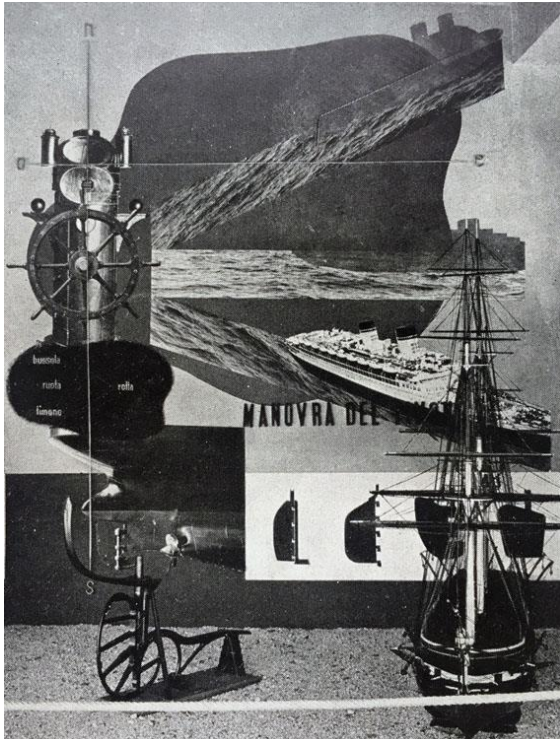


Fig. 3: D. Bernazzoli, *Sala dell'ancora, dell'elica, del timone e delle segnalazioni*, *Architettura*, ottobre 1937, p 644, Roma Biblioteca della Soprintendenza speciale alla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea.



Fig. 4: G. Solari, *Pannello Ittiogenia*, *Architettura*, ottobre 1937, p 644, Roma Biblioteca della Soprintendenza speciale alla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea.



Fig. 5: D. Gambetti, *Sala dell'Istituto idrografico, talassografico della Marina*, Guglielmino, C O, Favilli, R, Parodi, A, Chiarini, A (ed.) 1936, *IV Mostra del mare*, Genova, p 8, Genova, Biblioteca di Storia dell'Arte.

L'autrice

Dottoranda in Storia dell'arte contemporanea presso La Sapienza Università di Roma con una ricerca sulla cultura fotografica modernista nei canali di comunicazione di massa del regime fascista, in particolare i periodici illustrati e le esposizioni. Fin dall'esordio della sua carriera universitaria si è occupata di Storia della fotografia, legando i suoi studi ad alcuni fondi conservati presso la sezione di fotografia dell'Istituto Centrale per la Grafica, di cui ha curato l'inventariazione e la catalogazione. Affiancando così l'analisi storico-critica dei materiali agli aspetti conservativi, è dedicata a problemi legati alla gestione degli archivi fotografici e attualmente impegnata nel progetto di conservazione e valorizzazione dell'Archivio Storico Fotografico dell'ateneo romano, fondato da Adolfo Venturi, dove si occupa della gestione organizzativa ed è responsabile dell'attività di catalogazione.

Riferimenti bibliografici

Architettura e tecnica di esposizione alla mostra del mare 1936, Il secolo XIX, 7 luglio, p. 4.

Barisone, S & Scelsi, V 1999, *Luigi Vietti. Architetture Liguri*, Erga Edizioni, Genova.

Bignami, S 2009, 'Il fotomontaggio nelle riviste illustrate degli anni Trenta tra ricerche d'avanguardia e cultura visiva di massa', in *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, ed R De Berti, & I Piazzoni, Cisalpino, Milano, pp. 591-624.

Dal Pozzo 1935, 'La Mostra Nazionale dello Sport nel Palazzo dell'Arte a Milano', *Lidel*, giugno, pp. 344-347.

Dall'Aira, P V 1997, *Luigi Vietti: progetti e realizzazioni degli anni '30*, Alinea Editrice, Firenze.

Gramigni, M 2001, *Luigi Vietti architetto*, Edizioni "Orti d'arte", Milano.

Guglielmino, C O, Favilli, R, Parodi, A & Chiarini, A (ed.) 1936, *IV Mostra del mare*, Genova.

Immagini di modernità 2012, in *Anni '30. Arti in Italia oltre il fascismo*, ed A Negri con S Bignami, P Rusconi, G Zanchetti & S Ragionieri, Giunti, Firenze, pp. 178-189.

Roncari, L (ed.) 1993, *Agnoldomenico Pica (1907-1990). Premesse per uno studio critico*, Edizioni Angelo Guerini e Associati, Milano.

Lista, G 1979, 'Il fotoplastico', in *Futurismo e fotografia*, Lista, G, Multhipla, Milano, pp. 269-280.

Marzocchi, A (ed.) 1935, *Mostra Nazionale dello Sport*, Edizioni d'arte Emilio Bestetti, Milano.

Morello, P 2000, 'Fotomontaggio e rappresentazione politica alla Mostra della Rivoluzione Fascista', in *Il teatro del potere. Scenari e rappresentazione del politico fra Otto e Novecento*, ed S Bertelli, Carocci editore, Roma, pp. 97-116.

Morello, P 2004, 'Esposizioni e mostre: 1932 – 36', in *Il primo Novecento*, ed G Ciucci & G Muratore, Electa, Milano, pp. 306-323.

Mostra del mare a Genova 1936, Casabella, novembre, p. 38.

Munari, B 1937, 'Ritmi grafici', *Campo grafico. Rivista di estetica e tecnica grafica*, maggio-giugno, p. 33.

Pagano, G 1941, 'Parliamo un po' di esposizioni', *Costruzioni Casabella* marzo-aprile, p. 31.

Polano, S 2000, *Mostrare: l'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Lybra Immagine, Milano.

Russo, A 1999, *Il fascismo in mostra*, Editori Riuniti, Roma.

Stone, MS 1990, *The Politics of Cultural Production: the Exhibition in Fascist Italy, 1928-1942*, Princeton University, Princeton.

Stone, MS 1993, 'Staging Fascism: the exhibition of the fascist revolution', *The Journal of Contemporary History*, aprile, pp. 215-243.

Tedeschi, E 1937, 'La mostra del mare a Genova', *Architettura*, ottobre, pp. 635-644.

Terragni, E 2005, '1935 Sala della motonautica e Sala del canottaggio alla Mostra dello sport a Milano', in *Giuseppe Terragni: 1904-1943*, ed G Ciucci, Electa, Milano, pp. 469-470.

Vinti, C 2006, 'Le esperienze progettuali di Eduardo Persico: dalla nuova tipografia all'impaginazione dello spazio', *Documenti*, n.2. Available from: <www.documenti.ve.it> [maggio 2006].

Vinti, C 2012, 'Segnali. Grafica, architetture effimere e spazio pubblico in Italia', in *TDM 5: Grafica italiana*, ed G Camuffo, M Piazza & C Vinti, Corraini, Mantova, Triennale Design Museum, Milano, pp. 325-326.



Lucia Miodini

L'esposizione commerciale o di propaganda: dall'unicum al multiplo, dal materiale all'immateriale



Abstract

Pensare all'esposizione in termini di riproducibilità permette di situare questo fenomeno nell'ampia serie culturale dei mezzi di riproducibilità tecnica. I modi della rappresentazione accentuano la diffusione e circolazione degli oggetti o delle idee, potenziando il carattere mass mediatico dell'esposizione rivolta a un pubblico sempre più numeroso e differenziato. In Italia dalla fine degli anni Venti e negli anni Trenta il progetto grafico assume un ruolo di rilievo nella spazialità effimera delle esposizioni commerciali e di propaganda. L'allestimento temporaneo è uno spazio di sperimentazione, un dispositivo multimediale. Partendo da alcuni casi studio e avvalendosi di diversi strumenti disciplinari, rifletteremo sulle relazioni tra esperienze espositive, grafica editoriale e architettura. Saranno esaminati, in particolare, l'utilizzo di diversi codici linguistici nel dispositivo espositivo, dalla sperimentazione di fotomontaggi e collage alla funzione narrativa della frammentazione delle immagini.

To think to the exposition in terms of reproducibility allows us to situate this phenomenon among the wide range of technical reproducibility means. The ways of representing increase the spread and circulation of objects and ideas, empowering the mediatic nature of an exhibition, addressed to an audience that is more and more numerous and differentiated. At the end of 1920s and in the 1930s, in Italy, graphic design plays a prominent role in the ephemeral space occupied by exhibitions dedicated to business and propaganda. Temporary set-up is a place for experimenting, a multimedia device. Starting from some case studies and using tools of various disciplines, we will reflect on the relationships between exhibition experience, editorial graphics and architecture. In particular, we will examine the use of several language codes in exhibition, from testing photomontages and collage to narrative function of image fragmentation.



Considerare il percorso dall'unicum al multiplo, dal materiale all'immateriale, consente di situare le esposizioni nel sistema dei mezzi di riproducibilità tecnica, e di riflettere sulle reciproche relazioni. I modi della rappresentazione riproducibile (fotografia, tipografia, editoria) accentuano i fenomeni di diffusione e circolazione nel tempo e nello spazio degli oggetti e delle idee, evidenziando il passaggio da un medium a un altro, nello specifico dalla grafica editoriale e di propaganda allo spazio espositivo e viceversa. Circostanze che rinforzano il carattere mass mediatico delle

esposizioni che dagli anni Venti si rivolgono a un pubblico sempre più numeroso e indifferenziato¹.

La mostra, così come si delinea negli anni Trenta, può essere considerata un dispositivo. Mi ricollego, evidentemente, alla riflessione di Giorgio Agamben (2006) sul significato di dispositivo, concetto decisivo nel pensiero di Michel Foucault. I collegamenti che esistono tra le condizioni di visibilità delle merci e delle idee e i discorsi intorno al valore della propaganda e della promozione commerciale costituiscono infatti una rete di elementi, discorsivi e visuali, che qualificano l'esposizione come un dispositivo nel quale agiscono il peso dell'esercizio del potere e le sue trasformazioni nel contesto della società mass mediatica, in riferimento alla mutazione antropologica che le nuove tecnologie dell'informazione sottendono². L'allestimento è un dispositivo che potenzia i rituali di una nuova liturgia laica, estetizzata e massificata, funzionale al consumo e al consenso; è una rappresentazione della politica del consumismo che trasforma oggetti normali in cose straordinarie (Russo 1999).

Negli allestimenti fieristici si dimostra efficace analizzare il nesso tra l'apparato espositivo e l'archivio inteso, riprendendo le riflessioni di Tiziana Serena, quale costruito politico dove le sedimentazioni fotografiche dipendono dalle negoziazioni sociali³. Una conferma viene dallo studio dell'apparato iconografico approntato dai grandi gruppi industriali e dall'analisi dei materiali conservati sia negli archivi d'impresa sia nei fondi degli studi fotografici. Mi propongo di affrontare il ruolo che le immagini tratte da quegli archivi hanno giocato nella comunicazione visiva dell'epoca, il modo in cui il diverso materiale iconografico è stato selezionato, ha circolato e attraverso quali media è stato visto da una larga massa di popolazione⁴.

Da ciò si evince il rilievo che assume la medializzazione nelle fiere commerciali e nelle mostre di propaganda, e di conseguenza l'individuazione dei topoi visivi, come pure dei 'generi' e delle "scritture", interpretando così gli stimoli che provengono dai Media Studies, dall'antropologia visuale, dai Gender e Post-Colonial Studies. Il «potenziale analitico» delle esposizioni ha certo favorito l'interesse degli storici e delle storiche per quegli oggetti nel contempo polisemici e incostanti, a lungo interpretati però dal solo punto di vista identitario (Geppert 2004). È pur vero che dalla fine degli anni Ottanta la storiografia si è sviluppata nel senso di una comprensione plurale del fenomeno, e nondimeno con un accento molto netto sulla storia delle rappresentazioni simboliche della nazione, con la dominazione del paradigma identitario su altre variabili

¹ Per l'impostazione del presente intervento ho trovato interessanti spunti negli interventi di Claire-Lise Debluë (Debluë 2015, Debluë 2015a).

² Rimando a Giorgio Agamben (2006), si confronti anche Iginio Ariani (2008).

³ Tra i diversi contributi che Tiziana Serena ha dedicato all'archivio come oggetto teorico è opportuno ricordare almeno: Serena 2010, Serena 2010a, Serena 2011, Serena 2012.

⁴ Di grande interesse è l'innovativa ricerca di Luigi Tomassini (2004).

sottovalutando altre dimensioni del fenomeno, sia di ordine economico che politico (Debluè 2015).

Partendo da alcuni casi studio, mi propongo di indagare l'utilizzo di diversi codici linguistici, dal fotomontaggio alla frammentazione dell'apparato verbo-visivo, e la formazione di uno spazio mediale accessibile a una fruizione collettiva. Se un tratto comune è possibile distillare da tanta varietà di esempi, esso consiste nella natura mass-mediale delle esposizioni, collocate all'incrocio tra pratiche vernacolari e ordinamenti tematici, tra *storytelling* e montaggio. Possiamo ragionevolmente affermare che la progettazione delle strategie *tattiche* per i visitatori inverte il significato che Michel de Certeau (2001) attribuisce al termine "pratica". L'efficienza visuale determinata dalla moltiplicazione e diffusione delle immagini, muove dall'archivio d'impresa e confluisce sia nella stampa promozionale sia nell'esposizione. Ma è proprio la strutturazione mediale della produzione a trasformare la fiera commerciale in un luogo dove si configura una nuova forma di sociabilità.

Muovendo da queste osservazioni rivolgo la mia attenzione alle strategie della spettatorialità di massa applicate nelle mostre celebrative e negli stand fieristici. Considero, infatti, le «esposizioni come meta-media, mezzi specifici di comunicazione che racchiudono e incorporano altre tecnologie comunicative» (Geppert 2004, p.10).

La proliferazione delle immagini svolge una funzione risolutiva nella diffusione del binomio politica-spettacolo, contribuendo ad esaltare le nuove mitologie di massa. L'esposizione, che catalizza e orchestra tale pervasività, è un luogo di produzione dell'immaginario collettivo, i cui effetti si amplificano nella temporalità dilatata dalla medializzazione.

Architettura pubblicitaria e medializzazione

In Italia, nella seconda metà degli anni Venti, ma con più evidenza dai primi anni Trenta, si strutturano nuove forme dello sguardo favorite dall'affermazione della grafica moderna e dalle sperimentazioni fotografiche che ridefiniscono i modi della percezione sensoriale all'origine delle moderne forme di spettatorialità. L'immagine si trova presa in un gioco di specchi, dal caos dell'esperienza urbana allo spazio ideale della sala o del padiglione fieristico, dalla grafica pubblicitaria ai periodici illustrati, dalla fotografia alle cartoline illustrate. La riproducibilità tecnica riceve una stupefacente accelerazione negli anni Venti grazie ai nuovi dispositivi fotografici e allo sviluppo dei procedimenti di stampa.

Secondo Buchloh (1984) è nella Russia di fine anni Venti che bisogna cercare la fonte storica della teorizzazione del ruolo che la fotografia assolve nei nuovi media di massa, ovvero nelle grandi esposizioni almeno fino agli anni Cinquanta, e dunque da *Pressa* (Colonia 1926) a *The Family of Man* (New York 1955). Il ruolo paradigmatico

giocato dalla fotografia nelle esposizioni di propaganda organizzate dai governi europei e americani dal 1925 al 1955 è certamente innegabile. Qualche perplessità solleva la tesi che il cambiamento effettuato da El Lissitzky intorno al 1927 sia caratterizzato da un ritorno alla funzione iconica della fotografia di contro al suo potenziale indicale. Il cambiamento sarebbe determinato dalla necessità di rivolgersi in modo immediatamente comprensibile a un gran numero di persone, favorendo così meccanismi di fruizione collettiva.

In questo percorso emerge la figura di Herbert Bayer, influente protagonista dell'architettura degli allestimenti, di cui offre anche una convincente ricostruzione storica. Individua infatti nel progetto espositivo una nuova disciplina, che si afferma negli anni Venti prendendo le mosse dall'architettura, ma ancor più dalla pittura e dalle arti grafiche.

«I confini esistenti fra l'arte grafica (cioè approssimativamente la creazione tipografica e del manifesto) che opera su due dimensioni, e l'architettura che costruisce lo spazio a tre dimensioni — precisa Bayer — si sono dilatati fino a dare origine ad una nuova disciplina in cui i due precedenti mezzi d'espressione si fondono» (Bayer 1955, p.25)

Argomentazioni condivise dai progettisti Bianchetti e Pea (1941, p.96) che ribadiscono: «l'architettura pubblicitaria deriva più dalla plastica, dalla scultura, dalla pittura che non dall'architettura».

La componente grafica, o meglio, specificherei, foto-grafica, è senza dubbio uno degli aspetti caratterizzanti gli allestimenti di Bianchetti e Pea (Bianchi 2009-2010), ma è, aggiungerei, più in generale un tratto distintivo delle esposizioni del Ventennio.

Nell'esperienza italiana l'affermazione della grafica modernista e della nuova tipografia favoriscono l'individuazione di nuove strategie comunicative funzionali al progetto espositivo. La *Neue Typographie*, asserisce Modiano (1933, p.21), «non è una questione di impiego di nuovi o pseudonuovi elementi formali sopra lo schema tradizionale, ma opera in profondità, intaccando l'essenza del sistema costruttivo in atto». Esempio della coincidenza tra nuovi schemi d'impaginazione e le fondamentali "scoperte" spaziali del gruppo De Stijl, iniziatore delle innumerevoli strutture smontabili destinate alle esposizioni viaggianti, è il reticolo razionalista, proposto nelle strutture per allestimenti temporanei. Dimostrativo in tal senso è il *Castello Pubblicitario* allestito in Galleria Vittorio Emanuele a Milano (1934) in occasione del plebiscito del 25 marzo. Una costruzione propagandistica esemplare, destinata, come la mostra del Decennale, al grande pubblico. A riprova della popolarità dell'evento, Achille Beltrame disegna nella copertina de *La Domenica del Corriere* del 1 aprile 1934 una moltitudine accorsa ad ammirare le gigantografie del Duce, che sono il punto focale della rappresentazione, travisando in questo modo il rigore compositivo del progetto. Il

reticolo razionalista si pone, infatti, per così dire, in antitesi rispetto al contenuto e all'epica delle immagini. Persico svincola le forme dell'allestimento dai materiali esposti tanto che la struttura risulta più significativa dei messaggi politici che reca (Cresti 2016). A creare questa atmosfera rarefatta e straniata è il motivo della griglia che ricorre nell'impaginazione di *Casabella* e nell'allestimento della Sala delle medaglie d'oro alla Triennale del 1936, che interpreta in modo esemplare la trasfigurazione in filigrana del telaio strutturale operata dai razionalisti, di cui Guido Canella ebbe a dire:

Importando il traliccio razionalista nelle opere più prestigiose i maestri italiani vi operano con procedure di arricchimento figurativo che lasciano trasparire appunto solo in filigrana, quasi allegoricamente, il rigido diagramma funzionalista. Si tratta di un contributo indubbiamente originale che, al pari di quello reso dalle altre arti figurative italiane di quello stesso periodo, risulta tuttora ingiustamente sottovalutato nella considerazione internazionale (Canella 1966, p.155).

La capacità di sintesi tra astrazione e metafisica della struttura a telaio raffigura «il contributo italiano all'architettura moderna, l'unica invenzione veritiera e quindi l'unico apporto linguistico originale prodotto dall'Italia tra le due guerre» (Zevi 1996, p.203). La struttura della griglia, che ricorre in significativi episodi dell'arte contemporanea, rappresenta la radicalità dell'arte moderna, considerando due diversi aspetti, l'uno spaziale, l'altro temporale. «Nella sua accezione spaziale la griglia istituisce infatti un sistema di regole autonomo dalla natura, in cui il principio di imitazione del reale non ha più alcun valore. D'altra parte, nella dimensione temporale la griglia costruisce un luogo senza tempo che esclude la storia» (Krauss 1986, p.120).

Il nesso che lega il progetto grafico a quello espositivo ci porta a considerare lo spazio bidimensionale e quello tridimensionale come luoghi di una medesima strategia comunicativa. Entrambi partecipano del percorso strutturante la visualità contemporanea: il passaggio dall'unico al multiplo, presente negli stand commerciali, nelle esposizioni d'arte e nelle mostre celebrative del regime.

Fotografia pubblicitaria e architettura pubblicitaria: il Gruppo Montecatini e l'autarchia

L'impiego della fotografia consolida una lettura per frammenti che monumentalizza l'immagine e implica l'attivazione di uno sguardo non più assiale e statico ma trasversale, aperto e dinamico, lungo una linea contemporaneamente percorsa nelle pubblicazioni commerciali e nelle coeve riviste illustrate. Elementi caratterizzanti la nuova visione, che collega grafica editoriale e commerciale, sperimentazione fotografica e cinema, sono il montaggio delle immagini, i tagli insoliti

e i dettagli fotografici. Le “gigantografie” ritagliate come elementi spaziali, i fotomosaici, le deformazioni ottiche sono strumenti espressivi di fortissimo impatto emotivo sul pubblico. Effetto, che tengo a precisare, è amplificato dal fatto che si tratta di immagini già viste, segmenti di un immaginario comune in via di costruzione.

Agente fondamentale del dispositivo comunicativo è in ogni caso il fotomontaggio: scompone l’oggetto per poi ricomporlo in un’unità superiore che non è semplicemente l’unione delle singole parti, garantendo la possibilità di vedere simultaneamente elementi lontani nel tempo e nello spazio, e intacca i più consueti paradigmi dell’interpretazione storica, partecipando di quella “pedagogia visiva” che caratterizza le strategie comunicative del ventennio.

Se ne avvale per primo El Lissitzky nel padiglione russo della *Pressa Austellung* di Colonia (1926) e vasta eco ha la mostra *Film und Foto*, promossa dal Werkbund tedesco e inaugurata a Stoccarda nel maggio 1929. La sezione che restituisce in modo esemplare il ruolo del montaggio di media differenti all’interno di uno stesso spazio espositivo è senza dubbio, precisa Rebecchi (2014), quella allestita da El Lissitzky, dove cineasti e artisti del calibro di Aleksandr Rodčenko, Varvara Stepanova, Lev Kulešov, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov e Sergej Ejzenštejn sono chiamati a “montare” diversi film, sequenze di fotogrammi e serie di fotografie in un unico grande spazio. Le opere esposte, tratte dai campi più disparati, dalla pubblicità all’editoria, al fotoreportage, evidenziano la funzione antropologicamente rivoluzionaria dei nuovi media ottici.

Per comprendere il contesto prettamente mediale in cui l’immagine si trova ad essere inserita, merita qualche considerazione il nesso tra fotografia pubblicitaria e architettura pubblicitaria. Entrambe investono un problema essenziale: il passaggio dal concreto all’astratto, ovvero dal prodotto alla sua rappresentazione, affidando all’immagine un compito fondamentale propagandistico⁵. Il fotomontaggio, asserisce Veronesi (1934, p.278), è l’unica espressione dell’epoca moderna: «distrugge il realismo dell’immagine fotografica documentaria, perché propone associazioni tra figure diverse, unisce disegno e figura, staccando la figura dal contesto originario». È nel campo della pubblicità, ribadisce, che possono meglio e più liberamente esplicitarsi le più moderne correnti della fotografia. Anche Antonio Boggeri, nel cui studio lavorano come esterni sia Marcello Nizzoli che Erberto Carboni, ai quali dobbiamo alcuni tra i più significativi allestimenti fieristici degli anni Trenta, individua nella fotografia pubblicitaria la possibilità di sperimentare e proporre infinite visioni del reale⁶.

⁵ Aspetto accentuato da Angerlo Bianchetti e Cesare Pea (Binachetti & Pea 1941).

⁶ Antonio Boggeri ritorna in più occasioni sulla centralità della fotografia pubblicitaria in ambito sperimentale (Boggeri 1929, Boggeri 1930, Boggeri 1937).

Una conferma dell'intermedialità l'abbiamo confrontando materiali d'archivio e allestimenti fieristici. Utile si è dimostrata l'analisi dei Fondi Marcello Nizzoli e Bruno Stefani del CSAC e dell'archivio fotografico Montecatini⁷.

«Lo sforzo comunicativo messo in piedi dalla Montecatini fu davvero enorme, se rapportato agli standard dell'epoca, e finì per diventare in seguito null'altro che il modello comunicativo della moderna fotografia industriale» (Desole 2015, p.42). L'Ufficio propaganda pianifica l'immagine che l'azienda vuole comunicare di sé, e la diffonde attraverso diversi media, dai manifesti alla pubblicitaria aziendale, dalle riviste illustrate agli allestimenti.

La collaborazione di Marcello Nizzoli con la Montecatini inizia nel 1927, ma è dalla metà degli anni Trenta che progetta gli allestimenti più sorprendenti. I lavori del quinquennio 1936-1940 sono contraddistinti da alcune peculiarità compositive che molto devono allo "stile *Casabella*", evidente nell'allestimento del Padiglione Montecatini alla Fiera del 1936. Marcello Nizzoli aderisce alla linea progettuale della Fotoplastiken di Moholy Nagy, la sua è quindi una ricerca collegata alla cultura progettuale Bauhaus, mediata in ambito milanese da Xanti Schawinsky.

È in questo periodo che si avvale di materiale realizzato da importanti studi fotografici attivi nell'ambito della fotografia industriale. L'interprete più originale dell'immagine del gruppo Montecatini negli anni Trenta è senza dubbio Bruno Stefani. La sua collaborazione con l'azienda, che data a inizio decennio, è particolarmente intensa e dà luogo a straordinarie campagne fotografiche, sulle miniere di zolfo a Grottacalda e sulle Cave di marmo di Carrara. E queste fotografie le ritroviamo in grande formato o accostate nei fotomontaggi utilizzati da Nizzoli negli allestimenti per il Padiglione Montecatini.

L'attività mineraria è un topos visuale dell'esaltazione della produzione nazionale: *Minatori* (1932) di Bruno Stefani, un'immagine che dialoga con Moholy Nagy, campeggia nello stand delle Piriti alla XIX Fiera di Milano del 1938⁸.

Nella Sala delle Piriti alla Mostra Autarchica del minerale italiano (Roma, Circo Massimo, novembre 1938-maggio 1939), dedicata alla produzione di risorse minerarie in Italia e nelle colonie, le composizioni fotografiche mostrano cantieri, stabilimenti e cave di marmo, vedute d'interni di fabbriche e altiforni. La spinta a consumare "prodotti

⁷ Altre immagini sono dovute a Vincenzo Aragozzini dello Studio Crimella, ad Achille Bologna, condirettore della rivista «Il Corriere Fotografico», allo Studio Boggeri, a Riccardo Moncalvo e Ernesto Fazioli. Collaborano alla comunicazione dell'azienda anche lo Studio Ancillotti e Martinotti, l'Agenzia Publifoto, Tullio Farabola, e negli anni Cinquanta Federico Patellani e Ugo Mulas. Sull'archivio della Montecatini si vedano Magliulo (1999), Corazza (2008); per una contestualizzazione rimando alle ricerche di Duccio Bigazzi, che ha avviato in Italia gli studi sulla storia dell'impresa (Bigazzi 1990, Bigazzi 1993). Sull'archivio Edison si veda anche Casone, Corazza 2009.

⁸ Si veda a tale proposito la dissertazione di Stefano Moltrasio, Marco Vantusso (Moltrasio, Vantusso 1995).

autarchici”, accentuata dalle sanzioni conseguenti all’invasione dell’Etiopia, (1935-1936), è propagandata nella pubblicità delle nuove fibre e nelle esposizioni che ne esaltano la produzione.

L’immagine di specifici comparti produttivi, la trasmissione di dati e di concetti, l’esposizione di contenuti ideologici-educativi sono proposti al grande pubblico ricorrendo a un insieme complesso di mezzi di comunicazione: risultano determinanti la disposizione grafica e la composizione delle immagini fotografiche, elementi che concorrono a mettere in scena convincenti narrazioni rivolte al grande pubblico. Nel determinare l’utilizzo di queste immagini negli allestimenti non si deve sottovalutare il processo di selezione: «l’individuazione delle immagini più efficaci a svolgere la funzione per la quale è stato commissionato il servizio fotografico: pubblicità del prodotto, volumi celebrativi, illustrazione di fasi di lavorazione sulla stampa tecnica» (Bigazzi 1993, p.11). Alcune immagini «esauriscono la loro funzione in quell’unica occasione di riproduzione; altre vengono utilizzate, con lo stesso o con un diverso scopo, in più occasioni» (Bigazzi 1993, p.12). Infine ci sono le immagini-simbolo che incorporano valori di cui si vuole segnalare la permanenza nel tempo, pur nel mutamento dei processi tecnici o delle forme organizzative (Bigazzi 1993).

La forte valenza simbolica dell’azienda carrarese, entrata nell’orbita Montecatini, è bene esemplificata dalla reiterazione delle immagini realizzate da Stefani, dalla pubblicazione aziendale *I marmi e le pietre d’Italia* (1937), curato dallo Studio Boggeri, alla rivista *Casabella* (Desole 2015, pp.78-81), agli allestimenti fieristici di Nizzoli.

L’estetizzazione della vita politica e la messa in scena del tempo libero

Nella pubblicistica coeva il Padiglione Montecatini, presentato come la più organica mostra di prodotti, è esaltato come espressione dei risultati conseguiti dalla battaglia autarchica. L’apparato comunicativo celebra l’industria al servizio della vita civile, dalle materie prime strappate al sottosuolo sino ai prodotti che vengono direttamente usufruiti dal consumatore o dall’industria manifatturiera. Decaduto il mito del progresso esaltato nelle grandi Esposizioni Universali del “lungo” Ottocento, e le apologie dell’industria, negli anni tra le due guerre «alla meccanica del progresso l’uomo ha sostituito la propria viva realtà» (Veronesi 1941, p.31). L’industria nazionale al servizio della vita civile: è questo il nuovo mito. Al centro del dispositivo multimediale si trova lo spettatore-consumatore, a lui deve apparire evidente come l’industria chimica nazionale provveda oramai a tutte le necessità della vita, dai prodotti per l’agricoltura a quelli per l’abbigliamento, da quelli per l’edilizia a quelli per le comunicazioni, da quelli per l’igiene e la salute a quelli per la difesa della Paese.

In piena fase di completamento del “consenso” «la spettacolarizzazione della vita politica durante il regime fascista non rappresenta né un momento episodico né

un'appendice pittoresca del progetto totalitario, ma costituisce la base e il presupposto della strategia politica del regime» (Russo 1999, p.26).

Non va sottovalutato in tal senso il programma di nazionalizzazione del tempo libero e il ruolo svolto dalle associazioni dopolavoristiche. Partecipare agli eventi celebrativi e alle manifestazioni fieristiche rientra nel piano di orientamento dei costumi e delle abitudini tese a plasmare "l'uomo nuovo". Il visitatore posto al centro della strategia comunicativa può identificarsi nella rappresentazione idealizzata di lavoratori eroicamente inquadrati dal basso verso l'alto e in diagonale, i minatori e gli operai al lavoro nelle cave di marmo, artefici del successo dell'economia autarchica.

Il tema del lavoro al centro della produzione artistica si lega, peculiarmente dopo la conquista dell'Etiopia nel 1936 e la proclamazione dell'Impero, a un nuovo concetto di virilità che entra nel linguaggio verbo-visivo dell'immagine maschile. La gigantografia dell'operaio "con tanto di maglio in mano" per la sala della "Jeunesse ouvrière chrétienne", progettata da Erberto Carboni alla Mostra Internazionale della stampa cattolica in Vaticano (1936), e che ritorna nel catalogo propagandistico SNIA Viscosa, è una citazione evidente del gigantismo positivo di tanti eroi dei manifesti sovietici di fine anni Venti e Trenta, di Rodčenko, di Klutskis (Bianchino 1998, p.31).

L'estetizzazione della politica, categoria ripresa da Walter Benjamin⁹, si esprime dunque in strategie comunicative basate su "scritture" e "generi" narrativi ben consolidati.

Nel Salone d'Onore alla Mostra Nazionale dell'Agricoltura a Bologna (1935) prevale il riferimento alla pittura murale, anche se la composizione pittorica rimanda ancora alla frammentazione del fotomontaggio. Nei pannelli realizzati da Marcello Dudovich è possibile riscontrare i tratti tipici dell'iconografia standardizzata di un'arte di stampo ruralistico che esalta la sana anima paesana della stirpe italiana. Di tono analogo sono i pannelli di Nizzoli nella sala dedicata ai prodotti chimici per l'agricoltura nel Padiglione Montecatini alla Fiera Campionaria del 1941. Le figure femminili paiono proprio riferirsi alla mitizzazione della donna rurale che accompagna la politica demografica del regime. L'esaltazione della donna contadina è la nuova icona femminile diffusa in questi anni nelle riviste periodiche illustrate¹⁰.

Non si deve però pensare che l'iconografia di genere coincidesse con il "massaismo", i modelli femminili imposti dal regime erano infatti complessi e articolati. Al di là di quelli che erano i miti divulgati dal regime, molte erano — mette a fuoco Victoria De Grazia — le differenze di classe e di cultura: donne cosmopolite di città che

⁹ L'estetizzazione della politica processo che Walter Benjamin individua riflettendo su fascismo e nazismo è, per lo studioso, caratteristica dei regimi totalitari (Benjamin 1966, p.46). Sulla spettacolarizzazione della vita politica durante il regime fascista insiste Antonella Russo (Russo 1999, p.26).

¹⁰ Sulla nazionalizzazione di modelli di genere nel regime fascista riamando alle ricerche di Victoria De Grazia (1991).

leggevano i rotocalchi e donne di campagna invecchiate anzitempo, e forti erano anche le differenze generazionali (De Grazia 2001).

L'immagine imposta dal regime si scontra con i modelli proposti ad opera della produzione cinematografica, della moda e della stampa periodica illustrata, che confermano la pluralità di modelli esistenti in quel periodo (Mondello 1987).

La Sala dei Coloranti ACNA con le belle stoffe e i veli intessuti coi filati di raion è rivolta "alle signore". Il riferimento, in questo caso, è alle vetrine e alle riviste. Un esempio della continuità tra luogo di vendita, riviste di moda e progetto espositivo che ritroviamo nel Padiglione della Moda progettato da Sepo nel 1938 per la Mostra dell'Autarchia a Torino.

Se il cinema e la radio sono i mezzi di comunicazione di massa di uno spettacolo sonoro e visivo, le mostre celebrative e gli stand fieristici esaltanti la produzione autarchica sono gli spazi della fruizione sociale e di un percorso identitario che mette in campo anche il ruolo assegnato alle donne dal progetto fascista e la rilevanza sul piano dell'universo simbolico dell'opposizione maschile/femminile (Falasca Zamponi 2003).



Fig. 1: Marcello Nizzoli, *Pannello fotografico per Padiglione Montecatini alla XVI Fiera Campionaria di Milano, 1935*, stampa fotografica Crimella bianco e nero su carta al bromuro d'argento, mm.173X228 (B022193S).



Fig. 2: Marcello Nizzoli, *XIX Fiera di Milano. Padiglione Montecatini*, 1938, stampa fotografica bianco e nero su carta al bromuro, Stabilimento Fototecnico S.A. Crimella, Milano (B022195S).



Fig. 3: Marcello Nizzoli, *Stand ACNA Padiglione Montecatini*, XXI Fiera di Milano, 1940, stampa fotografica bianco e nero carta bromuro d'argento (B022196S).



Fig. 4: Erberto Carboni, Bozzetto a collage, illustrazione pagina interna del catalogo propagandistico *SNIA Viscosa. Le opere assistenziali*, 1936, collage su cartone, mm.430X325 (B012573S) .

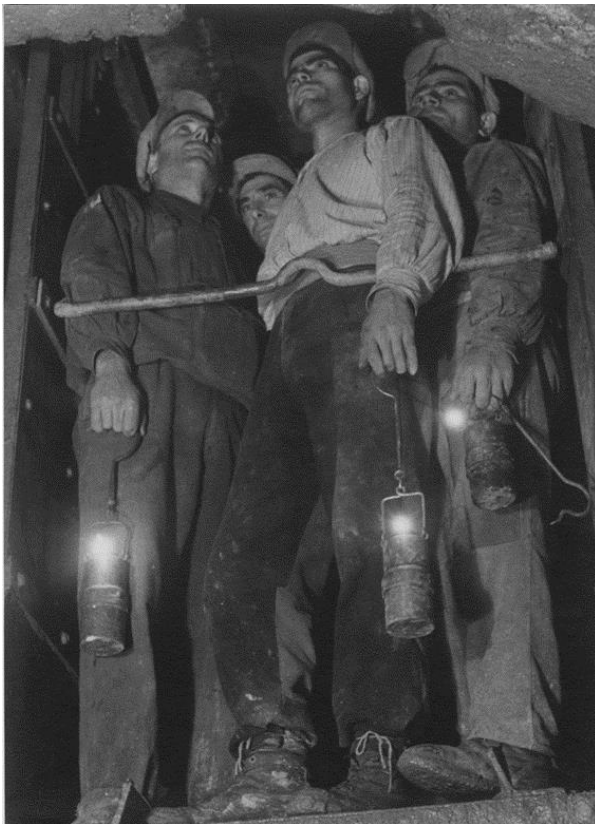


Fig. 5: Bruno Stefani, *Minatori*, 1932, stampa fotografica b/n, gelatina bromuro d'argento su carta baritata, mm 387x280, timbro a inchiostro sul verso con dati autore, titolata e datata a matita sul verso (C123689S).

L'autrice

Lucia Miodini fa parte dello staff dello CSAC dell'Università di Parma. Insegna Storia della Fotografia all'ISIA di Urbino dove ha coordinato la Triennale in Produzione Grafica e Comunicazione Visiva e la Specialistica in Fotografia dei Beni culturali. Membro del Comitato Scientifico del Centro Italiano della Fotografia d'Autore (Bibbiena), fa parte del Consiglio Direttivo della Società Italiana per lo Studio della Fotografia. È Direttore editoriale della collana Settantacento. Ha curato diverse mostre e pubblicato numerosi saggi e volumi monografici.

Riferimenti bibliografici

Agamben, G 2006, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma

Angelini, A 2012-2013, *Il "Reticolo" razionalista: astrazione e classicità nella struttura a telaio nell'Architettura Moderna in Italia*, Università IUAV, Venezia.

Benjamin, W 1966, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino Einaudi; [or. edn. Benjamin, W 1936, 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit', in *Zeitschrift für Sozialforschung*].

Bayer, H 1955, 'Prefazione', in Erberto Carboni, *Exhibitions end display*, with an introduction by Herbert Bayer, Silvana editoriale, Milano, pp. 5-27.

Bianchetti, A & Pea, C A 1941, 'Architettura pubblicitaria', *Costruzioni*, n.159-160, marzo-aprile, pp.96-97.

Bianchi, C 2009-2010, *Bianchetti e Pea: Forme creative dell'esporre 1934-1964*, (Tesi di Laurea), Milano, Politecnico, Relatore Bosoni G, AA 2009-2010.

Bianchino, G 1998, *Erberto Carboni. Dal futurismo al Bauhaus*, Mazzotta, Milano, p.31.

Bigazzi, D 1990, *Gli Archivi d'impresa nell'area milanese. Censimento descrittivo*, Milano, Editrice Bibliografica.

Bigazzi, D 1993, 'Gli archivi fotografici e la storia dell'industria', *Archivi e imprese*, n. 8, luglio-dicembre 1993, pp. 11-12.

Boggeri, A 1929, 'Fotografia moderna', *Il Corriere Fotografico*, VIII, agosto 1929, pp.557-564.

Boggeri, A 1930, 'Caratteri della moderna estetica fotografica', *Il Corriere Fotografico*, agosto 1930, pp.546-549.

Boggeri, A 1937, 'La fotografia nella pubblicità', *La Pubblicità in Italia*, novembre-dicembre, pp.16-25.

Buchloh, B H D 1984, *From Faktura to Factography*, ripubblicato in Ribalta, J 2008 (ed.), *Public photographic Spaces: Exhibitions of propaganda, from Pressa to The Family of Man, 1925-1955*, Barcelone, Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Caliari, P F 2000, *La forma dell'effimero: tra allestimento e architettura: compresenza di codici e sovrapposizione di tessiture*, Milano, Lybra immagine.

Canella, G 1996, *Terragni, Persico e la retorica nel razionalismo italiano*, in *Giuseppe Terragni 1904-1943*, ed G Ciucci, Electa, Milano, pp.152-155.

Chiappini, C 2012, 'Antonio Boggeri. Considerazioni su un protagonista della grafica italiana', *Ricerche di S/Confine*, vol.III, n. 1, pp.138-148.

- Corazza, M C 2008, 'Il fondo fotografico Edison. L'affidamento di un bene come garanzia di conservazione e valorizzazione gratuita ', *Cultura e Impresa*, rivista on line, 6 giugno.
- Casone L, Corazza M C, 2009, 'Un esempio di soggettazione di fotografia industriale: il Fondo Edison', *Cultura e Impresa*, n. 8, dicembre 2009.
- Cresti, R 2016, *L'imminenza del "doppio". Opere e allestimenti di Edoardo Persico*, in *Musei e mostre tra le due guerre, numero monografico, Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, vol. 14, eds S Cecchini & P Dragoni, pp.575-602.
- Debluë C-L 2015, *Exposer pour exporter. Culture visuelle et expansion commerciale en Suisse (1908-1939)*, Alphil-Presses Universitaires Suisses.
- Debluë C-L 2015a, 'De l'exposition universelle à la foire nationale. Éléments pour une histoire élargie des expositions durant la Première Guerre mondiale', *Relations internationales*, revue trimestrelle d'histoire, 2015/4, n.164, hiver 2016 (janvier-mars), *Les expositions internationales mises en scène de la modernité*, pp.59-74.
- De Grazia, V 1991, 'La nazionalizzazione delle donne. Modelli di regime e cultura commerciale nell'Italia fascista', *Memoria*, rivista di storia delle donne, n.33, pp.95-112.
- De Grazia, V 2001, *Le donne nel regime fascista*, Venezia Marsilio 2001.
- Desole, AP 2015, *La fotografia industriale in Italia. 1933-1965*, San Severino Marche (MC), Editrice Quinlan.
- Desole, A P 2016, 'Costruire il futuro. L'industria mineraria e il ruolo della fotografia modernista durante il fascismo', *rfs. Rivista di Studi di Fotografia*, n.4, pp.46-67.
- de Certeau, M 2001, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro (ed. or. 1990).
- Domanin, I 2008, 'Agamben: che cos'è un dispositivo', in *Carmilla*, rivista on line di Letteratura immaginario cultura d'opposizione, 4 marzo.
- Geppert A C T 2004, 'Città brevi: storia, storiografia e teoria della pratiche espositive europee 1851-2000', in in Geppert, A C T, Baioni, M (eds), *Esposizioni in Europa tra Otto e Novecento. Spazi, organizzazione, rappresentazioni*, numero monografico *Memoria e Ricerca*, Rivista di Storia Contemporanea, n.17, settembre-dicembre, pp.7-18.
- Falasca Zamponi, S, 2003, *Lo spettacolo del fascismo*, Rubettino Editore, Soveria Mannelli.
- Krauss, R E 1986, *Grids in The Originality of the Avant-Garde and Other Myths*, The MIT Press, Cambridge (MA).
- Lugon, O, 1998, 'La photographie mise en espace. Les expositions didactiques en Allemagne (1920-1930)', in *Études photographiques*, n.5, novembre.
- Lugon, O 2012, *Exposition et médias. Photographie, cinéma, télévision*, L'Âge d'Homme, Lausanne.
- Magliulo, F 1999, 'L'archivio fotografico della Montecatini. L'immagine di una grande impresa durante il fascismo', in *Impresa e storia*, n.20, pp.357-366.
- Malagugini, M 2008, *Allestire per comunicare, Spazi divulgativi e spazi persuasivi*, Franco Angeli, Milano.
- Mauro, A. (ed.) 2014, *Photoshow. Le mostre che hanno segnato la storia della fotografia*, a cura di Alessandra Mauro, Contrasto, Roma.
- Modiano, G 1933, 'Situazione grafica', *Quadrante*, a.1, n.1, maggio, p.21.

Moltrasio, S Vantusso, M, 1995, *Il progetto espositivo per la grande industria: allestimenti Montecatini 1935-1967*, (dissertation), Milano, Politecnico di Milano, Relatore Francesco Trabucco, Correlatore Giampiero Bosoni, AA 1994-1995.

Mondello, E 1987, *La nuova italiana. La donna nella stampa e nella cultura del ventennio*, Roma Editori Riuniti 1987.

Rebecchi, M 2013, 'Fautes, ombres, reflets et montages. Les surimpressions entre Nouvelle Vision et Surréalisme', *Itinera*, n.6, pp.96-113.

Rebecchi, M 2014, *1929, Film und Foto. Il montaggio dei media*, relazione al Convegno Internazionale *Photography and visual culture in the 21st Century : Italy and the Iconic Turn*, Università degli Studi Roma Tre, 4-5 dicembre 2014.

Russo, A 1999, *Il fascismo in mostra*, Editori Riuniti, Roma.

Serena, T 2010, 'Per una teoria dell'archivio fotografico come "possibilità necessaria"', in *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, eds G D Fragapane & F Faeta, atti del Convegno, Noto, 7-9 ottobre, on line.

Serena, T 2010a, 'L'archivio fotografico: possibilità derivate potere', in *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Storia e tutela. Territori veneti e limitrofi*, eds A Spiazzi, L Majoli & C Giudici, atti della Giornata di Studi, Venezia, 29 ottobre 2008, Crocetta del Montello, Terra Ferma Edizioni, pp. 102–125.

Serena, T 2011, 'The Words of the Photo Archive', in *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, ed C Caraffa, Berlin-Munich, pp. 57-72.

Serena, T 2012, 'La profondità della superficie: una prospettiva epistemologica per 'cose' come fotografie e archivi fotografici', in *Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, monographic issue of *Ricerche di Storia dell'arte*, 106, eds C Caraffa & T Serena, T, pp. 51-67.

Tomassini, L 2004, 'Immagini delle esposizioni universali nelle grandi riviste illustrate europee del XIX secolo', in *Esposizioni in Europa tra Otto e Novecento. Spazi, organizzazione, rappresentazioni*, numero monografico *Memoria e Ricerca*, Rivista di Storia Contemporanea, n.17, settembre-dicembre, eds A C T Geppert & M Baioni, pp. 95-140.

Transbordeur 2018, 'Photographie et exposition', dossier, n.2, *Transbordeur, Photographie, histoire, Société*, février.

Veronesi, G 1941, 'Dopo l'Ottocento', *Costruzioni Casabella*, numero monografico *Esposizioni*, anno XIV, n.159-160, marzo-aprile 1941, p. 31.

Veronesi, L & Pallavera, B 1934, 'Del fotomontaggio', *Campo Grafico*, a.II, n.12, dicembre 1934, p. 278.

Zevi, B 1996, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino.



Chiara Perin

«La vera mostra del fascismo». *Arte contro la barbarie a Roma nel 1944*



Abstract

Il 23 agosto 1944 inaugurò presso la Galleria di Roma *Arte contro la barbarie. Artisti romani contro l'oppressione nazifascista*. Nella capitale appena liberata, la mostra si impose come l'evento culturale di spicco: la prova dell'impegno civile, più ancora che estetico, dei suoi partecipanti. Promossa dal quotidiano *L'Unità*, essa riuniva oltre cento lavori – disegni, dipinti e sculture – realizzati durante i nove mesi dell'occupazione e raffiguranti i crimini perpetrati dalle milizie nazifasciste. Documento e denuncia: le finalità di *Arte contro la barbarie* erano in sintonia con le parole pronunciate dal segretario Palmiro Togliatti di ritorno a Roma dopo un esilio ventennale. Partendo dalle cronache sui periodici coevi e dal materiale conservato presso archivi pubblici e privati, l'articolo mira a ricostruire le opere effettivamente presenti. Della mostra, inoltre, si considerano le ricadute immediate quanto l'eredità nel decennio a venire.

Arte contro la barbarie. Artisti romani contro l'oppressione nazifascista opened the 23th August 1944 at Roma's Gallery. It was the major cultural event in the just liberated Capital. Organized by the newspaper *L'Unità*, the exhibition reunited almost one hundred works between drawings, paintings and sculptures: illustrating nazifascist crimes, they had been realized during the nine months of occupation. In accord with the thesis expressed by the secretary Palmiro Togliatti in his first roman conference after an exile lasted twenty-years, the purpose of *Arte contro la barbarie* was to prove and to condemn those crimes. Considering reports of that time and documents preserved in public and private archives, the paper aims to reconstruct what artworks have been really exhibited. Furthermore, it explains immediate repercussion and legacy of the exhibition.



L'appello di Togliatti

Di ritorno da quasi venti anni di esilio in Unione Sovietica, nel tardo pomeriggio del 27 marzo 1944 Palmiro Togliatti sbarcò finalmente nel porto di Napoli. Nella capitale il segretario del Partito comunista si sarebbe invece stabilito a inizio giugno, appena dopo la Liberazione [4 giugno 1944]. Inaugurando una fitta serie di orazioni politiche al Teatro Brancaccio, il 9 luglio egli rivolse un lungo e appassionato discorso

alla cittadinanza¹. L'evento guadagnò enorme risonanza, venne ripreso da ampi stralci sulla stampa locale e già entro la fine dell'anno lo si poté leggere per intero in un fascicoletto edito dal Pci. Esso rimane ancora oggi memorabile per due aspetti: costituiva la prima uscita pubblica del cinquantunenne Togliatti dopo la lunga assenza da Roma, inoltre ribadiva con fermezza le tesi di unità nazionale già espresse nel primo Consiglio delle Regioni Liberate [Salerno, 31 marzo-1 aprile 1944] e passate alla storia come «Svolta di Salerno» (Spriano 1975, pp. 282-419). Nelle parole del segretario, il Partito costituiva il motore principale del Fronte di Liberazione nazionale, unica forza capace di far nascere in Italia un «vero regime democratico».

Togliatti non si rivolgeva solo ai militanti accorsi al Brancaccio per apprendere le ultime direttive; chiedeva anche ai comandi statunitensi e britannici stanziati nella capitale di continuare assieme la lotta armata oltre la linea Gotica. Non solo: a circa un terzo dell'intervento, egli sembrava coinvolgere direttamente pittori e scultori presenti in sala.

Il fascismo aveva organizzato qui a Roma un'esposizione che chiamavano la mostra del Fascismo, dove si facevano vedere, come titolo di gloria, documenti fotografici e di altro genere delle lotte devastatrici che le camicie nere condussero nel 1920, nel 1921, nel 1922 e nel 1923, e in seguito per distruggere le libere organizzazioni del proletariato e del popolo italiano. Credo sia arrivato il momento di organizzare proprio qui a Roma e forse nello stesso posto, la vera mostra del fascismo, dove faremo vedere le nostre città distrutte, i nostri poveri villaggi rasi al suolo, dove scriveremo il nome dei nostri martiri e quello degli Eroi per la lotta della liberazione dell'Italia dal giogo straniero. Quando si potrà fare una mostra simile, sarà una buona cosa perché almeno otterremo che le grandi masse popolari non dimentichino mai come e da che sono state portate alla rovina! (Togliatti 1944, p. 6)

Artisti contro la barbarie

Il 23 agosto, nemmeno due mesi dopo quelle parole, la mostra *Arte contro la barbarie. Artisti romani contro l'oppressione nazifascista* venne inaugurata alla Galleria di Roma sotto gli auspici del Pci. A promuoverla, per l'esattezza, era il quotidiano *L'Unità* da poco uscito dalle tipografie clandestine. Introdotto da Velio Spano, allora direttore dell'edizione romana del periodico, lo smilzo opuscolo di galleria resta il solo strumento ufficiale per confrontarsi con l'evento. Lì sono indicati autori e opere presenti, come i membri del Comitato d'onore, ovvero i dirigenti del Partito militanti a

¹ Seguirono i discorsi di Landolfo Pacciardi [Partito Democratico, 13 agosto], Nicolò Carandini [Partito Liberale, 3 settembre], Giovanni Conti [Partito Repubblicano, 29 ottobre], Mauro Scoccimarro [Pci, 26 novembre].

Roma². Vengono infine precisati i componenti del Comitato organizzatore: l'amministratore del quotidiano Amerigo Terenzi³, l'avvocato e responsabile della sezione propaganda Felice Platone, l'ispettore delle Gallerie e dei Monumenti al Ministero della Pubblica Istruzione Antonino Santangelo⁴. Il quarto di loro, Antonello Trombadori, in veste di critico d'arte ne era anche il portavoce sulle colonne de *L'Unità*. Ecco infatti l'annuncio a pochi giorni dall'apertura: «Esso [il Comitato organizzatore] raccoglierà un gruppo di opere che testimonino il modo in cui hanno reagito gli artisti romani all'oppressione fascista e alla dominazione nazista» ('Una mostra organizzata da *L'Unità*. Artisti romani contro l'oppressione nazifascista' 1944).

Ad *Arte contro la barbarie* il tema condiviso era quindi la Resistenza capitolina. Per due settimane, le circa centoventi opere riunite nei locali di via Sicilia documentarono le violenze perpetrate dai nazisti dopo l'8 settembre 1943. Tra tutte le atrocità commesse, quella del 24 marzo fu la più crudele: l'Eccidio delle Fosse Ardeatine. Come è noto, per ciascuno dei trentatré militari del battaglione "Bozen" vittime dell'attentato gappista di via Rasella, il comandante Kappler ordinò l'esecuzione di dieci prigionieri italiani nelle cave di pozzolana lungo la via Ardeatina. Questo e analoghi fatti costituirono i soggetti dei dipinti e disegni esposti. Proprio come nelle intenzioni di Togliatti, *Arte contro la barbarie* diventava la «vera mostra del fascismo»: una cronaca per immagini, quasi un reportage, dei nove mesi di occupazione tedesca.

Di sicuro comunque l'idea di un'esposizione promossa dagli artisti di sinistra era da tempo nell'aria. A riguardo, nelle *Interviste di frodo* raccolte per oltre un anno dal febbraio 1944, Marcello Venturoli ha offerto informazioni preziose. Risale al 30 giugno la confidenza di Renato Guttuso su una «futura mostra dei pittori comunisti che si aprirà in Roma [e dove] esporranno tutti artisti che hanno concretamente sentito la crisi di questo tempo, siano o non siano iscritti al partito comunista» (Venturoli 1945, p.

² Elenco degli espositori seguendo l'ordine del pieghevole: Umberto Clementi, Mario Mafai, Renato Guttuso, Domenico Purificato, Mirko Basaldella, Renato Marino Mazzacurati, Corrado Cagli, Giovanni Omiccioli, Leoncillo Leonardi, Ugo Rambaldi, Nino Franchina, Balvetti, Vittoriano Carelli, Manlio D'Ercoli, Amleto De Santis, [Alberto] Trevisan, Arrigo Equini, Aldo Natili, Arnoldo Ciarocchi, Antonio De Mata, Giulio Turcato. Partecipanti non in catalogo: Giovanni Stradone, Liana Sotgiu, Eugenio Markowski, Achille Sdruschia. Comitato d'onore: Palmiro Togliatti, Fausto Gullo, Celeste Negarville, Mario Palermo, Eugenio Reale, Velio Spano. (*Arte contro la barbarie* 1944).

³ Terenzi iniziò le proprie frequentazioni artistiche tra fine anni Trenta-inizio Quaranta. Risale al 1940 il suo ritratto dipinto da Guttuso e presentato alla personale dello Zodiaco nel 1943. Iscrittosi al partito comunista nello stesso anno, Terenzi ricevette da Togliatti in persona l'incarico di amministrare prima le rinate edizioni de *L'Unità* e poi l'intera stampa comunista. Fu infatti la sua società Gate a fondare nel 1948 *Paese Sera*. Più in generale, nel gennaio 1945 Terenzi costituì insieme a Giuseppe Liverani (direttore amministrativo de *Il Popolo*) e Primo Parrini (direttore amministrativo dell'*Avanti!*) l'agenzia Ansa. Testimonianza di Claudia Terenzi all'autrice (Roma, 14 dicembre 2016).

⁴ Già funzionario ministeriale durante il fascismo, fin dagli anni Trenta Santangelo fu sodale di Scipione e Mafai per i quali scrisse importanti contributi critici, avvicinandosi poi anche a Guttuso che gli dedicò un ritratto. Nel dopoguerra egli divenne responsabile delle collezioni di Palazzo Venezia. Scomparso il 6 maggio 1965, Santangelo fu ricordato con commozione da Roberto Longhi su *Paragone* dello stesso mese.

134). Il giorno precedente al discorso del Segretario, inoltre, *L'Unità* annunciava l'imminente apertura di una rassegna a favore dei patrioti del Nord ('Una mostra d'arte de *L'Unità* a favore dei patrioti del Nord' 1944). Per quanto il progetto del gruppo fosse condiviso da dirigenti e artisti di Partito, è plausibile sia stato proprio lo stentoreo invito di Togliatti a darvi la spinta risolutiva.

Diversamente dagli auspici del segretario, *Arte contro la barbarie* non si svolse nei locali del Palazzo delle Esposizioni, nel 1932 adibiti alla ciclopica *Mostra della Rivoluzione Fascista*, e nemmeno in quelli della Galleria d'Arte Moderna, dal 1934 occupati dalla *Mostra permanente del fascismo*. Essa, però, veniva allestita nelle sale non meno ufficiali e cariche di memorie della Galleria di Roma, dal 1937 sede della Confederazione Artisti e Professionisti. La scelta di ordinare l'esposizione nello spazio ora gestito dal custode Augusto Cafolla era forse dovuta alla familiarità di artisti e critici nei suoi confronti: tra 1939 e 1943, molti dei futuri partecipanti ad *Arte contro la barbarie* vi avevano già esposto; mentre Trombadori aveva contribuito alla programmazione delle attività (Bigi 1994; Salvagnini 2000, pp. 298-314).

Quella decisione però si può leggere anche in un altro modo: come volontà di restituire alla cittadinanza, in veste finalmente democratica, un luogo troppo a lungo compromesso con il fascismo. Non si trattava di un caso isolato. Succedeva lo stesso quando, sempre a fine agosto, su proposta del tenente colonnello Charles Poletti la Divisione per i Monumenti, Belle Arti e Archivi della Regione IV del Governo Alleato allestì a Palazzo Venezia *Capolavori della pittura europea, XV-XVII secoli*⁵. Nel luglio 1945 anche la milanese *Mostra della Liberazione* si sarebbe prefissa l'identico scopo. La scelta dell'edificio – Palazzo dell'Arengario – e dell'allestimento razionalista venivano infatti definite dai suoi promotori il tentativo di attuare una «'sfascistizzazione' dell'ambiente, uno di quegli ambienti 'che fanno il saluto romano'»⁶.

⁵A riguardo, è interessante la lettura di Paolo Ricci: «In questo androne hanno sostato, per anni, i delinquenti più pericolosi d'Italia; in questo androne si nascondeva ogni giorno un drappello feroce di poliziotti, pronti ad acciuffare e malmenare ogni italiano che, sospeso nei pensieri, si indugiava innocentemente nei pressi della piazza. Oggi, invece, si attraversa l'androne e si salgono le scale di Palazzo Venezia in piena libertà (è una delle poche, autentiche libertà conquistate dal popolo italiano). [...] Ma, improvvisamente, ci troviamo nel salone del 'Mappamondo'. Qui la folla dei visitatori non bada solo alle pitture, qui gli italiani non possono astrarsi, non possono dimenticare! La bestia viveva qui! Qui lavorava (anzi non lavorava). In questo salone, vasto e freddo come una piazza, la bestia architettava la rovina e la distruzione della nostra Patria. [...] Ma oggi, in questo salone, vi sono esposti i quadri più belli del mondo» (Ricci 1944). Introducendo la mostra, Poletti sosteneva invece come la rassegna dovesse incoraggiare i soldati americani ad approfondire la conoscenza dell'Italia grazie ai dipinti delle sue più importanti collezioni pubbliche riparati a Roma durante la guerra (Capolavori della pittura europea 1944).

⁶ Comunicato stampa antecedente all'apertura della mostra, probabilmente a firma di Gabriele Mucchi. Conservato presso il Fondo Gabriele Mucchi dell'Archivio storico del Politecnico di Milano (da ora APM), b. Mostra della Liberazione, Fasc. 8 OP 35.

In via Sicilia: un'arte nuova, nazionale, popolare

Dei venticinque partecipanti ad *Arte contro la barbarie* colpisce immediatamente l'eterogeneità. Accanto a nomi ormai molto accreditati (come Mario Mafai, Renato Guttuso, Mirko Basaldella, Renato Marino Mazzacurati) ne figuravano altri alle prime uscite pubbliche e destinati a sparire presto dalla scena (Arrigo Equini, Manlio D'Ercoli, Amleto De Santis, ad esempio). Pur con linguaggi spesso irriducibili tra loro, tanti artisti presentavano opere accomunate dall'identico spirito civile. Non essendo ancora emerse foto degli allestimenti⁷, per individuare i lavori effettivamente esposti qui ci si affida alle cronache dell'epoca, come alle riproduzioni apparse su quotidiani e riviste. Di seguito se ne propone un raggruppamento in nuclei tematici.

1.

Aprivano il percorso espositivo sei copie liberamente ispirate ai maestri della tradizione più o meno recente (Trombadori 1944b; Maselli 1944). Ne conosciamo autori e soggetti, tuttavia nessuna di esse è giunta sino a noi, nemmeno in foto, cosicché sono solo immaginabili tecniche e grado di fedeltà agli originali. Mafai rifaceva *La Libertà guida il popolo* di Delacroix, Guttuso *La fucilazione del 3 maggio* di Goya, Mirko *La Marsigliese* di Rude, Turcato *La difesa di Pietroburgo* di Deineka, Antonio De Mata *O Roma o morte* di Toma e Ugo Rambaldi *À Marat* di David. Gli artisti avevano individuato i capolavori che dalla Rivoluzione francese in poi traducevano in immagine le battaglie volte alla conquista della libertà democratica, stabilendo così i punti fermi di una tradizione della quale si proclamavano legittimi eredi. Collocate al posto d'onore, le sei copie costituivano un «omaggio programmatico»:

è il voler dire – chiosava Trombadori con la retorica che già distingueva la sua prosa – cosa intendiamo noi per arte nuova, per arte popolare, per arte nazionale. Intendiamo quell'arte che ogni volta ha tratto motivo di esistenza dai punti essenziali della storia e si è inserita nel contrasto o nell'armonia dei fatti umani come una concreta passione, per assolvere a una determinata funzione sociale. (Trombadori 1944b).

L'intento, dunque, era quello di enunciare il nuovo orientamento comune: una figurazione antiaccademica, spiccatamente democratica e socialmente partecipe.

⁷ Oltre che negli archivi dei singoli partecipanti, la ricerca si è svolta presso l'Archivio del Pci e il Fondo Antonello Trombadori oggi all'Archivio storico della Quadriennale di Roma.

2.

Documentare il vissuto recente, la cronaca che i contemporanei già percepivano come storia: questa la seconda via seguita da molti partecipanti per testimoniare il proprio impegno morale. Pubblicando di lì a quattro mesi il *Gott mit Uns* per le edizioni La Margherita, Guttuso spiccava come il miglior interprete di tale tendenza. Nelle sue ventiquattro tavole elencate con numeri arabi, egli ripercorreva puntualmente i crimini nazifascisti. Di tutti quei fogli realizzati a matita e inchiostri colorati, quattordici erano già apparsi ad *Arte contro la barbarie*: di sicuro vi figuravano *Fosse Ardeatine* e *Massacro di patrioti*, riprodotti rispettivamente sul *Corriere di Roma* del 10 settembre [Fig. 1]⁸ e *Il Mondo Libero* dell'ottobre [Fig. 2]⁹.

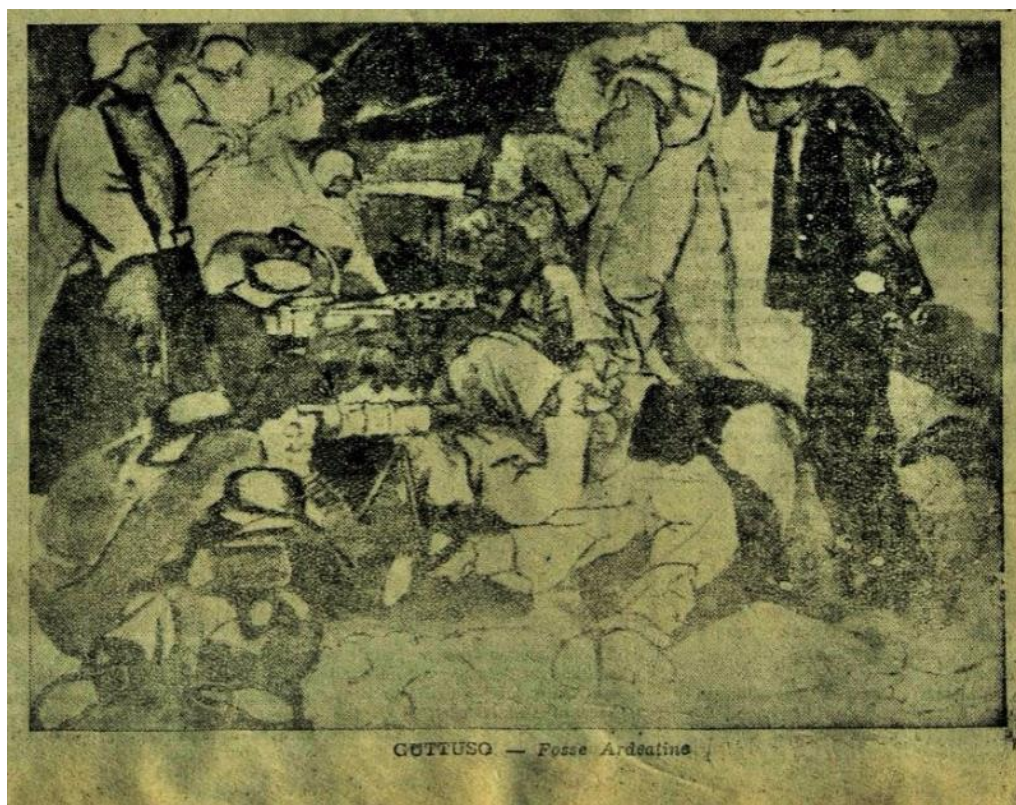


Fig. 1: Renato Guttuso, *Fosse Ardeatine*, in *Corriere di Roma*, 10 settembre 1944 © Renato Guttuso, by SIAE 2018.

⁸ *Fosse ardeatine* – forse identificabile con *Massacro di patrioti romani*, n. cat. 13 – corredeva Paccagnini 1944. La stessa tavola venne pubblicata anche su *Città. Settimanale di attualità* il 23 novembre 1944 accompagnando un brano della prefazione di Trombadori per il *Gott mit Uns*, p. 9. Ora: Guttuso 1945, tav. 22. Secondo i riferimenti bibliografici presenti nel catalogo della prima mostra antologica di Guttuso, tenutasi a Parma tra 1963 e 1964, compariva ad *Arte contro la barbarie* anche il foglio *Carretta di fucilati* di proprietà Natale, affine alla tavola 14 del *Gott mit Uns*. (Guttuso 1963, p. 72, n. cat. 59)

⁹ Probabilmente identificabile con il n. 15 dell'opuscolo, *Massacro di patrioti* era una delle immagini che corredeva l'articolo Pittori e scultori 1944. Ora: Guttuso 1945, tav. 20.

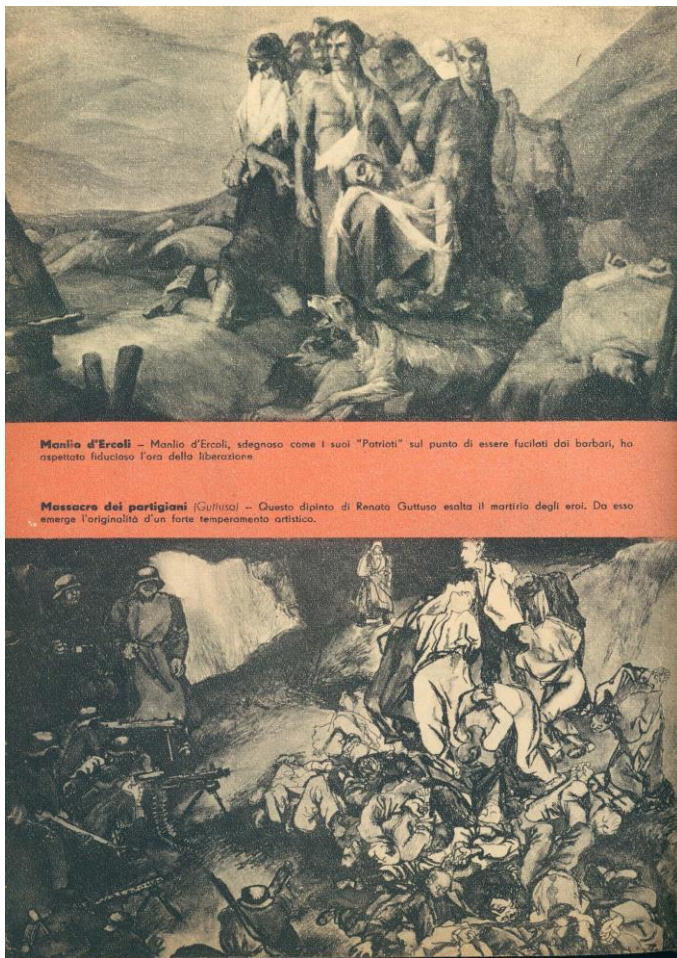


Fig. 2: *Il Mondo Libero*, ottobre 1944. Sono riprodotti *Fucilazione di patrioti* di Manlio D'Ercoli e *Massacro di patrioti* di Renato Guttuso © Renato Guttuso, by SIAE 2018.

Insieme alle due versioni della *Madre romana assassinata dai tedeschi in viale Giulio Cesare* di Leoncillo, essi immortalavano gli eventi che più avevano scosso la popolazione nel marzo 1944. Entrambe le prove guttusiane erano infatti dedicate alla strage dei 335 civili nelle cave ardeatine, mentre le ceramiche neobarocche di Leoncillo – subito entrate nelle collezioni di Amerigo Terenzi [Fig. 3] e dell'ingegnere Natale – si ispiravano all'uccisione di Teresa Gullace da parte di un tedesco¹⁰. Anche altri si muovevano nella direzione di Guttuso e Leoncillo, ma in termini meno didascalici. Sono con ogni probabilità scene legate ad azioni gappiste quelle rappresentate dai disegni di Mirko e Franchina apparsi su *Domenica* del 10 settembre [Fig. 4].

¹⁰ La *Madre romana* di proprietà Terenzi venne riprodotta solo un anno dopo (Adam 1945). Entrambe le versioni furono tra i lavori più apprezzati della rassegna ('Donna assassinata a Viale Giulio Cesare. Due ceramiche di "Leoncillo" 1944. Siglato L. I. [ma L. Lombardo Radice]). Sul loro debito dal barocco romano, specie dalla Santa Cecilia di Maderno e la Beata Ludovica Albertoni di Bernini: (Scialoja 1944; Maltese 1956, pp. 175-184). Dalla vicenda di Teresa Gullace trasse ispirazione anche Roberto Rossellini per la morte di Pina in *Roma città aperta* (1945).



LEONCILLO: « Mère romaine assassinée par les Allemands », céramique

Fig. 3: Leoncillo, *Madre romana assassinata dai tedeschi in largo Giulio Cesare*, in *Présence*, a. II, n. 15, 15 aprile.



Fig. 4: Disegni di Mirko e Nino Franchina, in *Domenica*, 10 settembre 1944. Courtesy Archivio Severini Franchina.

Per il tratto spigoloso a puro contorno, il foglio di Franchina sembra recepire le più aggiornate esperienze francesi, specie i *Massacres* di Masson noti ormai da una decade grazie alle pagine di *Minotaure* ('Massacres. Dessins par André Masson' 1933). Accanto a *Strage*¹¹, Mirko esponeva invece disegni di memoria dechirichiana sul tema dei gladiatori, di cui abbiamo notizia attraverso la recensione di Scialoja su *Mercurio* (Scialoja 1944). Ma anche *Scultura* del 1940 – oggi sempre indicata come *Prigione* –, la sola delle sue tre prove plastiche a essere pubblicata su *Il Mondo Libero* [Fig. 5]. Nel presentare opere così diverse per date e scelte stilistiche, Mirko intendeva forse suggerire la loro continuità: sculture e disegni che a inizio anni Quaranta celavano la propria opposizione alle campagne fasciste con soggetti ripresi dall'antichità e dal magistero rinascimentale, ora ne denunciavano apertamente gli orrori.

Recensendo *Arte contro la barbarie* per i lettori di *Voce dei giovani*, un anonimo ci informa infine sulla collocazione di *Fucilazione di patrioti* di Manlio d'Ercoli, visibile sempre sulle pagine di *Il Mondo Libero* [Fig. 2]. «Con la calma e piatta precisione di una oleografia, [essa] si mostra confusa tra uno *Sterminio* di L[iana] Sotgiu e una serie di gustose caricature, alcune delle quali veramente artistiche di Arrigo Equini» (R 1944). Si tratta, in effetti, di un dipinto che per tema e slancio epico richiama la pittura dell'Ottocento francese, similmente a quanto avviene in *Barricata* di Domenico Purificato apparsa su *L'Unità* del 27 agosto [Fig. 6].

3.

Le «gustose caricature» citate nel brano della *Voce dei giovani* costituivano una rara incursione in ambito artistico di Equini, noto soprattutto come scenografo nei film di genere di Giorgio Ferroni. Dei quattordici esemplari da lui presentati, oggi conosciamo solo *Collaborazionisti* [Fig. 5]. Generali e borghesi impegnati in ogni sorta di eccesso: Equini riprendeva nel modo più letterale stile e soggetti degli album editi da George Grosz negli anni Venti e diffusi anche in Italia. La sua lettura satirica del regime non rappresentava però una eccezione: vi ricorrevano in molti ad *Arte contro la barbarie* ora che nella capitale nulla vietava più simili rappresentazioni. Balvetti e Alberto Trevisan, per esempio, esponevano caricature politiche di cui purtroppo non rimane testimonianza.

Ma chi davvero nelle sale di via Sicilia faceva del grottesco la propria cifra era Mafai. Egli esponeva sei *Fantasie* dalla serie che lo stava impegnando da oltre un lustro, ovvero da quando nell'agosto 1939 aveva inviato i primi due esemplari alla personale veneziana dell'Arcobaleno e nel dicembre uno alla II Mostra di *Corrente*

¹¹ Con questo titolo il disegno apparso su *Domenica* è riprodotto in (eds. Brizzi, Mazzacchera & Muzzi 2011, p. 126).

presso la Galleria Grande di Milano. Delle tele scelte per l'evento romano – tutte datate 1942 ed elencate alfabeticamente, mentre altrove si è preferita la numerazione – abbiamo il titolo completo di tre: *Carnevale di S.S.*, *Corteo* e *Assalto*. Mancando di immagini, una loro identificazione è possibile solo affidandosi a cronologie e titolazioni attribuite nelle monografie a seguire¹².

4.

Incitando all'apertura della «vera mostra del fascismo», Togliatti pregava gli artisti di scrivervi anche «il nome dei nostri martiri e quello degli Eroi per la lotta della liberazione dell'Italia dal giogo straniero». Da tale prospettiva va letto il busto di Antonio Gramsci realizzato da Umberto Clementi, probabilmente il modello per la versione in bronzo oggi presso la Fondazione Gramsci di Roma.

La vittima più celebrata fu però un'altra. Nella sesta tavola del *Gott mit Uns* [Fig. 7] colpisce il giovane girato verso lo spettatore: per pettinatura, baffi e occhiali il suo volto richiama quello di Giorgio Labò reso noto negli stessi giorni dalla stampa comunista (Trombadori 1944a). Il foglio va allora identificato con *Ricordo del compagno Giorgio Labò, Eroe nazionale* al numero 11 del pieghevole¹³. Il protagonista era uno studente del Politecnico di Milano: arruolatosi nel Genio Minatori raggiungendo presto il grado di sergente, dopo l'8 settembre aveva partecipato alla lotta di Liberazione come artificiere dei gap capitolini. Fucilato il 7 marzo 1944 in via Tasso, Lamberto – questo il suo nome di battaglia – era diventato un simbolo della Resistenza romana, soprattutto per gli artisti che oltre all'impegno politico con lui avevano condiviso le aspirazioni estetiche. Alla Galleria di Roma c'erano altri due fogli dedicati a Labò, stavolta firmati da Franchina e De Santis. Verosimilmente, quello di Franchina venne pubblicato su *La Rinascita* dell'agosto-settembre proprio accanto a un articolo di Trombadori che ricordava gli ultimi giorni di prigionia dell'effigiato (Trombadori 1944c, Fig. 8)¹⁴. Ad eccezione dell'esemplare di Franchina dal titolo *Al compagno Giorgio Labò, Eroe Nazionale*, nell'opuscolo della mostra i disegni erano infatti elencati solo numericamente.

¹² Le tre *Fantasie* si possono forse identificare con quelle riprodotte rispettivamente alle pagine 91, 90 e 73 della loro monografia più accurata (ed. Appella 1989). Sul tema cfr. anche (eds. D'Amico & Gualdoni 1990).

¹³ Va comunque precisato che la tavola n. 12 del *Gott mit Uns* presenta un disegno analogo, pubblicato su primo numero di *Risorgimento* del 15 aprile 1945, p. n.n. Il foglio è passato all'asta il 24 aprile 2012 presso Cambi casa d'aste. Inoltre nel 1944 Guttuso eseguì un'altra tempera su carta dedicata a Labò, oggi in una collezione privata di Genova (ed. Sborgi 1995; eds. De Micheli & Ragazzi 1997, p. 42, tav. XVIII; ed. Mercenaro 1986, p. 476).

¹⁴ Il disegno, oggi in una collezione privata genovese, è stato esposto in (eds. De Micheli & Ragazzi 1997, p. 38, tav. XIV). Grazie a questa riproduzione sappiamo che esso è eseguito con inchiostro rosso su carta, come spesso avveniva nei coevi disegni di Franchina.



Fig. 5: *Il Mondo Libero*, ottobre 1944. Sono riprodotti *Scultura* (1940) di Mirko e *Collaborazionisti* di Arrigo Equini.

Fig. 6: Domenico Purificato, *Barricata*, in *L'Unità*, 27 agosto 1944.



Fig. 7: Renato Guttuso, tav. 6 del *Gott mit Uns*. © Renato Guttuso, by SIAE 2018.

LA RINASCITA 17

Martiri ed eroi della nuova Italia

Giorgio Labò

Ho conosciuto Giorgio Labò nel mese di Novembre 1943.

Non l'ho conosciuto per caso. Mi ha voluto conoscere lui perché sapeva della mia attività in Roma contro i tedeschi e i fascisti. Ma non voleva conoscere me al quale poteva essere legato anche da una affinità di professione intellettuale: voleva conoscere me per conoscere il Partito poiché sapeva che soprattutto nella organizzazione politica della classe operaia si combatte la lotta nazionale di liberazione del nostro Paese. Così la prima volta non parlò con me di altre cose, che non fossero tedeschi e fascisti da ammazzare, guerra partigiana da combattere, e da combattere senza temporeggiare. Mi disse che lui conosceva gli esplosivi, sapeva costruire le bombe, far saltare un binario, un ponte, un palazzo. Queste cose me le disse subito, senza reticenze, a cuore aperto. Ma io guardavo anche il suo fisico tozzo e duro, il suo volto tirato come un pugno chiuso, e i suoi occhi sorridenti. Per me disse che sempre gli avevano fatto grande impressione i racconti dei minatori delle Asturie, durante la guerra di Spagna, e che, secondo lui, era venuto il momento di mettere in pratica le sue capacità di artifice, per essere fedeli al sangue di tanti martiri e di quei minatori spagnoli. Io dissi di sì. Lo feci entrare nella cellula degli artigiani dell'organizzazione romana. E cominciai a lavorare.

Lo vedevo, in quel tempo, ogni tanto. Parlavamo di molte cose, dei nostri amici, del nostro mestiere di intellettuali, della posizione in cui oggi ci trovavamo. E curiosamente chiedevamo a noi stessi se per caso non stessimo semplicisticamente trascurando molti problemi ai quali in anni passati avevamo attribuito l'importanza fondamentale della nostra vita. Labò era architetto. Pensava molto a questo suo mestiere e trovava modo di parlarne non come una nostalgia di tempi pacifici e lontani, ma come una cosa viva, come un motivo di più per combattere la lotta in cui ora si trovava interamente preso. Me ne parlava come i compagni operai parlano dell'officina, del cantiere, del tornio, della giornata lavorativa, della produzione. E come i compagni operai egli si era fatta una coscienza funzionale del suo mestiere e sentiva tutto il bruciore delle vergognose lezionisti e degli stupidi lussi della mondana architettura borghese. La sua ribellione del resto, in quel suo animo così chiuso e compatto non poteva non essere totale e questo nuovo, vero concetto dell'arte, che gli faceva dichiarare, senza timore d'azzardo, immorale un palazzo o un monumento mal costruiti, era il sintomo di tutta una nuova posizione umana che in lui veniva man mano conquistando « l'intellettuale ».

Giacché Labò aveva capito come un intellettuale al servizio della classe operaia, non può essere un uomo che resta chiuso nel suo

mondo di sofismi e di sogni e di abitudini e di schemi e di scuole, pur obbedendo a uno slancio sentimentale e a una adesione parziale alla lotta e agli obiettivi del marxismo. Labò aveva capito come un intellettuale che entra a militare nel partito della classe operaia, ha il dovere di dare a tutta la sua impalcatura morale un contenuto adeguato alla lotta che la ragione o l'intuito gli impongono d'intraprendere.

Diceva: « Molti dei nostri amici tendono al compromesso e lasciano inalterata, per un pregiudizio di superficiale onestà filosofica, per un vano rispetto delle tradizioni cosiddette o dei sacri schemi, quella zona della loro mente in cui sempre hanno coltivato come abitudine fondamentale della loro vita l'amore per l'ardimento o per la filosofia o per altro. Ma essi non sanno che noi non difenderemo sinceramente e davvero un valore tradizionale nella nostra posizione d'intellettuali, altrimenti che scontando l'esperienza viva del popolo nelle sue lotte e nelle sue sconfitte per gli obiettivi della rivoluzione, anche a costo di uno sforzo di volontà stridente e difficile. Solo così noi troveremo e daremo ai nostri mestieri l'unico contenuto possibile, l'unica funzione reale: un contenuto e una funzione popolari, nazionali ».

Labò era un intellettuale che venuto a contatto con le idee progressive del marxismo si era posto chiaramente e senza equivoci il problema del partito. E lo voleva risolvere. E lo ha risolto, senza inutili e retorici schermi, nell'azione.

Spesso gli dicevo: « Ti faranno costruire la sede del partito ». Allora rideva, ma non motteggiando. Rideva contento e pensava di sì, in cuor suo, come ad una aspirazione di cui si sentiva a mano a mano più degno.

Fig. 8: Nino Franchina, *Al compagno Giorgio Labò, Eroe Nazionale*, in *La Rinascita*, a. 1, n. 3, agosto-settembre 1944. Courtesy Archivio Severini Franchina.

5.

Del tutto a sé, infine, la partecipazione di Corrado Cagli. Costretto all'esilio dalle leggi razziali emanate a più riprese dal 5 settembre 1938, egli aveva trovato rifugio prima a Parigi e poi negli Stati Uniti, dove arruolandosi nell'esercito americano ne ottenne la cittadinanza. Da allora le informazioni sul suo conto divennero esigue: solo nel luglio 1944 la rivista *Il Mese* avrebbe pubblicato alcuni dei disegni esposti alla galleria Lefevre di Londra ('Disegni di Corrado Cagli a Londra' 1944)¹⁵. A sei anni dall'espatrio, una prova grafica figurava ad *Arte contro la barbarie. Soldato americano* testimoniava l'attività al seguito dell'US Army ed è plausibile riconoscerlo nel disegno dallo stesso titolo apparso su *Mercurio* dell'ottobre [Fig. 9]. In quel momento, infatti, Cagli prestava servizio in Normandia e sembra improbabile circolassero a Roma più versioni del medesimo soggetto.

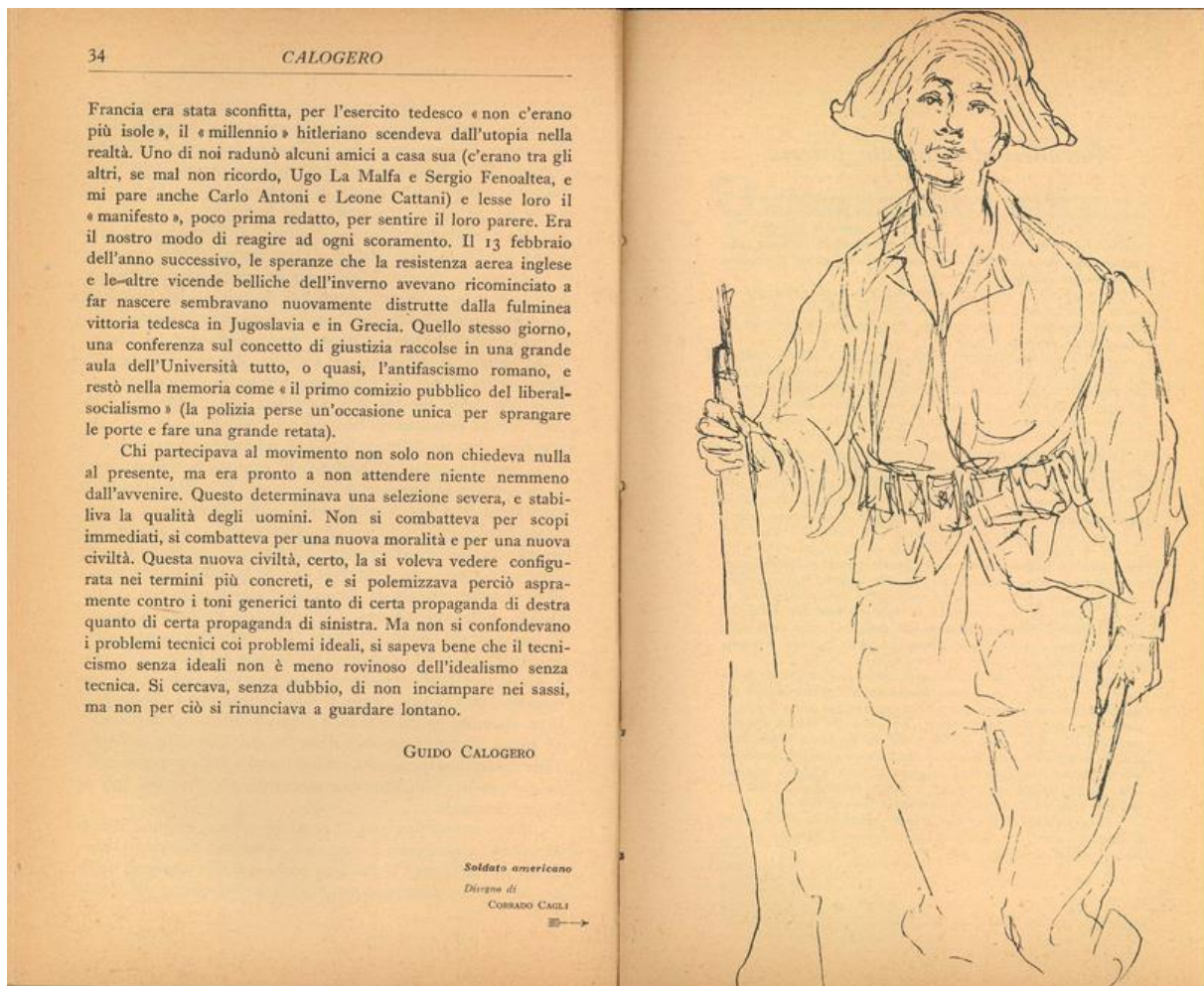


Fig. 9: Corrado Cagli, *Soldato americano*, in *Mercurio*, a. I, n. 2, 1 ottobre 1944.
Courtesy Archivio Corrado Cagli.

¹⁵ Un anno dopo, la stessa rivista sarebbe intervenuta nuovamente su Cagli riproducendone i disegni di Buchenwald ('Una lettera di Germania con cinque disegni' 1945).

Eredità di una mostra

«Una bella e commovente esposizione, che domani potrà forse apparirci un importante traguardo o trapasso». Sul mensile *Mercurio*, il pittore e critico Toti Scialoja descrisse *Arte contro la barbarie* con inusuale lungimiranza (Scialoja 1944, pp. 154-155). Nonostante la disparità degli esiti, gli interpreti più aggiornati – e non solo comunisti – furono infatti concordi nel plaudire la capacità dei partecipanti di unire modernità dell'immagine e impegno sociale (Bellonzi 1944a; Bellonzi 1944b; Guzzi 1944; Maselli 1944; Onofri 1944; Trombadori 1944d). Una concordia tuttavia consumatasi ben presto. Astrazione o fedeltà al reale? Superati i primi entusiasmi, le polemiche sul linguaggio più idoneo a comunicare la propria militanza imperversarono per oltre un decennio (ed. Caramel 2001; ed. Caramel 2013; Guadagnini 1993; eds. Mafai et al. 1994; Mislér 1973; Nigro & Mitrano 2011, pp. 113-178; eds. Strukelj, Zanella, Bignotti 2015).

Rispondendo all'appello di Togliatti, gli artisti riuniti in via Sicilia aderivano anche alla politica culturale avviata nel giugno 1944 con la fondazione de *La Rinascita* (Ajello 1979, pp. 16-50; Vittoria 2014, pp. 24-41). Con quel mensile edito a Napoli fino all'agosto – quando la redazione venne trasferita a Roma – il segretario si proponeva di avvicinare gli intellettuali al popolo, introducendo entrambi alle dottrine marxiste. La mostra de *L'Unità* fu la prima manifestazione d'arte comunista, peraltro capace di avviare una sequela di mostre ordinate dai periodici di Partito. Tuttavia, come altre due esposizioni confermano, la sua importanza non si esaurì in quel traguardo.

Il 7 luglio 1945 inaugurò la *Mostra della Liberazione* presso il Palazzo dell'Arengario. Gabriele Mucchi in veste di architetto e Albe Steiner in quella di grafico vi collaborarono per conto dell'edizione settentrionale de *L'Unità*. L'esito fu un allestimento essenziale ma dal forte impatto visivo: su 46 pannelli in legno sostenuti da strutture tubolari offerte dalla ditta Innocenti, si allineavano fogli clandestini, fotografie e documenti di prima mano volti a narrare i fatti accaduti tra 25 luglio 1943 e 25 aprile 1945 (Mucchi 2001, p. 205; eds. Mignemi & Solaro 2005, pp. 27-29; 58-60). A fine percorso si trovavano invece «i quadri più significativi di quei pittori che parteciparono alla lotta e che del loro odio e del loro amore hanno animato le figure del dramma che tutto il popolo ha vissuto» (all'APM, Fondo Mucchi, b. Mostra della Liberazione, Fasc. 8 OP 35). Ma come rivela una lettera inviata da Ernesto Treccani a Guttuso un mese esatto prima dell'apertura, oltre alle prove degli artisti lombardi figuravano i pezzi già apparsi ad *Arte contro la barbarie*¹⁶. La mostra capitolina,

¹⁶ Datata 7 giugno 1945, nella lettera conservata presso l'Archivio Fondazione Corrente di Milano (serie 1.3.1, unità 64) Treccani auspicava infatti la «collaborazione degli artisti romani, ossia la tua, quella di Mafai e di tutti quanti hanno partecipato alla mostra *Arte contro la barbarie*». In prima battuta Treccani aveva scritto a Negarville: il 26 maggio 1945, egli manifestava la volontà di sopperire alla mancanza della terza pagina de *L'Unità* milanese proiettandone il contenuto in mostre, feste

dunque, era diventata un modello per testimoniare l'impegno di pittori e scultori contro il nazifascismo.

Nel 1951, molti artisti già presenti alla Galleria di Roma provarono a replicare l'evento nella stessa sede, stavolta col proposito di denunciare l'intervento americano in Corea¹⁷. Prevista per il 18 gennaio, la vernice avrebbe coinciso con l'arrivo nella capitale del generale statunitense Dwight Eisenhower. Tuttavia essa non ebbe luogo: la seconda edizione di *Arte contro la barbarie* venne censurata dal governo democristiano. Le opere, quindi, non si poterono vedere direttamente ma circolarono comunque a mezzo stampa. Come sette anni prima, ad accomunarle era il linguaggio espressionista, quanto la spiccata opposizione alle campagne belliche. *Il sogno del guerrafondaio*, *Il grande cacciatore*, *Ricordatevi di Norimberga*, *I muri parlano*, *La pace atlantica*, *La morte ripercorrere l'Europa*, *Satanica famiglia*: già dai titoli si identificavano Eisenhower e il suo esercito con Hitler e la Wehrmacht. Il parallelismo instaurato tra le due guerre era in perfetta continuità con la linea tracciata da Emilio Sereni fin dalla nomina a responsabile della sezione culturale (1948) e poi anche a segretario del comitato italiano dei partigiani della pace (1949). Nello scenario mondiale, gli intellettuali erano tenuti a schierarsi dalla parte di chi – la compagine comunista – oggi come allora lottava contro il capitalismo prevaricatore. L'antiamericanismo costituiva un pilastro della politica culturale del Pci anche in ambito culturale. Per quanto destinato a protrarsi negli anni, quel sentimento non avrebbe più raggiunto i vertici toccati dalla seconda edizione di *Arte contro la barbarie*.

Oltre ad Alessandro Del Puppo e Flavio Fergonzi, desidero ringraziare gli Archivi Cagli, Franchina, Guttuso di Roma e la Fondazione Corrente di Milano.

L'autrice

Chiara Perin (1989) ha conseguito un dottorato di ricerca dal titolo "*Il coraggio dell'errore*". *Realismo in Italia, 1944-1954* presso l'Università degli Studi di Udine (supervisor: prof. Alessandro Del Puppo, prof. Flavio Fergonzi). Tra le sue pubblicazioni: *Cronaca e partecipazione. Il Sessantotto di Renato Guttuso* ("Palinsesti", n. 4, 2015); *Un quadro di storia. Renato Guttuso, La battaglia di ponte dell'Amiraglio, 1951-52* ("L'Uomo Nero", a. XIII, n. 13, dicembre 2016).

campestri e concerti. Dalla missiva, dove Treccani già chiedeva il materiale esposto ad *Arte contro la barbarie*, si comprende anche che la *Mostra della Liberazione* era originariamente prevista per la metà di giugno (serie 1.3.1, unità 95.5).

¹⁷ Nel suo pionieristico volume sul realismo, Nicoletta Misler aveva giustamente considerato gli interventi di Trombadori sulla mostra de *L'Unità* il preludio alla linea critica degli anni seguenti. Nelle sue pagine allude però a tre edizioni di *Arte contro la barbarie* (Misler 1973, pp. 21-23). In realtà esse furono solo due: gli organizzatori tentarono invano di aprire la seconda rassegna in due sedi diverse. Sulla mostra del 1951, cfr. De Micheli 1974; Guiso 2006.

Riferimenti bibliografici

- Adam, G 1945, 'A propos de sculpture', *Présence: hebdomadaire française en Italie*, a. II, no. 15, 15 aprile, p. 9.
- Ajello, N 1979, *Intellettuali e Pci, 1944-1958*, Editori Laterza, Roma-Bari.
- Appella, G (ed.) 1989, *Mario Mafai. Le Fantasie*, con un carteggio inedito Einaudi-Mafai-Pirelli, De Luca Editore, Roma.
- Arte contro la barbarie* 1944, opuscolo della mostra, testo di V. Spano, Edizioni de *L'Unità*, Roma.
- Bellonzi, F 1944a, 'Vecchia e nuova guerra del contenuto', *Domenica*, a. I, no. 9, 1 ottobre, p. 7.
- Bellonzi, F 1944b, 'Artisti della Democrazia Cristiana alla Galleria di Roma', *Domenica*, a. I, no. 17, 26 novembre, p. 7.
- Bellonzi, F 1946, *Cammini dell'arte*, Danesi Editore, Roma.
- Bigi, D 1994, *Il Teatro delle Arti. Le sue attività espositive, 1937-1943*, Enap PSMAD, Roma.
- Brizzi, AR, Mazzacchera, A & Muzzi, F (eds.) 2011, *Mirko nel tempo e nel mito*, catalogo della mostra, Palombi, Roma.
- Capolavori della pittura europea, XV-XVII secoli* 1944, catalogo della mostra, Divisione per i Monumenti, Belle Arti e Archivi della Regione IV del Governo Alleato, Roma.
- Caramel, L (ed.) 2001, *Realismi. Arti figurative, letteratura e cinema in Italia dal 1943 al 1953*, catalogo della mostra, Electa, Milano.
- Caramel, L (ed.) 2013, *Arte in Italia, 1945-1960*, Vita e pensiero, Milano.
- D'Amico, F & Gualdoni, F (eds.) 1990, *Mario Mafai le Fantasie*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna.
- De Libero, L 1944, 'Riflessi sociali dell'arte', *Domenica*, a. I, no. 12, 22 ottobre, p. 7.
- De Micheli, M 1974, 'L'arte contro la barbarie', *Calendario del Popolo*, a. XXX, no. 357, luglio 1974, pp. 165-169.
- De Micheli, M & Ragazzi, F (eds.) 1997, *Artisti per la libertà. disegni della Resistenza 1941-1945*, catalogo della mostra, Edizioni Giacché, Genova.
- Di Nicola, L 2012, "*Mercurio*". *Storia di una rivista, 1944-1948*, Il Saggiatore, Milano.
- 'Disegni di Corrado Cagli a Londra' 1944, *Il Mese. Compendio della stampa internazionale*, no. 8, luglio, pp. 223-230.
- 'Donna assassinata a Viale Giulio Cesare. Due ceramiche di "Leoncillo"' 1944, *Noi Donne*, a. I, no. 3, settembre, p. 15.
- Fagiolo dell'Arco, M & Terenzi, C (eds.) 2002, *Roma 1948-1959. Arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita*, catalogo della mostra, Skira, Ginevra-Milano.
- Gdl 1944, 'Arte e politica alla Galleria Roma', *La Voce Repubblicana*, 6 settembre, p. 2
- Guadagnini, W 1993, 'Il realismo, la critica', in Buzzoni, A, D'Amico, F & Gualdoni, F (eds.), *Pittura della realtà*, catalogo della mostra, Ferrara Arte Editore, Ferrara, pp. 329- 351.

- Guiso, A 2006, '«Arte contro la barbarie». Artisti figurativi nella «lotta per la pace»', in *La colomba e la spada. "Lotta per la pace" e antiamericanismo nella politica del Partito Comunista Italiano (1949-1954)*, Rubbettino, Soveria Mannelli, pp. 539-555.
- Guttuso, R 1945, *Gott mit Uns*, con una nota introduttiva di A. Trombadori, La Margherita, Roma.
- Guttuso. Mostra antologica dal 1931 ad oggi* 1963, saggi critici di R. Longhi, F. Russoli, G. Testori, prefazione di A. Ghidiglia Quintavalle, Soprintendenza alle Gallerie, Comune e Provincia, Parma.
- Guzzi, V 1944, 'L'arte contro la barbarie alla Galleria di Roma', *Il Tempo*, 25 agosto, p. 2.
- Mafai M, Vespignani, N, Maccarinelli, P & Siciliano, E (eds.) 1994, *Roma sotto le stelle del '44. Storia arte e cultura dalla Guerra alla Liberazione*, catalogo della mostra, Zefiro Editore, Follonica.
- Maltese, C 1956, *Materialismo e critica d'arte. Saggi e polemiche*, Edizioni dell'Incontro, Roma.
- Maselli, E 1944, 'L'arte contro la barbarie', *Avanti*, 30 agosto, p. 2.
- 'Massacres. Dessins par André Masson' 1933, *Minotaure*, a. I, no. 1, février, pp. n.n.
- Marcenaro, G (ed.) 1986, *Genova, il Novecento*, Sagep editrice, Genova.
- Mignemi, A & Solaro, G (eds.) 2005, *Un'immagine dell'Italia. Resistenza e Ricostruzione. Le mostre del dopoguerra in Europa*, catalogo della mostra, Skira, Milano.
- Misler, N 1973, *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del Pci dal 1944 al 1956*, Mazzotta, Milano.
- Mucchi, G 2001, *Le occasioni perdute. Memorie, 1899-1993*, Mazzotta, Milano.
- Musatti, R 1944, 'L'arte contro la barbarie', *L'Italia Libera*, 6 settembre, p. 2.
- Nigro, J & Mitrano, I 2011, *Arte contemporanea: tra astrattismo e realismo, 1918-1956*, Carocci Editore, Roma.
- Onofri, F 1944, 'Irresponsabilità dell'arte durante il fascismo', *La Rinascita*, a. I, no. 4, ottobre-novembre-dicembre, pp. 31-35.
- Paccagnini, G 1944, 'Considerazioni su due mostre', *Corriere di Roma*, 10 settembre, p. 3.
- 'Pittori e scultori lottano contro i barbari' 1944, *Il Mondo Libero*, no. 19, ottobre.
- Premoli, A 1944, 'L'arte e la politica', *Italia Nuova*, 30 agosto, p. 2.
- R. 1944, 'L'arte contro la barbarie', *Voce dei giovani*, 4 settembre, p. 2.
- Ricci, P 1944, 'La bella e la bestia', *L'Unità*, 29 settembre, p. 2.
- Roma 1944-45: una stagione di speranze* 2005, L'Annale Irsifar, Franco Angeli, Milano.
- Salvagnini, S 2000, *Il sistema delle arti in Italia, 1919-1943*, Minerva Edizioni, Bologna.
- Sborgi, F (ed.) 1995, *Arte per la Libertà*, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano.
- Scialoja, T 1944, 'Arte e barbarie', *Mercurio*, a. I, no. 2, 1 ottobre, pp. 154-157.
- Spriano, P 1975, *Storia del Partito Comunista Italiano. La Resistenza. Togliatti e il partito nuovo*, Einaudi, Torino.

Strukelj, V, Zanella, F & Bignotti, I 2015 (eds.), *Guardando all'Urss. Realismo socialista in Italia dal mito al mercato*, catalogo della mostra, Skira, Ginevra-Milano.

Tarasco, A (ed.) 2015, *Toti Scialoja critico d'arte. Scritti in "Mercurio", 1944-1948*, Gangemi Editore, Roma.

Togliatti, P 1944, *Per la libertà d'Italia, per la creazione di un vero regime democratico. Discorso pronunciato al Teatro Brancaccio in Roma, 9 luglio 1944*, Edizioni de L'Unità, Roma.

Trombadori, A 1944a, 'Un eroe: Giorgio Labò', *L'Unità*, 10 giugno, p. 2.

Trombadori, A 1944b, 'L'arte contro la barbarie', *L'Unità*, 27 agosto, p. 2.

Trombadori, A 1944c, 'Martiri ed eroi della nuova Italia. Giorgio Labò', *La Rinascita*, a. I, no. 3, agosto-settembre, pp. 17-18.

Trombadori, A 1944d, 'Arte contro la barbarie', *La Rinascita*, a. I, n. 3, agosto-settembre, pp. 29-30.

'Una lettera di Germania con cinque disegni' 1945, *Il Mese. Compendio della stampa internazionale*, no. 20, pp. 234-239.

'Una mostra d'arte de L'Unità a favore dei patrioti del Nord' 1944, *L'Unità*, 8 luglio, p. 2.

'Una mostra organizzata da L'Unità. Artisti romani contro l'oppressore nazifascista' 1944, *L'Unità*, 20 agosto, p. 2.

Venturoli, M 1945, *Interviste di frodo*, Sandron Editore, Roma.

Vittoria, A 2014, *Togliatti e gli intellettuali. La politica culturale dei comunisti italiani (1944-1964)*, Carocci, Roma.

Zambianchi, C 2004, 'Giornale di pittura e altro. Su alcuni scritti di Toti Scialoja', *RoISA. Rivista on-line di Storia dell'arte*, no. 1, 2004.



Margot Degoutte

Fare la storia delle esposizioni per fare un'altra storia dell'arte.

Elementi di ricerca attraverso l'esempio della Francia alla Biennale di Venezia nella prima metà del XX secolo



Abstract

Questo articolo è fondato sull'ipotesi che la storia delle esposizioni, come campo disciplinare, produce un metodo propriamente detto, che fa entrare l'opera d'arte e la sua esposizione nel campo della storia culturale. L'opera d'arte è così studiata come un sistema di comunicazione, all'incrocio tra la storia dell'arte e la storia culturale, questo ci permette di intraprendere una rilettura fertile della partecipazione francese alla Biennale di Venezia (1895-1940). Lo studio del catalogo della mostra di Venezia ha permesso di superare la visione trita di una scena francese divisa tra modernità e tradizione, accademismo e avanguardia. Quindi, agli occhi dello storico, la Biennale funziona come un osservatorio permettendo l'emergenza di una produzione del "juste milieu" o di una terza via. In parallelo, la storia delle esposizioni offre la possibilità di un cambio focale, quello della responsabilità curatoriale delle esposizioni, attraverso il caso specifico di Léonce Bénédite. Infine, l'ultima conseguenza dell'approccio adottato è lo studio delle opere e delle esposizioni come un mezzo d'azione diplomatica.

This article is based on the specific methodology forged by exhibition history, which makes works of art and exhibitions materials for cultural history. Works of art are thus considered as a part of a whole system of communication, between art history and cultural history. Applied to the specific study of the French participation to the Venice Biennale (1895-1940), this approach provides a renewed vision of these exhibitions. Examining the exhibition catalogs enables to overcome the dated dichotomy between tradition and modernity which is often used to describe the French artistic scene during the first half of the twentieth century. For historians, the Biennale represents therefore an observatory of the "juste milieu", a kind of third way adopted by many artists. Furthermore, the exhibition history approach offers the occasion to tackle the subject of curatorial responsibility of each venue, here with the example of Léonce Bénédite, head of the Luxembourg Museum. Eventually, these assumptions mean that the work of art can be seen as a means for diplomatic action.



Questo contributo¹ si propone di dimostrare l'efficienza delle metodologie² originate dalla storia delle esposizioni e la fertilità delle piste sollevate rispetto al caso specifico della partecipazione francese alla Biennale di Venezia. Di solito parliamo dell'arte della prima metà del XX secolo in termini di tradizione, di accademismo, di modernità e di avanguardia. Così, siamo abituati a un certo discorso sulla storia della modernità in arte dalla svolta del secolo alla seconda guerra mondiale.

Tuttavia, adottare l'approccio della storia delle esposizioni permette di portare uno sguardo rinnovato sull'arte della prima metà del XX secolo, cioè di superare l'opposizione tra modernità e tradizione studiando lo spazio veneziano – in opposizione allo spazio nazionale francese - come la possibilità di una terza via, un osservatorio del “*juste milieu*”. Questa è la prima rilettura permessa dalla storia delle esposizioni.

In parallelo, il punto di vista/il percorso della storia delle esposizioni offre la possibilità di un cambio focale: per studiare tutte le caratteristiche dell'esposizione bisogna esaminare la responsabilità dei curatori. Attraverso l'esempio di Léonce Bénédite, curatore del Musée du Luxembourg a Parigi e storico dell'arte, vediamo che l'angolo d'approccio della storia delle esposizioni permette ancora una volta una rilettura, quella della storia dell'amministrazione dell'arte. In effetti, lo studio dell'azione veneziana di Bénédite, congiuntamente allo studio delle fonti della sua azione organizzatrice, rivela una scrittura critica più libera rispetto all'immagine conservatrice che rimane a lui collegata.

Infine, l'ultima cosa che insegna la storia delle esposizioni dal punto di vista metodologico deriva logicamente dalla concezione dell'opera d'arte e dell'esposizione come medium e strumento di comunicazione, facendo entrare l'opera d'arte nel campo della storia culturale. Così, è possibile di studiare di nuovo l'opera e la sua mostra come un mezzo d'azione diplomatica, cioè un modo di *soft power*.

Un osservatorio rinnovato per lo studio delle correnti artistiche. Il “*juste milieu*” francese

Una delle più grandi sorprese che incontra il ricercatore in storia dell'arte, aprendo i cataloghi della Biennale, è il fatto che non troverà soprattutto i nomi di Monet, Cézanne o Van Gogh, ma si confronterà invece a quelli di Léon Bonnat, Albert Besnard o Carolus-Duran, per citare i più noti. La tentazione di vedere la Biennale come l'ultimo bastione dell'accademismo, come l'erede del Salon nella laguna, sarebbe grande.

1 Vorrei ringraziare la Professoressa Francesca Zanella, per i suoi suggerimenti, e il suo aiuto alla redazione di questo articolo.

2 Da un punto di vista metodologico si applica da una parte il metodo definito da Jérôme Glicenstein (2009), considerando l'esposizione come un sistema di comunicazione. Dall'altra parte, mi appoggio sull'ipotesi che la storia delle esposizioni, come campo disciplinare, produce un metodo propriamente detto.

Fortunatamente i libri ormai classici di Kenneth Silver (Silver 1989) e di Christopher Green (Green 1987) proprio come la grande mostra dei realismi al Centre Pompidou (Régnier, G & Hultén, P 1980) hanno dimostrato che il rapporto tra modernità e tradizione è molto più complesso³. Così, tenendo conto dei loro apporti e di quelli della storia dei movimenti culturali e della storia mondiale, e appoggiandosi su uno studio sistematico e statistico (Degoutte 2014)⁴, la prospettiva della storia delle esposizioni permette di studiare lo spazio francese a Venezia come un osservatorio rinnovato per lo studio delle correnti artistiche. Il metodo derivato dalla storia delle esposizioni lascia superare una visione trita di una scena francese divisa tra modernità e tradizione, tra una parte “ufficiale” accademista, e un'altra parte avanguardista e moderna

Quindi, benché gli impressionisti e i post-impressionisti siano entrati difficilmente e più tardi nella Biennale, benché la rappresentazione francese assomigli più al Salon des artistes français che al Salon des Indépendants e al Salon d'Automne, più alle mostre secessioniste che all'Armory Show o al Sonderbund di Colonia, le mostre francesi non mostrano l'accademismo più conservatore e sono talvolta più moderne delle istituzioni nazionali. In tutto il periodo della prima metà del XX secolo, la rappresentazione francese a Venezia era piuttosto quella di una terza via, quella di una “modernità moderata”.

Dalle 1895 alle 1903, l'estetica principale è quella di un simbolismo con una sfumatura di secessionismo e primitivismo. Non è purtroppo un accademismo pompier, piuttosto un naturalismo sociale, proveniente dalla tradizione accademica e dalla lezione impressionista. In tal modo, i campioni sono gli artisti di un impressionismo moderato, borghese, Jean-François Raffaëlli, Albert Besnard, Jacques-Émile Blanche, ecc.; anche pittori dimenticati oggi, ma famosi allora, come la Bande Noire, Charles Cottet, Lucien Simon o Émile René Ménard. Bisogna aspettare il 1903 per vedere una mostra significativa degli Impressionisti alla Biennale: Monet, Renoir, Pissarro e Sisley compongono una piccola presentazione della prima avanguardia storica francese alla Biennale (anche se Monet aveva già esposto due opere in 1897) (Degoutte 2014, p. 194).

Gli anni anteguerra costituiscono il quadro di una prima mutazione della Biennale, la quale si ripercuote sulle sezioni francesi. Infatti si verifica un aumento senza

3 «L'art de l'époque était bien plus varié, plus bouillonnant, plus riche en contradictions que ne l'ont décrit les prophètes de la modernité. Les axes principaux et les routes secondaires se sont entrelacés plus étroitement qu'on ne le croit; ils ont échangé leurs rôles plus souvent qu'on ne l'imagine.» (Wolf 2012, p. 266).

4 L'approccio sistematico significava che è bisogna tenere conto di ogni opera e di ogni artista allo stesso modo, al di là della propria ricezione critica, anche di quelle che non sono passati nella posterità.

precedenti del numero delle opere esposte. Rispetto al periodo precedente, la Francia⁵ invia quasi il triplo di opere, cioè ottocentocinquantanove opere per centotrentaquattro artisti. Il disequilibrio della ripartizione delle opere è però flagrante dato che circa un quinto degli artisti focalizza l'ottanta per cento delle opere (Degoutte 2014, p. 195). Quindi possiamo dedurre che la vetrina francese è poco soggetta al rinnovo nonostante il decennio anteguerra sia il teatro di numerose innovazioni artistiche e di una produzione nazionale particolarmente svariata. Altresì il visitatore ritrova gli ormai abituali ritratti di Jacques Émile Blanche e Albert Besnard, i paesaggi di Henry Caro-Delvaile, Charles Cottet, Émile René Ménard, Lucien Simon e scene leggere come quelle di Gaston La Touche. Tele di Monet, Pissarro, Sisley, Renoir e, in minore misura, di Raffaelli ricordano l'eredità impressionista.

Negli anni Venti e Trenta, Venezia vede il trionfo di una terza via, né accademismo, né avanguardia, quella di Henri Matisse, Maurice Denis, Pierre Bonnard e André Derain, per citare solo il quartetto fondatore del movimento *Jeune Peinture Française* (Charzat 2010). Dapprima, la retrospettiva Cézanne del 1920 dà il tono del decennio: sotto l'egida di Vittorio Pica, i pittori della modernità francese post-impressionista e naturalista vengono consacrati. In seguito sono infatti esposte nel 1922 le opere di Maurice Denis – secondo Pica personificazione dell'eredità dell'impressionismo e del neo-tradizionalismo – di Pierre Bonnard, Charles Guérin, Émile Bernard e Bernard Naudin. Nel 1924, oltre a Edgar Degas, Jean-Louis Forain e Charles Cottet sono gli ospiti d'onore del Padiglione francese, seguiti nel 1926 dai contributi di Albert Marquet, Maurice Utrillo e Henri Matisse e poi nel 1928 da Paul Gauguin e Antoine Bourdelle. Oltre alla mostra personale di Matisse e oltre alle esposizioni retrospettive di Monet, Manet, Renoir e Degas, gli anni Trenta vedono la venuta a Venezia di René Piot, Henri Lebasque, Pierre Laprade, André Dunoyer de Segonzac o Charles Dufresne. Riguardo alla scultura, le tendenze principali sono quelle di una linea "ingresca": dopo Antoine Bourdelle e Auguste Rodin, i grandi campioni mostrati a Venezia sono Aristide Maillol, Paul Landowski, Henri Bouchard, François Pompon, Charles Despiau. Altre opere esposte nel padiglione francese si riferiscono ancora una volta a quest'arte del "juste milieu", questa terza via tra modernità e tradizione, caratterizzata da una figurazione modernista e "naturalista": Henri de Waroquier, André Sureda, Gaston Balande, Maurice Brianchon, Henri Le Sidaner, Maurice de Vlaminck, tanto di artisti che rappresentano una corrente moderata spesso qualificata di retroguardia da una critica d'arte a favore dell'avanguardia radicale (Norris 2000, p. 140-167). Particolarmente valutata da un pubblico tanto borghese e ufficiale quanto intellettuale, quest'arte era un vero e proprio

⁵ Tramite i curatori : Albert Besnard, Alexandre Charpentier e Gustave Soulier nel 1905, Léonce Bénédite nel 1907, Léonce Bénédite e Charles Masson nel 1910, Vittorio Pica e Antonio Fradeletto nel 1914, e Antonio Fradeletto con l'aiuto di vari personaggi francesi negli altri anni.

successo commerciale. Questa figurazione "classica" e "naturalista"⁶, insomma questa pittura di ritorno all'ordine è tanto diffusa che confonde le linee di demarcazione tra i vari orientamenti sia tradizionalisti sia moderni⁷. In fin dei conti, studiare l'esposizione nel suo contesto permette di rivedere il giudizio portato sulle sezioni francesi, valutate come "retrograde": tutto considerato, corrispondono allo spirito del tempo.

Un'altra storia dell'amministrazione dell'arte. L'esempio di Léonce Bénédite

Dopo la sua morte nel 1925, Léonce Bénédite, curatore del Museo di Luxembourg da trentatré anni, è poco a poco caduto nel dimenticatoio o, peggio, è stato visto come lo 'sbirro' dell'accademismo delle istituzioni, colui che sbarrò l'accesso ai musei nazionali a tutti gli artisti moderni. Purtroppo, il suo collega André Dezarrois era molto ammirato e elogiativo nel necrologio che scrisse per questo «apôtre de la beauté moderne», sicuro dell'alta qualità del ricordo che il Bénédite doveva lasciare (Dezarrois 1925). Il suo nome è ancora oggi legato a una leggenda 'nera', quella dell'affare del "Legs Caillebotte", il cosiddetto rifiuto dell'eredità Caillebotte da parte dell'amministrazione francese delle Belle Arti negli anni 1894-1895. Considerato responsabile, Bénédite si è battuto per l'accettazione integrale della collezione Caillebotte. Ed infatti André Dezarrois presenta Léonce Bénédite come sostenitore dei moderni di fronte all'*Institut*⁸. All'interno di questo dibattito, che cosa può insegnare lo studio dell'esposizione veneziana?

Pierre Vaisse, che si è confrontato sulla figura di Bénédite nel suo libro sull'affare Caillebotte (Vaisse 2014), mostra allo stesso modo il curatore come un ammortizzatore, un'interfaccia di mediazione tra l'amministrazione delle Belle Arti e gli artisti. Quanto a Céline Marcle, mostra il desiderio di Bénédite di rispettare la sua gerarchia pur difendendo le sue scelte artistiche⁹. Anzi a Venezia Bénédite era più libero quindi le sue esposizioni rivelano le sue proprie idee estetiche. Le Biennali che

6 Il "naturalismo" è la parola allora usata, Vlaminck e Dunoyer de Segonzac ne stati perfetti esempi, «paradigmatic Naturalists » secondo Green (1987, p. 169).

7 «This conservative/radical polarity was gradually blurred as Cubist art itself became more successful commercially and more widely acceptable, and Cubism too increasingly took up a conservative position in relation to the radicalism of the new avant-gardes » (Green 1987, p. 139).

8 «Il était de ces gens d'autrefois tout naturellement capables de mourir pour la cause qu'ils défendent. La coutume en est passée mais les apôtres comme lui continuent à payer de leur vie leur zèle. Il n'attaquait pas, mais ses qualités dans la défense, on les a bien vues, quand il fallut faire entrer au Luxembourg, en 1890, l'*Olympia* puis en 1894 les Impressionnistes, détestés, comme il convenait, par les tenants de l'art officiel. Les luttes autour de cette Collection Caillebotte mirent son nom en lumière, la lumière des orages. Malgré sa fermeté, il ne triompha d'ailleurs qu'à demi de la pusillanimité de ses chefs directs, et n'entra dans son musée qu'une partie des oeuvres splendides qui lui étaient offertes. Et ce fut toujours ainsi la bataille nécessaire souvent ardente, pour chaque novateur, pour tout homme nouveau à faire agréer par nos collections nationales» (Dezarrois 1925)

9 «Mais si la peinture moderne et novatrice entre au Luxembourg, ce n'est que parcimonieusement, afin d'éviter tout conflit avec l'administration des Beaux-Arts et l'Institut» (Marcle 2008, p. 103.).

organizza Bénédite mostrano i suoi artisti, come Charles Cottet e la Bande Noire, Auguste Rodin, Henri Fantin-Latour, Maurice Denis, Edmond Aman-Jean, Édouard Vuillard, Henri Matisse e Henri Lebasque favorevoli. Al bisogno, Bénédite prende le difese degli artisti: nel 1907, sostiene Paul Signac di fronte a Antonio Fradeletto per esempio¹⁰. Certo, esporre Henri Gervex o Jean-Louis Forain nel 1924 non era un gesto di notevole modernità. Però Bénédite ha introdotto a Venezia una modernità francese controllata, timida e accettabile. È infatti responsabile dell'arrivo di Vuillard e Denis, di Georges Desvallières e Henri Lebasque, di Henri Bouchard e di René Lalique tra gli altri.

Infine, l'azione di Bénédite alla Biennale riflette il suo impegno per la promozione dell'arte francese all'estero. In qualità di curatore del Luxembourg aveva istituito collaborazioni fruttuose con i colleghi tedeschi, belgi e inglesi (Arnoux 2006 e Marcle 2008), le quali si erano concluse con esposizioni e scambi di opere. A Venezia, aveva l'opportunità di sostenere gli artisti e di promuovere l'arte francese (nel senso di un'arte nazionale). Così, scriveva nel 1924, «On ne connaît bien l'art de son pays que si on le compare avec ce qui se fait à côté; nous trouvons même souvent, dans ces comparaisons, la satisfaction de constater l'influence de nos maîtres» (Marcle 2008, p. 108).

L'esposizione: una modalità del *soft power*

Fare la storia delle esposizioni non è solamente un mezzo per una rilettura della storia dell'arte. Si tratta in effetti dello studio di un sistema complesso di comunicazione, e per questo motivo si può approcciare da un punto di visto semiotico¹¹. L'esposizione produce un discorso di cui bisogna chiarire il significato estetico come pure, nel caso della Biennale di Venezia nel corso della prima metà del XX secolo, diplomatico. In questo ambito, il libro di Massimo De Sabbata *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)* è un buon esempio metodologico. L'obiettivo dell'autore non era di giudicare la qualità delle Biennali di

10 «Il y a, par contre, le cas Signac. [...] J'ai pris un engagement vis-à-vis de l'artiste et que j'ai été autorisé par vous à le prendre en votre nom. Vous me faites demander, paraît-il, si j'ai vu ce tableau et si j'en ai approuvé le choix, pour donner à l'artiste la satisfaction qu'il réclame. Mais assurément je l'ai vu, puisque je vous l'ai formellement désigné. Je vous prie donc de vouloir bien sans tarder terminer cet incident qui me cause beaucoup d'ennemis, peut en amener d'autres et peut jeter sur l'Exposition de Venise dans le milieu français une impression fâcheuse pour l'avenir» (ASAC, Fondo storico, 4.3, Scatole nere. Attività 1894-1944, busta 023, 23J32. Lettera di Léonce Bénédite a Antonio Fradeletto, Parigi, 31 maggio 1907).

11 «Parler de l'exposition permet de changer de perspective: on renonce à connaître de manière absolue ce qu'est l'art, au profit de la question de savoir ce que l'on fait avec. [...] Dans une perspective historique, cela revient à chercher à comprendre ce que voulait dire l'art à un moment donné pour certaines personnes et ce que l'on souhaitait transmettre avec la présentation (et la promotion) de telle ou telle œuvre. [...] Ce qui est important, c'est le sens que l'on a attribué dans un contexte singulier à des objets et ce que l'on a essayé de faire passer à travers les expositions qu'on en a fait» (Glicenstein 2009 p. 243).

Maraini, né di valutare l'adeguatezza delle mostre al vero panorama delle produzioni artistiche contemporanee. Invece è notevole la questione a cui risponde la tesi di De Sabbata: qual è il significato delle Biennali di Maraini in chiave politica e diplomatica? (De Sabbata 2006, p. 11)

Dopo la Prima guerra mondiale, la Francia prende coscienza dell'importanza del *soft power* e del potere delle esposizioni artistiche per affermare la propria potenza. Attraverso questa prospettiva investigativa è possibile studiare il significato delle esposizioni francesi a Venezia a seconda che il significante del discorso siano le modalità di organizzazione oppure lo stesso discorso artistico. Così la storia delle esposizioni può portare a comprendere la comunicazione politica e diplomatica che si sviluppa alla Biennale tra Francia, Italia e tutto il mondo presente ai Giardini. Ciascuna delle componenti dell'esposizione permette il chiarimento del suo significato in termini politici. Tre componenti sono tuttavia particolarmente significanti: gli attori dell'esposizione, il luogo dell'esposizione e il contenuto artistico dell'esposizione. Insomma, lo studio della nomina dei commissari francesi alla Biennale e il montaggio delle mostre illustrano il disimpegno e il disinteresse dello stato Stato per la Biennale negli anni Venti. Lo Stato cerca però di riprendere il controllo sull'esposizione veneziana negli anni Trenta: l'arrivo di Louis Hautecoeur al posto di commissario ufficiale a partire dal 1932 segna una svolta, in parallelo al rafforzamento delle relazioni diplomatiche tra Francia e Italia nella prima metà di questi anni, quello che è rappresentativo della relativa compiacenza della terza Repubblica verso il regime di Mussolini. È possibile completare questo studio grazie all'analisi dell'*affaire* del padiglione francese, il luogo dell'esposizione. Costruito dalla municipalità di Venezia, senza che la Francia l'abbia chiesto, nel 1912, il padiglione non è mai stato acquistato dalla Francia, a dispetto delle promesse fatte a Venezia (Degoutte 2014, p. 169-175). Questo problema rimane una spina nel fianco rispetto alle relazioni franco-italiane. L'ultimo elemento da studiare per comprendere il significato sarebbe il discorso estetico, e artistico, delle esposizioni. Per esempio, riguardo solamente gli anni Trenta, il discorso "mediterraneo" delle sezioni francesi avrebbe un significato particolare nell'ambito dell'analisi diplomatica.

Lo scopo di questo saggio era di enfatizzare la pertinenza dell'approccio alla storia delle esposizioni come metodologia. Questo approccio permette lo studio problematizzato della partecipazione francese in un ambito più vasto, e non solo la sua descrizione. Inoltre, è anche fondamentale vedere la storia delle esposizioni come un campo disciplinare (Glicentstein 2009, p. 244), riguardo alle pratiche, all'allestimento, alla circolazione delle opere e ai movimenti culturali, cioè a tutti gli

elementi del discorso prodotto dall'esposizione. Entrambi questi aspetti si nutrono a vicenda e permettono di avere un'immagine più precisa della partecipazione francese.

L'autrice

Margot Degoutte è dottoressa in storia delle arti all'Université Paris Nanterre e all'Università Ca' Foscari Venezia. Si interessa alla storia delle esposizioni, alla diplomazia culturale e alle relazioni artistiche internazionale. Alumni dell'Ecole nationale des chartes, i suoi tutori sono Prof. Thierry Dufrêne e Prof. Francesca Castellani. Il titolo della sua tesi è "Partecipazione e rappresentazione francese alla Biennale di Venezia, 1895-1940. Studio storico e artistico."

Riferimenti bibliografici

Adamson, N & Norris, T 2009, *Academics, pompiers, official artists and the arrière-garde: defining modern and traditional in France, 1900-1960*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne.

Altshuler, B 1998, *The avant-garde in exhibition: new art in the 20th century*, University of California Press, Berkeley.

Altshuler, B 2008, *Salon to Biennial: exhibitions that made art history*, Phaidon, London.

Arnoux, M 2006, 'Que montrer de son voisin ? La correspondance entre les conservateurs Alfred Lichtwark et Léonce Bénédict, une coopération intellectuelle franco-allemande au tournant du siècle', *Revue de l'art.*, no. 153, p. 57.

Charzat, M 2010, *La Jeune peinture française: 1910-1940, une époque, un art de vivre*, Hazan, Paris.

De Sabbata, M 2006, *Tra diplomazia e arte : le biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine.

Degoutte, M 2014, *La France à Venise: entre modernités et traditions, participation et représentation françaises à la Biennale de Venise*, École nationale des chartes, Paris.

Dezarrois, A 1925, "Notre tribune. Léonce Bénédict" in *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, n° 719, p. 177-180.

Glicenstein, J 2009, *L'art: une histoire d'expositions*, Presses universitaires de France, Paris.

Green, C 1987, *Cubism and its enemies: modern movements and reaction in French art 1916-1928*, Yale university press, New Haven.

Green, C 2000, *Art in France: 1900-1940*, Yale University Press, New Haven.

Marclé, C 2008, 'Léonce Bénédict, "apôtre de la beauté moderne"?' , *Histoire de l'art*, no. 62, pp. 99-108.

Norris, T 2009, 'Between the lines : the juste milieu in interwar France', in Adamson, N & Norris, T 2009, *Academics, pompiers, official artists and the arrière-garde: defining modern and traditional in France, 1900-1960*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne.

Régnier, G & Hultén, P 1980, *Les réalismes (1919-1939): Allemagne, Belgique, États-Unis, Espagne, France, Grande-Bretagne, Italie, Pays-Bas, Scandinavie, Suisse, Tchécoslovaquie : dessin, sculpture, architecture, graphisme, objets industriels, littérature, photographie* : Centre Georges Pompidou, Paris.

Silver, KE 1989, *Esprit de corps: the art of the Parisian avant-garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton university press, Princeton.

Vaisse, P 2014, *Deux façons d'écrire l'histoire: le legs Caillebotte*, Institut national d'histoire de l'art : Ophrys, Paris.

Wolf, N 2012, *L'art des Salons: le triomphe de la peinture du XIXe siècle*, trans J-C Pharamond & B de Montgolfier, Citadelles & Mazenod, Paris.



Anna Zinelli

Le partecipazioni italiane alle “documenta” di Kassel (1968-1972)



Abstract

L'articolo intende analizzare la quarta (1968) e la quinta edizione (1972) della documenta di Kassel e in particolare il modo in cui l'arte italiana è stata proposta, interpretata e recepita all'interno di esse, considerando il ruolo dell'esposizione nel processo di rinnovamento dei sistemi espositivi di questi anni e, da una prospettiva “esterna” al territorio, le modalità di diffusione dell'arte italiana su un piano internazionale.

This article aims at investigating the fourth (1968) and the fifth (1972) editions of documenta and how Italian art was proposed, interpreted and recognized inside these exhibitions. This research allowed us to investigate the role of documenta in the process of renovation of the exhibition in the chosen period, with a central focus on the question of the relations between Italy and Germany, moving from an “external” perspective to consider the way Italian art spread internationally.



Considerare le partecipazioni italiane all'interno di una manifestazione come la documenta di Kassel può apparire come un'operazione arbitraria o come una forzatura: fin dalle sue origini, con la prima edizione del 1955, documenta ha infatti scelto un modello antitetico rispetto a quello della Biennale, rifiutando una suddivisione in padiglioni nazionali e facendo dell'internazionalismo uno dei propri tratti distintivi (Zinelli 2016). Questa scelta curatoriale si iscriveva in un preciso modello di lettura del modernismo all'interno di una manifestazione che si poneva l'obiettivo di “documentare” appunto lo stato dell'arte del XX secolo, recuperando un dialogo da cui la Germania era stata forzatamente estromessa negli anni della dittatura. Come ricordato da Hans Belting (1992), nella Germania Federale postbellica la questione non poteva essere più quella di una ricerca di definizione di un'identità culturale “nazionale” – non dopo l'uso strumentale che ne era stato fatto da parte della

propaganda di regime – ma piuttosto quello di proporre un ideale capace di andare oltre ogni approccio di matrice nazionalista.

Guardare agli artisti italiani all'interno di questo modello espositivo significa quindi prima di tutto considerare sempre il disegno curatoriale globale e il sistema di relazioni in cui erano inseriti adottando una prospettiva esterna al territorio – proprio perché a documenta non erano i singoli stati a scegliere come autorappresentarsi – che permette di cogliere differenti forme di lettura e ricezione di movimenti anche ampiamente storicizzati. Inoltre considerare le documenta del 1968 e del 1972 permette di soffermarsi su un momento di importante riconoscimento internazionale dell'arte italiana e su modelli interpretativi che condizioneranno il dibattito successivo.

A differenza delle prime tre edizioni, caratterizzate da uno sguardo retrospettivo sulle avanguardie storiche e da un'attenzione rivolta soprattutto all'informale, con l'edizione del 1968 si assiste infatti a un generale ripensamento del medium espositivo e a un'apertura alle tendenze precedentemente estromesse (Zinelli 2017). La quarta documenta è l'ultima ad essere curata da Arnold Bode, ideatore della manifestazione, e la prima a non vedere nel consiglio organizzativo lo storico dell'arte Werner Haftmann. Inoltre essa vedeva il coinvolgimento del curatore Jean Leering, dal 1964 direttore del Van Abbemuseum a Eindhoven, dove aveva promosso in particolare una riscoperta del costruttivismo russo e di De Stijl, ma anche un'attenzione per i rapporti tra arte e teatro all'insegna dell'interdisciplinarietà (ed. Obrist 2011)

Da una riesamina dei materiali preparatori conservati presso il documenta-Archiv emerge come nel 1965, a due anni quindi dall'inaugurazione, Haftmann facesse ancora parte del team curatoriale (Sitzung des Vorbereitenden Ausschuss der Documenta IV, 8-9 Juli 1966, Kassel, dA, d3, M46) e come a questa data il programma prevedesse riprendere sostanzialmente quello della precedente edizione, che aveva visto come criterio guida il motto «l'arte è ciò che realizzano i grandi artisti» (Haftmann 1964)

Non a caso l'introduzione di Arnold Bode al catalogo della quarta edizione proponeva un dichiarato ribaltamento di prospettiva, affermando che l'intento non poteva più essere solo quello di documentare «la produzione degli artisti importanti» ma intendesse piuttosto «mostrare come la nuova realtà visuale organizza lo spazio» (Bode 1968, p. XII). All'approccio personalistico e idealista sostenuto da Haftmann, improntato appunto sulla figura dell'"artista genio", si intendeva opporre uno sguardo sincronico sulle ultime ricerche, che considerasse quei fenomeni, come l'arte cinetica e la pop art, marginalizzati nella precedente edizione e che ponesse al centro la questione del rapporto con lo spazio e con il fruitore.

Per quanto concerne le partecipazioni italiane il primo dato che emerge è il numero minore di artisti invitati rispetto alla precedente edizione (da 29 a 11); per

quanto questa flessione si iscriva all'interno della tendenza generale della mostra a ridurre il numero dei partecipanti in favore di una presentazione di lavori su scala ambientale, essa riflette anche una tendenza che accompagnerà sostanzialmente la storia di documenta – con un'inversione di tendenza unicamente nel 1977 e nel 2012 – riflettendo dunque una costante propensione alla marginalizzazione dell'arte italiana su uno scenario internazionale¹. La selezione riflette inoltre il cambiamento di impostazione della mostra, presentata con lo slogan "la più giovane documenta di sempre": degli undici artisti invitati solamente due erano infatti stati già proposti nelle precedenti edizioni, Bruno Munari e Lucio Fontana. In particolare il primo era stato inserito nell'edizione del 1964 nella sezione dedicata alla grafica e al design allestita presso la Staatliche Werkkunstschule che, per quanto costituisse una delle sezioni ufficiali dell'esposizione, era proposta in date differenti rispetto alle altre e con un catalogo di un editore locale, sottolineando così la visione gerarchica dei diversi linguaggi sottesa alla manifestazione. Anche Fontana, assente da tutti i verbali preparatori e inserito solo in ultima battuta nel 1959, era stato proposto in modo marginale, come emerge in particolare da una lettera di Piero Manzoni a Heinz Mack in cui afferma: «Fontana era esposto molto male a Kassel» (Lettera non datata di Manzoni a Mack, 1959; cit. in Meneguzzo & von Wiese 2004, p.17).

Proprio Fontana - assieme a Manzoni, collocato con Yves Klein all'inizio del percorso espositivo - era proposto invece nell'edizione del 1968 tra i nomi di punta della manifestazione: risultava infatti sia nella sezione dedicata alla scultura nel parco dell'Orangerie sia in quella dedicata agli environment, con uno spazio, *Ambiente spaziale*, appositamente realizzato per l'occasione in collaborazione con Aldo Jacober, costituito da un labirinto di pareti in legno completamente bianche che conduceva a un taglio, anch'esso bianco (ed. Crispolti 2006, p. 980). In questa sezione, oltre ad artisti come Dan Flavin e Joseph Beuys, erano proposti anche gli ambienti di Getulio Alviani e Gianni Colombo, mentre al Fridericianum erano proposti Bruno Munari, Antonio Calderara e avrebbe dovuto essere proposto Francesco Lo Savio, che risulta però "non esposto" in catalogo, per ragioni non specificate.

Queste presenze restituiscono un preciso riferimento, identificabile con le mostre promosse da Udo Kultermann presso il Museum Morsbroich di Leverkusen. In particolare con *Monochrome Malerei* (1960) questi aveva proposto - in anni in cui documenta celebrava le figure di Afro Basaldella, Emilio Vedova e Giuseppe

¹ A partire dalla prima edizione del 1955 le presenze italiane vedono infatti una riduzione pressoché costante arrivando ad essere quasi assenti nelle edizioni degli anni '90 e 2000. Un ritorno dell'arte italiana si è avuto invece nella penultima edizione, curata dall'italo-americana Carolyn Christov-Bakargiev. Le ragioni di questa tendenza, che denuncia la scarsa competitività dell'arte italiana contemporanea sul piano internazionale, erano ricondotte nello studio di Pier Luigi Sacco, Walter Santagata e Michele Trimarchi (2005) a debolezze strutturali del sistema espositivo italiano, allo scarso peso del collezionismo, al numero esiguo di gallerie disposte a puntare su giovani artisti e a un'arretratezza delle strutture formative.

Santomaso - una differente tipologia di racconto delle ricerche italiane, muovendo dall'arte cinetica, dal monocromo e dai rapporti con il Gruppo Zero (che non a caso nella terza documenta dedicava, sottolineandone così l'assenza, una propria installazione proprio a Fontana). Tanto documenta 4 quanto le mostre di Kultermann - che dedicherà una monografica nel 1962 a Fontana e nel 1970 a Manzoni - ricopriranno dunque un ruolo fondamentale per quanto concerne la circolazione in ambito tedesco di questi due artisti - con influenze su ricerche di artisti come Beuys o Ulrichs - promuovendone così l'affermazione internazionale.

La mostra vedeva inoltre la partecipazione di Michelangelo Pistoletto (che tornerà a prendere parte a documenta nel 1982, nel 1992 e nel 2007), sempre con un ambiente collocato alla Neue Galerie, mentre una poetica improntata sulla figurazione oggettuale era rappresentata da Domenico Gnoli, posto in parallelo con i quadri analoghi di Konrad Klaphek (lo stesso accostamento attualmente proposto nell'allestimento delle collezioni del Museo Ludwig di Colonia). Anche Enrico Castellani e Enzo Mari avrebbero dovuto prendere parte all'esposizione, tuttavia il primo aveva rifiutato di inviare le proprie opere non condividendo il taglio della mostra, mentre il secondo le aveva ritirate - assieme a Julio Le Parc - diffondendo un comunicato in cui era riportato che manifestazioni come documenta avessero come fine la «commercializzazione della produzione culturale» (Mari & Le Parc 1968; cit. in Vergine 1969). Le stesse motivazioni erano riproposte l'anno successivo nel testo proposto da Mari e Castellani *Un rifiuto possibile* (1969), in cui tornava l'idea che le grandi manifestazioni fossero asservite a logiche di mercato anziché configurarsi come luogo di indagine critica.

Per quanto il clima di contestazione del '68 avesse toccato Kassel in modo molto più marginale rispetto alla Biennale, le posizioni di Mari e Le Parc non erano isolate: in occasione dell'inaugurazione Wolf Vostell e Jörg Immendorff avevano infatti proposto un happening, protestando contro le assenze di movimenti come Fluxus. Critiche analoghe provenivano anche dalla stampa, ad esempio nella recensione su *Die Zeit* (Hahn 1968) che leggeva la mostra come un "meraviglioso anacronismo", di fatto incapace di cogliere le rivoluzioni culturali ed estetiche in atto. Analogamente Horst Laube (1968), che si soffermava sulle proteste da parte degli artisti, definiva il taglio della quarta documenta come "fieristico". Gli stessi parallelismi tornavano anche da parte della critica italiana, e in particolare Gillo Dorfles (1969) si soffermava sulle ragioni di una sempre più marcata mercificazione dell'opera d'arte in relazione ai casi di Kassel e Venezia.

La necessità di un rinnovamento dell'istituzione ha determinato la scelta di affidare per la prima volta la curatela di documenta a un curatore internazionale esterno, portando all'istituzione della figura del "segretario generale". In particolare la

nomina cadeva sull'ex direttore della Kunsthalle di Berna, Harald Szeemann, che con *Live in your head: When attitudes become form* (1969) aveva proposto la prima volta in un contesto istituzionale le ricerche concettuali, anti-form, processuali, di land art. Senza entrare nel dettaglio riguardo alla celebre documenta 5, di cui esiste un'ampissima letteratura critica (in particolare si rimanda al volume realizzato a partire dai materiali d'archivio e curato da Roland Nachtigäller, Friedhelm Scharf e Karin Stengel (2001)), è utile ricordare come il progetto pensato in un primo tempo da Szeemann di "evento dei cento giorni" fosse poi stato rivisto in favore di un approccio tematico, adottando il modello di matrice strutturalista proposto da Bazon Brock che, assieme ad Jean-Christophe Ammann, lo affiancava nel comitato decisionale. Il concetto di *Indagine sulla realtà. Mondi visuali oggi* intendeva considerare i rapporti tra arte e società a partire da una sistematica definita che permettesse di porsi come strumento di indagine critica sulla realtà, comprendendo al suo interno sia forme "artistiche" che "extra-artistiche" quali la pubblicità, il kitsch, la propaganda e la pornografia (quest'ultima poi esclusa dal progetto finale (Zinelli 2013)).

Anche in questo caso soffermarsi sulla presenza italiana diventa tanto uno spunto di riflessione per comprendere il quadro generale della mostra quanto un caso studio capace di restituire precisi modelli di lettura di essa. Nel complesso su un piano numerico l'attenzione per l'arte italiana si presentava analoga a quella della precedente edizione, con 17 artisti su 222 presenze, corrispondenti al 7,6 %. Nessuno degli artisti presenti era già stato esposto a Kassel – in linea con la scelta curatoriale globale, che vedeva l'unica eccezione in Joseph Beuys – e in particolare le presenze italiane risultano nelle sezioni dedicate a "Architettura", "Idee + Luce" e "Mitologie individuali-Autorappresentazioni-Processi".

In primo luogo l'inclusione di una sezione dedicata all'architettura segnava la realizzazione di un progetto voluto da Arnold Bode – ancora, per l'ultima volta, parte del consiglio – fin dai primissimi progetti di documenta (nel 1953 auspicava appunto una mostra che presentasse in "maniera paritaria" i differenti linguaggi (Exposé über eine Ausstellung in Kassel, 1955 "Europäische Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts" und Aufführungen im Rahmen der Bundesgartenschau 1955 in Kassel. In *dA / d1/ M.* 16)) ma che aveva trovato una realizzazione solo parziale nell'inclusione di riproduzioni fotografiche a documenta 1. Il sovvertimento di ogni possibile gerarchia proposto a documenta 5 rappresentava dunque la premessa per un'indagine non più solo rivolta alle arti visive ma che affiancasse diversi linguaggi, collegati dal nucleo tematico intorno a cui si articolava la mostra.

In particolare la sezione di architettura, curata da Lucius Burkhardt, François Burkhardt e Burghart Schmidt, intendeva indagare il concetto di utopia a partire dal pensiero di Hermann Broch, proponendo, accanto a lavori di Kenzo Tange, Yona

Friedman, Haus-Rucker-Co e Archigram, anche i progetti “Città verticale” di Aldo Loris Rossi e Donatella Mazzoleni e “Dikaia” di Paolo Portoghesi e Vittorio Gigliotti (documenta 5 1972, p. 9.13).

Idee + Luce, curata da Konrad Fischer e Klaus Honnef, era invece dedicata espressamente alle pratiche concettuali legate al processo linguistico, assumendo a modello la mostra - concepita per essere rappresentata primariamente dal catalogo - *January 5–31, 1969* curata da Seth Siegelaub. In questa sezione, in cui erano proposte opere che rappresentassero “un’idea” più che una dimensione fisica, era inserito anche il lavoro di Vincenzo Agnetti *Quattordici proposizioni sul linguaggio portatile*, costituito da quattordici telegrammi inviati dall’artista a se stesso.

Mitologie individuali, Autorappresentazione, Processi, curata da Szeemann, era la sezione che maggiormente si avvicinava al suo progetto iniziale di “evento dei cento giorni”, lasciando una sostanziale libertà di scelta agli artisti rispetto al tema dell’esposizione. Qua erano proposti 12 artisti italiani, di cui la metà già esposti alla mostra di Berna². Il primo aspetto che emerge da un confronto tra il catalogo (documenta 5 1972) e la documentazione (in particolare i fogli di prestito) è come le opere proposte nel primo spesso non corrispondano a quelle che erano state effettivamente esposte. Emblematico è il caso di Alighiero Boetti, di cui era pubblicato *Arazzo*, opera che poi l’artista aveva scelto di non esporre in favore di un intervento all’ingresso del museo (una targa d’ottone riportante il suo nome) a sua volta poi non realizzata: risulta infatti esposto un lavoro composto da 72 lettere affrancate e incorniciate (analoghe discrepanze risultano anche per i lavori di Giuseppe Penone e Giovanni Anselmo). Boetti non è stato l’unico a pensare un’opera site specific, realizzata invece da Luciano Fabro che sceglieva di intervenire sulle pareti della Neue Galerie con un nastro bianco riportante una serie di frasi idiomatiche.

Nel complesso le partecipazioni italiane restituiscono una forte attenzione per le ricerche di questo periodo che continueranno a essere riproposte a documenta anche nelle edizioni successive fino alle ultimissime³, caratterizzate come visto da un progressivo venire meno di attenzione per quanto concerne invece le ricerche italiane più recenti. Se documenta 5, assieme alla mostra di Berna, ha istituzionalizzato queste tendenze e ha contribuito a una loro affermazione internazionale, le edizioni

² Figurano in entrambe le manifestazioni: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Jannis Kounellis, Mario Merz e Gilberto Zorio; erano invece solo a documenta: Gino De Dominicis, Luciano Fabro, Fernando Melani, Giulio Paolini, Giuseppe Penone e Vettor Pisani.

³ Ad eccezione di Melani e Pisani, tutti gli artisti inseriti in questa sezione saranno riproposti a Kassel e in particolare: alla sesta edizione del 1977 curata da Manfred Schneckeburger Paolini e Merz; alla settimana del 1982 curata da Rudi Fuchs Boetti, De Dominicis e ancora Merz; all’ottava del 1987 nuovamente curata da Schneckeburger, Penone; alla nona curata da Jan Hoet nel 1992 Calzolari, Fabro, Paolini e Zorio; alla tredicesima curata da Carolyn Christov Bakargiev Boetti e Penone.

successive tenderanno infatti sempre più ad uno sguardo sull'arte italiana dal carattere marcatamente retrospettivo.

L'autrice

Anna Zinelli è dottore di ricerca in storia dell'arte e dello spettacolo (Università di Parma, 2015). Ha pubblicato su diverse riviste scientifiche, svolto attività archivistica, redazionale e curatoriale. Ha inoltre cocurato il volume *Socin e Carmassi. Opere della Fondazione Socin* (Zinelli & Tamassia, Skira 2016) e pubblicato, a partire dalla tesi di dottorato, il libro *1955-1968: Gli artisti italiani alle documenta di Kassel* (Mimesis, 2017). I suoi studi vertono sulla storia della critica d'arte e la storia delle esposizioni, con particolare attenzione per gli scambi tra Italia e Germania.

Attualmente lavora in qualità di assistente alla direzione presso Kunst Meran Merano Arte.

Riferimenti bibliografici

4. *documenta: Internationale Ausstellung*, exhibition catalogue, Kassel 27. 6 - 6.10.1968, Druck + Verlag GmbH, Kassel 1968.

Belting, H 2005, *I tedeschi e la loro arte*, Il castoro, Milano [ed.or. Belting, H 1992, *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe*, C.H.Beck, München].

Bode, A 1968, 'documentadocumenta', in 4. *documenta : Internationale Ausstellung* exhibition catalogue, Kassel, 27.6-6.10.1968, Druck + Verlag GmbH Kassel, p. XII-XIII.

Crispolti, E (ed.) 2006, *Lucio Fontana: catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Skira, Milano.

Documenta 5: Befragung der Realität Bildwelten heute 1972, exhibition catalogue, Kassel 30. 6 - 8.10.1972, Verlag documenta, Kassel.

Dorfles, G 1969, 'Dopo Kassel, dopo Venezia, cosa?', *Metro*, n. 15, giugno, pp. 16-19.

Haftmann, W 1964, 'Einführung', in *documenta III: Internationale Ausstellung*, exhibition catalogue, Kassel, 27.6- 5.10. 1964, *Band. 1, Malerei, Skulptur*, DuMont Schauberg, Köln, p. XVI.

Hahn, O 1968, 'Ein wunderschöner Anachronismus', *Die Zeit*, 19 luglio.

'Julio Le Parc und Enzo Mari', *Filder-Zeitung*, 2 luglio 1968.

Kultermann, U (ed.) 1960, *Monochrome Malerei*, exhibition's catalogue, 18.3 -8.5.1960, Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich, Leverkusen.

Laube, H 1968, 'Für Duckmäuser unbegreiflich: Die Kasseler „documenta“ war noch nie so jung und aktuell', in "Neue Rhein-Zeitung", 6 luglio.

Mari, E & Castellani E 1969, 'Un rifiuto possibile', Almanacco letterario Bompiani, n.8, p 162.

Meneguzzo, M & von Wiese, S 2004, *Zero. 1958-1968 tra Germania e Italia*, catalogo della mostra, Siena, Palazzo delle Papesse, 29.5- 19.9. 2004, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Nachtigäller, R, Scharf F & e Stengel, K 2001, *Wiedervorlage documenta 5. Eine Befragung des Archivs zur documenta 1972*, Hatje Cantz , Ostfildern-Ruit.

Obrist, HU 2008, 'Jean Leering', in *ABrief History of Curating*, ed. HU Obrist, JRP Ringier Zurich, pp. 83-98.

Sacco, PL, Santagata, W & Trimarchi, M 2005, *L' arte contemporanea italiana nel mondo : analisi e strumenti*, Skira, Milano.

Szeemann, H 1969, *Live in your head: when attitudes become form - works, concepts, processes, situations, information*, exhibition's catalogue, Kunsthalle Bern, 22.3. - 27.4.1969, Kunsthalle Bern.

Vergine, L 1969, 'Documenta VI [sic]. La disgregazione in atto (e di altre cose): Kassel prona al mercato americano', *Metro*, n. 15, giugno, pp. 19- 35.

Zinelli, A 2013, 'Pornographie. La sezione non realizzata alla documenta 5 di Kassel/ Pornographie. The unrealised section at documenta 5 in Kassel', *More Museum – Research & Resources*, available at: <http://dspace-unipr.cineca.it/handle/1889/2423> (21.04.2017).

Zinelli, A 2016, 'Le origini di documenta', in *Effimero. Il dispositivo espositivo, tra arte e antropologia: casi di studio e prospettive di riflessione nel Novecento*, eds. F. Gallo, A. Simonicca, Roma, CISU.

Zinelli, A 2017, *1955-1968: Gli artisti italiani alle documenta di Kassel*, Mimesis, Milano.



Vittoria Martini

Il canone espositivo e il caso *Ambiente/Arte*



Abstract

Nel testo *A canon of exhibitions*, Bruce Altshuler spiega come abbia stabilito i criteri che gli hanno permesso di individuare le mostre che potevano definirsi “canoniche” ed entrare in una storia delle esposizioni che egli stesso stava contribuendo a delineare a partire dal 1994. Seguendo questi criteri *Ambiente/Arte: dal Futurismo alla Body Art* risulta essere una mostra canonica esemplare: curata da Germano Celant e fulcro dell'intera edizione tematica della Biennale di Venezia del 1976, è stata la prima mostra a storicizzare l'arte installativa (dunque centrale per la storia dell'arte) oltre ad avere proposto un allestimento concettualmente così complesso da aprire innumerevoli narrative (dunque centrale per la metodologia curatoriale). Il mio intervento intende compiere una prima analisi di un caso studio emblematico ancora senza letteratura, proponendo un inquadramento del contesto nel quale la mostra *Ambiente/Arte* è stata concepita, spiegando i motivi della sua rilevanza e tracciando un bilancio critico che ricade su una questione metodologica e di messa in discussione degli strumenti interpretativi finora elaborati per la scrittura della Storia delle Esposizioni.

In *A canon of exhibitions*, Bruce Altshuler explains how he established the criteria that allowed him to identify the exhibitions that could be defined as "canonical" and enter into a history of the exhibitions that he was helping to delineate starting from 1994. Following these criteria *Environment / Art: from Futurism to Body Art* turns out to be an exemplary canonical exhibition: curated by Germano Celant and fulcrum of the entire thematic edition of the 1976 Venice Biennale, it was the first exhibition to historicize the installation art and therefore it's central for the history of art, and for proposing a conceptually complex set-up to open countless narratives in terms of curatorial innovation. My intervention intends to make a first analysis of an emblematic case study still without literature, proposing a framework of the context in which the exhibition *Environment / Art* was conceived, explaining the reasons for its relevance and drawing a critical balance that falls on a methodological question and questioning the interpretative tools developed up to now for the writing of the History of Exhibitions.



Nel 2010 Bruce Altshuler pubblica *A canon of exhibitions* (Altshuler 2010), il testo in cui spiega quali fossero stati i criteri che gli permisero di individuare le mostre che potevano essere definite “canoniche” e quindi entrare di diritto in una storia delle esposizioni che lui stesso aveva iniziato a delineare con la pubblicazione, nel 1994, di *The Avantgarde in Exhibition* (Altshuler 1994). Il lancio della serie *Exhibition histories* di Afterall è del 2010 e tra il 2008 e il 2013 sono usciti i due tomi sulle mostre che hanno fatto la storia, editi da Phaidon, di nuovo a cura di Bruce Altshuler (Altshuler 2008, 2013). Dunque la questione del canone è piuttosto recente.

È effettivamente opinabile che il farsi della storia delle mostre debba seguire le tracce che sono state proprie del farsi della storia dell'arte, cioè di una storia fatta di capolavori (Vogel 2014). È altresì vero che, come sostiene Altshuler, «senza esempi canonici restiamo senza una lingua franca» necessaria per delineare una zona discorsiva e la discussione in un campo altrimenti sterminato. Ma come e chi forma il canone? Come si può stabilire quali mostre includere?

Sostanzialmente i criteri che individua Altshuler nel 2010 sono due: le mostre che per il loro significato storico-artistico sono importanti per la storia dell'arte e le mostre che, per l'approccio curatoriale innovativo, per il loro processo e il loro allestimento, introducono modi inediti di presentare le opere cambiando la maniera stessa nella quale si concepisce una mostra. In conclusione, per Altshuler, una mostra è canonica quando «il suo studio produce le più ricche narrative» (Altshuler 2010).

Seguendo questo ragionamento, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art* rientra in entrambi i criteri e sembrerebbe essere una mostra canonica per antonomasia e dunque un caso studio estremamente produttivo. Curata nel 1976 da Germano Celant nell'ambito della *37. Esposizione Internazionale d'Arte* della Biennale di Venezia, *Ambiente/Arte* ha storicizzato l'arte installativa collegandola alle avanguardie storiche (dunque una mostra centrale per la storia dell'arte), proponendo un modello espositivo in cui il lavoro curatoriale tra spazio, tempo, architettura e teatralità, ha generato una mostra sia site che time-specific in cui la coerenza è data dalla relazione tra il medium espositivo e le opere esposte (dunque centrale per l'approccio curatoriale). Allora come si spiega la sua assenza dall'attuale storiografia espositiva? Nel breve tempo a disposizione, oggi vorrei presentare uno studio preliminare di questa mostra che offre spunti di analisi essenziali in un'epoca in cui l'esperienza è diventata parte integrante delle opere mettendo in crisi lo stesso formato espositivo (von Hantelmann 2014).

Entriamo nello specifico della mostra. La Biennale d'arte del 1976 era la prima edizione a tenersi dopo la riforma del 1973 seguita alle proteste sessantottine. La completa trasformazione istituzionale era evidente nell'impostazione tematica generale (Collicelli Cagol & Martini, 2018). Il tema «ampio e preciso», concordato con i commissari internazionali, era *Ambiente, partecipazione e strutture culturali*. La Commissione di Arti Visive e Architettura della Biennale decise che la mostra centrale sull'«ambiente fisico», l'*environment*, sarebbe stata la base teorica portante di tutta l'edizione tematica del 1976. Coerentemente alle nuove linee date alla Biennale riformata, la mostra non fu affidata a una commissione di esperti come voleva la tradizione pre-riforma, ma alla visione personale e soggettiva di un unico curatore: Germano Celant.

Quando alla fine del 1975 fu invitato da Vittorio Gregotti, direttore del settore Arti

Visive e Architettura, a presentare un progetto per la Biennale del 1976, Celant era reduce da un lungo soggiorno in California dove aveva conosciuto la comunità di artisti che lavorava con lo spazio e la luce. Celant era già un grande esperto di arte installativa e ambientale riconosciuto a livello internazionale¹. Per Celant il presupposto per realizzare una mostra sull'ambiente fisico era di lavorare in uno spazio reale, ma in ottanta anni di allestimenti di biennali, il padiglione centrale era diventato un accumulo di sovrastrutture che camuffavano completamente lo spazio originale. Ogni mostra era una «decorazione dello spazio» (Celant 2009) e la sovrapposizione di strutture temporanee, aveva prodotto uno spazio posticcio. Riportare lo spazio espositivo alla sua forma originale era il punto di partenza della riflessione curatoriale: «pulire lo spazio per riportare indietro la storia» (Celant 2009), eliminare tutte le sovrastrutture per arrivare alla struttura essenziale dello spazio espositivo. Ciò che restava erano i pavimenti di cemento, i muri di mattoni e i soffitti a lucernari, cioè un ambiente lontano dallo spazio espositivo aulico, tipico dell'immaginario di chi visitava tradizionalmente la Biennale di Venezia. Tornare alle origini strutturali dello spazio espositivo, significava ragionare in termini storici sulla genealogia del rapporto tra artista e spazio, su quale fosse stato il primo movimento ad avere utilizzato i muri non soltanto come supporto per la pittura, ma come parte integrante dell'opera.

L'idea di ragionare in maniera spaziale era centrale nella ricerca di Celant di quel periodo, così influenzata dagli artisti californiani e da Michael Asher in particolare che gli aveva insegnato a vedere «la realtà dello spazio dietro ai muri bianchi» (Celant 2009). Nel 1967 Celant formula la teoria dell'«immagine che si fa spazio» in occasione de *Lo spazio dell'immagine*, la mostra di ambienti realizzati in situ in un palazzo tardogotico di Foligno (Celant 1967). A pochi mesi di distanza, lo stesso anno, Celant cura la prima mostra che definisce l'Arte Povera come movimento, intitolandola *Im-Spazio*. È proprio l'interesse per lo spazio che porta Celant a individuare gli artisti dell'Arte Povera, per il controllo del modo e del luogo in cui i loro lavori richiedevano di essere esposti nello spazio che era supporto e parte integrante delle opere.² L'occasione definitiva per riflettere sull'osmosi tra ricerca visuale e progettazione architettonica, Celant la trova nei primi anni '70 con la collaborazione con la rivista di architettura *Casabella*.

Pochi mesi prima di iniziare a lavorare su *Ambiente/Arte*, Celant formalizza la sua riflessione sullo spazio in un articolo intitolato *Artspaces* pubblicato su *Studio International* (Celant 1975). In questo articolo Celant traccia la genealogia del rapporto

¹ Prima che il termine *Installation art* diventasse comune nel lessico dell'arte contemporanea, si usava il termine *environment*, *project art* o *temporary art*, (Reiss 1999).

² Sono indicativi i titoli delle opere presenti nella mostra *Arte povera-Im Spazio* alla Galleria La Bertesca, Genova 1967. Basti citare, Luciano Fabro, *Pavimento tautologia*, 1967; Giulio Paolini, *Lo spazio*, 1967; Pino Pascali, *1 metro cubo di terra*, 1967, *2 metri cubi di terra*, 1967; Emilio Prini, *Perimetro d'aria*, 1967.

tra artista e spazio, mettendo un punto alla ricerca iniziata con la teorizzazione dell'*Im-spazio* otto anni prima. Se Jennifer Licht nel testo a catalogo di *Spaces* (Licht 1969) citava come precursori dell'arte installativa Richard Wagner e la teoria del *Gesamkunstwerk*, in *Artspaces* Celant fa un passo oltre proponendo un prologo teorico che radicava il rapporto artista-spazio nella storia dell'arte italiana. Celant individua due orientamenti, il primo «surface-oriented (visual field)» e il secondo volumetrico, da un lato citando Giotto e la Cappella degli Scrovegni e dall'altra riferendosi alla Camera degli Sposi di Andrea Mantegna o agli interni barocchi. Celant poi collega questi archetipi alla storia dell'arte moderna, agli ambienti futuristi, costruttivisti, De Stijl, Dada, fino a Duchamp e alle mostre surrealiste. Dopo una cesura storica dovuta alla seconda guerra con il conseguente cambiamento del rapporto tra artista e società, Celant prosegue la genealogia con Pollock, Yves Klein, Fontana e la pittura che si espande fino ad assumere dimensioni ambientali per arrivare alla seconda metà degli anni sessanta quando l'installazione diventa uno dei medium artistici più utilizzati. Dopo l'excurus storico-artistico, Celant analizza teoricamente, e non più individualmente, i diversi utilizzi dello spazio per categorie come ad esempio: «lo spazio-oggetto» (Nouveau Realisme e Pop art), lo «spazio ottico cinetico» (con gli esperimenti di Nuova tendenza, GRAV, gruppo Zero, Scheggi, Bonalumi), lo «spazio figurale» (Oldenburg, Warhol, Ceroli), lo «spazio fattuale» (Buren, LeWitt, Palermo, Flavin, Judd), lo «spazio vivo» (Acconci, Gilbert&George, Kounellis, Kusama, Fioroni) e infine lo «spazio esperienza» (Asher, Turrell, Nordman, Nauman) (Celant 1975).

Con *Artspaces* Germano Celant definisce e iscrive l'arte installativa in una genealogia, storicizzandola e contestualizzandone la proliferazione contemporanea. La stessa genealogia e gli stessi esempi sono la struttura di *Ambiente/Arte*. Dal momento che la mostra doveva essere «come un viaggio dentro a un quadro a tre dimensioni» (Celant 1976), lo spazio espositivo era stato ridotto al suo grado zero, alla neutralità pura. La questione era come mettere in mostra gli ambienti storici in questo spazio, dal momento che erano andati per lo più dispersi, smembrati o distrutti e, se integri, non traslabili. La soluzione tradizionale sarebbe stata quella di esporre le fotografie degli ambienti storici e i singoli oggetti che li componevano. Celant, però, voleva che la sua mostra fosse «non solo da vedere, ma da vivere, abitare» (Celant 1976): non si poteva però entrare in una fotografia e gli oggetti singoli, avulsi dal contesto per il quale erano stati realizzati, perdevano completamente di significato. Come rendere dunque allo spettatore quella esperienza spaziale che era la stessa ad essere stata al centro della ricerca di quegli artisti? Celant lo spiega nel progetto della mostra consegnato nel dicembre del 1975 alla Commissione di Arti visive e architettura della Biennale.

Dovendo operare in una struttura (padiglione) già formulata nei suoi valori architettonici ed ambientali esterni, rimane l'unica possibilità di una strutturazione e modificazione artistiche degli interni. L'ipotesi di mostra si basa quindi sulle analisi, condizioni e modalità di interazione tra arte ed ambiente interno. Si intende per quest'ultimo lo spazio limitato da 6 piani (pavimento, soffitto e 4 pareti), che può essere anche definito come "scatola muraria a scala umana". Il limite fisico su cui si basa la ricerca storica del rapporto arte ed ambiente è dunque uno spazio racchiuso. Gli esempi che verranno proposti all'attenzione del pubblico verteranno quindi sul rapporto di insieme tra ricerca volumetrico/visuale artistica e scatola muraria. Si cercherà allora di documentare gli ambienti e i lavori ambientali che gli artisti hanno prodotto dagli inizi del '900 ad oggi, tentando di ri/costruire gli esempi più espressivi e maggiormente sensoriali. (Celant 1975)

Celant partì proprio dall'idea futurista di totalità e, invece di documentare questa storia lavorando per tracce e frammenti, decise di ricostruirla. Consapevole delle problematiche connesse alla ricostruzione di opere d'arte che, se esposte in uno spazio espositivo, potevano risultare un'alterazione della storia, Celant dichiarò il suo intento didattico e informativo.³ Attraverso uno straordinario lavoro filologico con documenti d'archivio e aiuto di esperti, Celant ricostruì gli ambienti storici perché lo spettatore potesse entrare nella storia dell'arte non attraverso oggetti, ma attraverso spazi, cioè attraverso l'esperienza della storia. Celant voleva ricostruire quel legame andato perduto tra oggetto e spettatore attraverso l'esperienza spaziale, addirittura, dice, «sensoriale», ricreando il movimento in quello spazio, attivando lo spazio espositivo.

La mostra era suddivisa in due parti come era stata suddivisa in due parti la genealogia in *Artspaces*: la prima parte storica presentava il linguaggio, cioè l'arte installativa dal 1900 al 1966 e la seconda documentava la situazione contemporanea con ambienti realizzati dagli artisti invitati da Celant a realizzare un ambiente nello spazio del Padiglione Centrale. L'allestimento era stato studiato in stretto dialogo con gli architetti Gino Valle e Marica Redini. L'obiettivo era enfatizzare la cesura tra le due parti della mostra. Nella prima parte, infatti, gli oggetti esposti erano le ricostruzioni degli ambienti storici presentate all'interno di «scatole murarie a scala umana», disposte nello spazio del Padiglione. Celant e gli architetti decisero di utilizzare le superfici orizzontali, cioè i pavimenti, per esporre le ricostruzioni storiche, cioè i falsi, e le superfici verticali, cioè i muri che tradizionalmente ospitano la pittura, per esporre

³ La ricostruzione degli ambienti d'artista era una questione molto recente. Il Van Abbenmuseum di Eindhoven è la prima istituzione a intraprendere un programma di ricostruzioni alla metà degli anni sessanta (Bishop 2013).

gli originali cioè i documenti, le fotografie d'epoca, i frammenti di storia. Le pareti esterne delle scatole murarie erano state trattate con una vernice lucida e contrastavano nettamente con i muri del Padiglione che al contrario erano stati lasciati grezzi, di mattoni a vista appena intonacati. Veniva dunque a crearsi un gioco di scatole cinesi in cui lo spazio del Padiglione Centrale rappresentava lo spazio reale che conteneva lo spazio finto delle ricostruzioni degli ambienti. Questa distinzione tra spazio reale e spazio ricostruito, era enfatizzato dall'utilizzo della luce. Infatti le sale del Padiglione Centrale erano illuminate dalla luce naturale che filtrava dai lucernari, mentre l'interno delle scatole murarie era illuminato da luce artificiale. Proprio questo contrasto tra le pareti lucide degli ambienti ricostruiti e lo scarno spazio espositivo, voleva ricordare costantemente al pubblico che quando si trovava in un ambiente, non si trovava in uno spazio reale, ma in una narrazione: lo spazio reale era lo spazio espositivo costantemente illuminato dalla luce naturale.

L'utilizzo della luce era un elemento integrante dell'allestimento spaziale. La luce reale segnava l'ingresso alla seconda parte della mostra, quella che documentava la situazione contemporanea. Una porta dell'ultima sala della prima parte della mostra, era lasciata aperta sui Giardini invitando lo spettatore a uscire dal padiglione, alla luce del giorno, per rientrare nelle sale dove tredici artisti erano stati invitati a realizzare un ambiente nello spazio del Padiglione Centrale. Come nella parte storica la luce naturale e lo spazio espositivo facevano da *trait d'union* per la lettura del percorso storico fatto di spazi chiusi e luce artificiale, nella parte dedicata all'ambiente contemporaneo era proprio lo spazio reale ad essere il soggetto delle opere. C'è una bellissima immagine della sala 12, quella che ospitava i *Wall drawings* [1972] di Sol LeWitt. Le pareti della sala, scelta dall'artista per la sua simmetria tra porte e pareti, erano state dipinte di nero. Sui muri si vede la combinazione di linee bianche dritte/curve, rotte e diagonali, secondo il codice sintattico deciso dall'artista. L'austerità della stanza è violentemente interrotta dalla grande apertura sul verde del giardino come se l'artista avesse accettato di mettere in dialogo logica e caos, matematica e natura. Opere come *Untitled* [1976] di Robert Irwin, che consisteva in una finestra prospettica sul paesaggio esterno (cioè il traffico di barche del canale antistante), o *Untitled* [1976] di Maria Nordman, che tagliò una fessura dall'alto al basso della parete del padiglione per realizzare un ambiente soltanto con il chiaro/scuro naturale. Sembra essere evidente il lavoro fatto sulle porte e sulle finestre del Padiglione, tanto da diventare un elemento dell'allestimento concettuale della mostra.

Lungo tutto il percorso della mostra, lo spettatore doveva entrare e uscire dai box e dagli ambienti attraverso porte sottodimensionate per altezza o larghezza, salire alti scalini o adattarsi al buio o alla luce, camminare affondando i piedi nella terra o piegarsi fino a doversi mettere a carponi per attraversare dei tunnel che portavano da un

ambiente all'altro. Lo spettatore doveva insomma compiere azioni fisiche in quell'epoca prima dell'introduzione delle norme di sicurezza, che permetteva una grande sperimentazione e libertà allestitiva. Anche l'uscita dello spettatore dal padiglione tra la prima e la seconda parte della mostra, era fisica, ma anche simbolica perché segnava il passaggio di temporalità dalla narrazione storica, a quella del presente.

Le diverse temporalità erano visibili a livello allestitivo, come si è visto, ma anche a livello concettuale. La parte storica non soltanto era propedeutica, ma era essenziale alla comprensione di quella contemporanea. Infatti la parte storica era composta dalle ricostruzioni delle opere, dunque non da originali, ma che potevano avere una vita successiva come oggetti, mentre la parte contemporanea, costituita dalle opere originali realizzate dagli artisti, una volta finita la mostra non sarebbero più esistite. Seppure le due sezioni si presentassero nettamente differenti dal punto di vista allestitivo, erano legate dalla costante dell'ambiente grezzo del padiglione centrale con l'unica variante del mattone imbiancato nella parte storica e lasciato naturale nella parte contemporanea. Si può addirittura argomentare che Germano Celant abbia trattato lo spazio espositivo della parte storica come fosse quello della pagina bianca di un libro di storia che stava scrivendo. Celant, infatti, con *Ambiente/Arte* intende scrivere la storia dell'arte installativa nel luogo deputato alla produzione di storia come lo era la Biennale di Venezia. Invece di raccontare questa storia attraverso dei capolavori, lo fa offrendo allo spettatore un sistema informativo fatto di immagini, oggetti, esperienze, richiedendo come si può richiedere a un lettore, una partecipazione mentale attiva per leggerla.⁴

Questa mostra assume ulteriore significato se si considera il contesto in cui è stata realizzata: la Biennale di Venezia alla prima edizione post-contestazione e post-riforma. La Biennale, e nello specifico il direttore del settore Arti visive e Architettura Vittorio Gregotti, era consapevole che chiamando Germano Celant a curare la mostra tematica strutturale di quella edizione, chiamava un curatore tutt'altro che neutrale. Celant imposta *Ambiente/Arte* utilizzando lo stesso metodo che gli artisti esposti applicavano alla realizzazione delle loro opere, compiendo una profonda critica istituzionale dal cuore dell'istituzione per antonomasia dell'arte. Celant mette in discussione e sfida le convenzioni di ottanta anni di Biennale realizzando una mostra storica realizzata con oggetti *falsi* e non opere d'arte originali, nel luogo per eccellenza della presentazione e della produzione della storia dell'arte. Inoltre presenta per la prima volta in Biennale installazioni site-specific che per loro natura sarebbero esistite soltanto durante la vita della mostra, introducendo la questione della temporalità delle opere in relazione a quella della loro esposizione.

⁴ Interessante a questo proposito la pubblicazione Celant 1972.

Ambiente/Arte è una mostra che mette lo spettatore al centro di una narrazione non univoca e frontale, ma aperta e dinamica, offrendogli un'esperienza in prima persona per entrare poi in contatto con il resto del pubblico nel momento della condivisione dell'esperienza e dunque di un evento che non avrebbe potuto ripetersi. *Ambiente/Arte* è una mostra sulla natura delle mostre che proponeva un nuovo punto di vista per guardare e esperire l'arte diversamente.

Dunque perché se è una mostra che evidentemente «apre alle più ampie narrative», non compare ancora nella storiografia delle esposizioni? Da un lato è certamente una questione di irreperibilità di fonti primarie. *Ambiente/Arte* al momento è ricostruibile soltanto attraverso pochi documenti e tante deduzioni logiche prodotte dalla connessione delle tracce lasciate sul percorso da Germano Celant⁵. Ma c'è anche una questione culturale che ha a che fare con la lingua dominante e con la conseguente diffusione bibliografica.⁶ Il canone deve essere dinamico, in quanto l'emergere di mostre storiche deve fare senso rispetto alla rilevanza con le tendenze artistiche e espositive correnti. I casi studio che si propongono dovrebbero uscire dall'analisi specifica dei documenti per provare a ragionare criticamente su di essi. Concludo riportando una citazione che bisognerebbe sempre tenere in mente quando si deve valutare se una mostra è necessario che rientri nella storia delle esposizioni:

A dynamic exhibition history needs to present the show under discussion as a complex node of competing and contradictory forces while also paying attention to the exhibition as a medium (...). The task now is to make this history more riveting and polemical –in ways that invite us to reflect on why exhibitions matter and what they might be capable of today (Bishop 2014)

L'autrice

Dottore di ricerca in Storia dell'arte contemporanea, dal 2013 insegna Storia delle mostre e delle pratiche curatoriali a Campo, il corso per curatori della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (Torino). Nel 2009 è stata invitata da Thomas Hirschhorn a ricoprire il ruolo di "Ambassador" del The Bijlmer

⁵ Al momento in cui scrivo non mi è stato ancora possibile accedere all'archivio della Fondazione Celant. Il testo più approfondito sul quale sto lavorando, sarà realizzato utilizzando fonti edite e la documentazione che sto reperendo tra Archivio storico delle arti contemporanee, Venezia, e altri archivi privati.

⁶ Ad oggi il canone delle mostre è contenuto nei due tomi editi da Phaidon e curati da Bruce Altshuler che sono adottati come libri di testo in tutte le accademie e università, oltre che nei corsi curatoriali (Altsuhler 2013). L'unica mostra italiana a comparire in quella pubblicazione è *Arte povera+Azioni povere*, curata da Germano Celant ad Amalfi nel 1968. Questa coincidenza è quasi certamente giustificata per le dirette connessioni di questa mostra con la più celebre *When attitudes become form* che curò l'anno successivo il direttore della Kunsthalle Bern, Harald Szeemann. È noto il legame tra Harald Szeemann e Germano Celant che venne invitato a tenere una conferenza in occasione dell'inaugurazione della mostra a Berna nel 1969.

Spinoza-Festival, Amsterdam. Nel 2005 ha curato la ricerca storica e d'archivio per il progetto di Antoni Muntadas *On Translation: I Giardini*, (Padiglione Spagnolo, 51. Biennale di Venezia).

Tra le sue pubblicazioni più recenti: *Come la Biennale di Venezia ha istituzionalizzato il '68*, in AA.VV. "Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta" (Postmediabooks 2018); *The importance of the re-contextualization of an art fair* ("The Exhibitionist", November 2017) n. 1970: *A Biennale in Search of Itself* ("The Exhibitionist", n.11, 2015); *Just Another Exhibition: storie e politiche delle biennali*, (con F. Martini, Postmediabooks, 2011); *Questions of Authorship in Biennial Curating*, in AA.VV. *The Biennial Reader. An Anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art* (Bergen Kunsthalle-Hatje Cantz, 2010).

Riferimenti bibliografici

Altshuler, B 1994, *The Avantgarde in Exhibition*, Abrams, New York.

Altshuler, B 2008, *From Salon to Biennials. Exhibitions that made art history: 1863-1959*, Phaidon, London New York.

Altshuler, B 2010, 'A Canon of exhibitions', *Manifesta Journal*, no.11, pp. 5-12.

Altshuler, B 2013, *Biennials and beyond. Exhibitions that made art history: 1962-2002*, Phaidon, London New York.

Bishop, C 2013, *Radical Museology: Or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, Konig, London.

Bishop, C 2013, 'Reconstruction era: the anachronic time(s) of installation art', in *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, ed G Celant, Progetto Prada Arte, Venezia, Milano, pp. 429-436.

Bishop, C 2014, 'Show of force. Claire Bishop on Making art global', *Artforum*, March.

Celant, G 1967, *Arte Povera – Im spazio*, Galleria La Bertesca Masnata Trentalance, Genova.

Celant, G 1967, 'L' "Im-spazio"', in *Lo spazio dell'immagine*, a cura di U Apollonio, Alfieri, Venezia, pp. 20-21.

Celant, G 1972, *Book as artwork 1960/1972*, 6 Decades Books, New York.

Celant, G 1975, 'Artspace', *Studio International* 190, September/October, pp. 114-123.

Celant, G 1977, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, La Biennale di Venezia, Venezia.

Celant, G 2009, *Arte Povera – Im Spazio. Ambiente/Arte*, The history of exhibitions: beyond the ideology of the white cube, Macba, Barcelona. Available from: <<http://www.macba.cat/en/audio-germano-celant>> [30 aprile 2018].

Collicelli Cagol, S & Martini, V 2018, 'The Venice Biennale at its turning points: 1948 and the aftermath of 1968', in *Making Art History in Europe after 1945*, Reina Sofia Routledge Ashgate, Madrid London.

Licht, J 1969, *Spaces*, The Museum of Modern Art, New York.

Reiss, J 1999, *From margin to center. The spaces of installation*, MIT Press, Cambridge (MA) London.

Von Hantelmann, D 2014, *The Experiential Turn*, Walker Art Center. Available from: <<http://www.walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/>> [30 aprile 2018].

Zanella, F 2012, *Esporsi. Architetti, artisti e critici a confronto in Italia negli anni Settanta*, Scripta, Verona.

Documenti consultati

Celant, G 1975, Materiale consegnato al Consiglio direttivo del 5-7 dicembre 1975, b.225, "Riunione commissioni Arti visive e architettura 1975", Fondo Storico La Biennale di Venezia, Arti Visive, Archivio Storico delle arti contemporanee La Biennale di Venezia

Celant, G 1976, I temi della Biennale '76, in *Dentro il quadro*, teche Rai, Roma



Paola Nicolin

Dirottare la storia *von hier aus* - *Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf*



Abstract

Nel settembre del 1984 Kasper König inaugurò in un hangar della fiera di Düsseldorf una mostra collettiva sull'arte tedesca intitolata *Von hier aus*. L'esposizione commissionata dalla città tedesca al giovane curatore si rivelò presto essere un non facile ambito di ricerca, dove ragionare sulla relazione tra esposizione e scrittura critica a partire dal rifiuto di costruire una visione nazionalistica dell'arte della "Germania Ovest" e il desiderio invece di catturare l'intero spettro delle ricerche sull'arte contemporanea. *von hier aus* affrontava la messa in scena di un progetto espositivo che si emancipava da qualsiasi modello storico e ancora oggi costituisce un interessante caso studio nella storia mostre proponendo una riflessione su come opere d'arte possano contribuire a spiegare lo spostamento delle nozioni d'identità nazionali, cittadinanze e storicità durante la metà degli anni ottanta in Europa centrale. Il paper desidera discutere di questo ordine di problemi e interrogarsi su come questo caso studio possa essere messo in relazione a una riflessione più ampia sui processi di validazione di opere d'arte contemporanea di lì a poco incluse nelle collezioni museali.

In September 1984 Kasper König inaugurated a group exhibition on German art entitled *von hier aus* in a hangar at the Düsseldorf fair. The exhibition commissioned by the German city to the young curator soon turned out to be an uneasy area of research, where reasoning on the relationship between exposure and critical writing starting from the refusal to build a nationalistic vision of the art of "West Germany" and the desire instead of capturing the full spectrum of research on contemporary art. *von hier aus* dealt with the staging of an exhibition project that emancipated itself from any historical model and still today constitutes an interesting case study in the history of exhibitions proposing a reflection on how works of art can help explain the shift of notions of identity nationalities, citizenship and historicity during the mid-eighties in Central Europe.

The paper wishes to discuss this order of problems and question how this case study can be related to a broader reflection on the processes of validation of contemporary works of art that were soon included in the museum collections.



Kasper König (Mettingen, 1943) ha quarantuno anni quando accetta l'invito rivoltogli dalla città di Düsseldorf a realizzare, in meno di un anno, una grande mostra dedicata alla scena contemporanea tedesca. Ed è infatti il 29 settembre del 1984 quando nella Halle 13 del complesso fieristico della città viene inaugurata *von hier aus* – *Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf*, una collettiva dove più di sessanta

artisti erano stati invitati a presentare uno o più lavori alloggiati in un hangar di 14.000,00 mq. L'esposizione sarebbe caratterizzata tanto dal rifiuto di costruire una visione nazionalistica dell'arte della Germania dell'Ovest quanto dal desiderio di catturare lo "spectrum" della ricerca sull'arte contemporanea.

König intendeva mettere in discussione l'idea stessa d'identità nazionale e di che cosa significasse essere "tedeschi" e "contemporanei" nel 1984. Per farlo scelse di servirsi non di una cornice tematico-cronologica, ma delle pratiche artistiche stesse.

Sin dalle prime battute König scriveva d'altra parte di una mostra basata sugli accadimenti.

Questo atteggiamento testimoniava la distanza del curatore dall'interesse per la storia in senso cronologico evuzionista, e tanto più dal pericolo di una esposizione che avrebbe costruito una "Storia dell'arte" della Germania dell'Ovest; l'accento posto sul presente portava con sé la volontà di concentrarsi sui cambiamenti in corso, sui traguardi raggiunti da artisti le cui pratiche si fossero distinte per aver assunto posizioni originali e rilevanti e per aver espresso attitudini personali.

Alle attitudini, passioni, conoscenze e ossessioni del curatore legate al cinema, architettura e all'antropologia vanno fatte risalire le ragioni per le quali le temperature della esposizione – e le scelte di display – siano affini a quelle della cinematografia di Rainer Werner Fassbinder che nel 1981, a un anno dalla sua tragica morte, gira la pellicola *Lili Marleen*.

Leggere la mostra attraverso le lenti di quel cinema tedesco significa fare attenzione al punto di vista dell'autore sulla storia tedesca e, in particolare, sulla ricostruzione operata nella Germania Federale, alla relazione tra eroi e antieroi, al senso infine della inquadratura mista di movimento e stasi, che prendeva spunto dal musical, cabaret e dal movimento di protesta studentesco.

Il testo che segue è un frammento di una ricerca che cerca di rendere più esplicito quanto cruciale sia stata questa esposizione in merito alla domanda sul problema della storia offrendo una pluralità di punti di vista interni sulle pratiche artistiche e sulla relazione tra condizione della produzione artistica e identità politiche e culturali.

E in questo Fassbinder è un punto importante: il suo sguardo sulla storia torna in un lavoro in mostra piuttosto emblematico come *For Rainer Werner Fassbinder* di Hanne Darboven, un'opera composta da cinque file di diciotto immagini ciascuna, per un totale di novanta pagine incorniciate in altrettanti pannelli composti a due a due su carta rossa – supporto già impiegato dall'artista dal 1975 per la monumentale *Writing Times* (traduzione inglese della parola *Schreibzeit* che si legge nei fogli) – che costruiscono una griglia concettuale.

Con *For Rainer Werner Fassbinder* Hanne Darboven opera sulla memoria storica perché mette a confronto delle foto tratte dalla cinematografia con una foto di un

anonimo soldato della seconda guerra mondiale insieme a cartoline di luoghi di villeggiatura risalenti al periodo delle due guerre mondiali. La struttura formale riproduce l'organizzazione di un calendario, dove a ogni foglio corrisponde un giorno dell'anno compreso tra il 1982 (data di morte di Fassbinder) e il 1946 (data di morte del soldato, ma anche data di nascita del regista). Un confronto serrato tra storie e persone era reso attraverso un racconto per immagini e frammenti d'immagini, fortemente cinematografico e capace di costruire una vera e propria architettura drammatica della memoria e della storia tedesca.

La sovrapposizione di spazi, luoghi, fatti e persone si fa sempre più complessa e passa dalla morte del soldato nel 1946 alla morte di Fassbinder nel 1982 sino al cambio di governo dal Cancelliere Socialista che viene sostituito dal governo democristiano di Helmut Josef Michael Kohl, recentemente scomparso il 16 giugno 2017.

Darboven si esprime attraverso un lavoro che usa esempi e simboli su di uno stesso piano: le cartoline si riferiscono a una realtà di cui si viene in possesso, le foto di Fassbinder fanno riferimento alla sua interpretazione della storia, il soldato alle vittime di una politica assassina. Cornici interne e esterne disegnano una maglia di ricordo minimalista rossa, nera, bianca e grigia; e cornice nella cornice costruiscono delle strategie formali che obbligano lo spettatore a rendersi conto che ogni volta il bordo dell'immagine è determinato dallo sguardo interno che compone, inquadra, intreccia o separa le tensioni tra centro e margine.

Tra cornice cinematografica, registro di annunci funebri o diario del milite ignoto, l'omaggio dell'artista al regista del nuovo cinema tedesco diventa un confronto con il tempo, con la memoria collettiva e soggettiva.

La storia qui viene dirottata poiché ogni volta è il risultato dell'intreccio di dati oggettivi e scritture private chiariti nel gesto stesso di Darboven che nel tracciare una sequenza tra le date introduce sempre la parola "today", a rimarcare il carattere irriducibile dell'accadimento della storia. Fra i molti capolavori in mostra *For Rainer Werner Fassbinder* pare dunque sostenere la tesi di Kasper König della mostra come dirottamento della storia.

Figlio di una tanto numerosa quanto influente famiglia cattolica tedesca, König nasce nel 1943 a Colonia. In questa città conosce e frequenta la scena dell'arte emblematicamente rappresentata dalla celebre Kunstmarkt, la prima fiera d'arte contemporanea apertasi il 13 settembre del 1967 grazie alla iniziativa dei galleristi Rudolf Zwirner e Hein Stunke.

Dopo studi in antropologia e soggiorni negli Stati Uniti, torna in Germania dove la sua carriera è segnata tanto dai successi accademici (docente di Art and the public realm a Düsseldorf dal 1985, professore a Francoforte e direttore della scuola dal 1989

per più di dieci anni), quanto da quelli di curatore (fondatore e direttore di Portikus, padre e direttore artistico dal 1977 a oggi dello Sculpture Project a Muenster, direttore del museo Ludwig di Colonia dal 2000 al 2012) oltre che attivo protagonista della scena delle biennali e delle manifestazioni d'arte globali.

Costruita attraverso il lavoro di un'equipe di collaboratori (Maja Oeri come responsabile del catalogo e della ricerca redazionale che accompagnava la mostra e Rafael Jablonka come assistente di König e futuro importante gallerista polacco, molto legato alle ricerche dell'arte post-concettuale), *von hier aus* ha di per sé un titolo degno di interesse: da qui a lì, ovvero come raccontare il presente mentre accade?

L'obiettivo per me è sempre stato non creare, ma dirottare la storia. Per questa ragione il percorso di *von hier aus* era caotico, decentrato. L'esperienza non era quella di procedere per assi ortogonali, all'interno dei quali crociare i blocchi già visitati, bensì quella di perdersi all'interno del tracciato. La mostra era tutto tranne che armoniosa (e d'altronde penso davvero che le mostre non possano essere armoniose!).

La scelta del titolo, d'altra parte, è in questo senso emblematica. König aveva deciso di bandire una piccola competizione tra gli artisti (con un premio di cinquecento marchi per il vincitore) per scegliere la proposta migliore. Martin Kippenberger per esempio propose *Kaspertheater* (il teatro di Kasper), un titolo che alla fine non convinse.

Dalla competizione uscì vincitore Joseph Beuys, che con *von hier aus* (da qui a lì) caricava di futuro uno spazio espositivo completamente vuoto.

La scena di Düsseldorf era d'altronde dominata dalla figura di Joseph Beuys e in particolare dal ruolo della Kunstakademie nella quale, l'anno successivo nel 1985, lo stesso König verrà nominato professore di una nuova cattedra di insegnamento appositamente designata attorno alla sua figura come Kunst und Öffentlichkeit.

Quella del curatore era una messa in scena di un percorso storico sul presente, che combinasse una narrativa post-moderna e pluricentrica a un contenuto strettamente legato alle pratiche artistiche e alla relazione con le istituzioni della città, per altro in piena competizione con la città di Colonia, dove lo stesso König aveva curato nel 1981 la celebre rassegna intitolata *Westkunsts*.

La storia che *von hier aus* andava costruendo era inserita entro un ambiente discontinuo, carico di inquadrature ravvicinate, grandangoli che mettevano a fuoco diverse tipologie abitative per le opere d'arte e il suo pubblico. La mostra avrebbe lavorato in questo senso sia sui criteri di selezione sia sulle modalità di ricezione dell'opera nello spazio pubblico. Per fare questo, König trovò nella metafora della città

un modello particolarmente adatto a restituire l'idea curatoriale: la mostra sarebbe stata una città all'interno della quale ciascun artista avrebbe contribuito a disegnare la propria "casa", o meglio, uno spazio dove produrre e presentare il proprio lavoro.

L'architetto incaricato dell'allestimento fu Hermann Czech (Vienna, 1936), che rispondeva alla committenza mettendo in scena una topografia decentralizzata fatta di tanti singoli spazi.

L'impianto della mostra si basava dunque su più punti centrali e s'ispirava ai rilievi delle colline archeologiche. La forma della mostra rifletteva quella di un'acropoli.

Czech lo conoscevo come autore della magnifica monografia su Adolf Loos; mia moglie mi aveva suggerito di contattarlo dopo il rifiuto che avevo avuto da Ludwig Leo, cui avevo inizialmente chiesto di immaginare l'allestimento della mostra. Czech ha disegnato una topografia affatto piatta. Dopo *Westkunts* avevo intenzione di fare una mostra dove i bambini potessero giocare, dove ci fossero una chiesa, una scuola, una prigione, un posto dove poter cucinare; qualcosa che stimolasse l'immaginazione di un bambino; la prima idea di Czech fu dunque quella di avere due caffè, cosicché la gente si perdesse subito. Il caffè è un posto dove ti dai un appuntamento e se ce ne sono due, non sai dove andare. [...] Una volta entrati guardavi giù e vedevi la città; poi una volta sceso, anche se ti aggiravi tra gli spazi in modo sistematico, ti saresti perso in ogni caso, perché lo spazio era un insieme caotico di strade strette e larghe, di centri che ti facevano arrivare in periferie: era un percorso affatto armonioso, pensato non per tracciare delle croci sugli stand, ma per perdersi [...].

Sin dalle prime descrizioni in catalogo, la topografia della mostra evoca somiglianze con altri luoghi espositivi creati all'interno di un contesto non deputato alla presentazione dell'opera d'arte, come il Werkbund di Stoccarda del 1928 o le topografie tra casette e templi e itinerari accidentati del Monte Verità, la collina sopra ad Ascona nel Canton Ticino che dalla fine dell'Ottocento in poi fu sede della importante colonia di artisti utopisti teosofi, fondata da Henri Oedenkoven e poi rilevata dal barone von der Heydt, noto collezionista, come luogo di sperimentazione e soggiorno di artisti contemporanei.

Tuttavia, ciò che suscita particolare interesse oggi è la relazione che la mostra riuscì ad instaurare tra pratiche artistiche – accadimenti e fatti in fieri – e sistema espositivo. L'intera architettura dell'esposizione doveva in altre parole cercare di restituire questa presa diretta sui fatti.

In linea con la lettura post-moderna del presente, l'acropoli era la valle dei templi, un bacino di castelli, fortezze, palazzi, chiese, stand e stanze, dove l'artista aveva

trovato rifugio, portando con sé lo stretto necessario, quasi un'opera-manifesto, destinata a raccontare il suo lavoro, il suo progetto appena realizzato o ancora di lì a venire.

In un'era pre-digitale – come lo erano gli anni Ottanta – il desiderio di “dirottare la storia” e di sostituire la sua costruzione con la presa diretta della realtà - con gli accadimenti - produsse l'idea di una mostra come una costellazione di studi di artisti (siano essi templi, bunker, chiese, anfratti, gallerie, cucine, depositi o quanto altro), che traduceva il percorso storico-critico in una sequenza d'istantanee scattate durante le visite i luoghi del lavoro.

Ed era la *studio visit* lo strumento più immediato e efficace per ottenere questa “presa diretta”: il recarsi nel luogo – o nei luoghi – generativi e toccare con mano il contesto dove fisicamente e emotivamente l'opera ha origine era in altre parole l'istantanea da condividere e da restituire all'interno dello spazio espositivo massificato come una mostra in una fiera.

A partire da questo desiderio di dirottare la storia – o la storia presunta dell'arte della Germania dell'Ovest – attraverso la presa diretta della realtà dei fatti in corso, ha avuto origine dunque l'idea che pare legittimo leggere oggi come una risposta alla necessità di comporre il discorso espositivo come una sequenza di istantanee scattate durante le visite allo studio degli artisti in mostra. Riattivare questi luoghi all'interno di una fiera avrebbe comportato senza dubbio rischi non indifferenti. Essi si sarebbero pressoché totalmente legati all'inevitabile eterogeneità degli spazi, alla difficile gestione della miniatura di un luogo di lavoro “depurato” dai suoi strumenti, alla complessa ricostruzione di ambiente domestico in contesto del tutto artificiale, al difficile equilibrio tra l'evocazione dei limiti e delle ansie delle creazioni individuale e la consapevolezza dello studio stesso come oggetto e soggetto dell'opera. La successione di spazi individuali, ognuno diverso dall'altro, avrebbe evitato l'effetto “museologico” già sperimentato da König a Colonia in occasione della mostra *Westkunts: Zeitgenössische Kunst seit 1939*, insistendo invece di più sulla presentazione al pubblico di una nuova riconfigurazione della relazione tra lo studio dell'artista e lo spazio del display? Alla luce delle odierne manifestazioni espositive, caratterizzate dalla riscoperta di figure marginali, dall'indagine sullo statuto dell'opere d'arte, dall'interesse per lo studio come risorsa, set, palcoscenico e esperienza fenomenologica fino a che punto possiamo rileggere *von hier aus* come esperimento teso alla messa in scena della contraddizione tra una messa in idea post-moderna (la fine di una grande narrazione) e un contenuto totalmente pragmatico (la città degli studi d'artista)? Come il display e il progetto curatoriale possono costruire e sostenere questa dialettica?

Per enfatizzare questa visione unitaria alla mostra si aveva accesso dall'alto,

come se l'esposizione fosse una platea stretta ad attendere l'uscita del visitatore.

L'ingresso della halle era posto all'esterno lungo una rampa di accesso di legno.

Al di là di questa, il pubblico si trovava all'interno di una piccola cabina di regia, sulle cui pareti rivolte verso l'interno della fiera sarebbe intervenuta l'artista Katja Hajek (Stuttgart, 1950).

L'elemento architettonico che segnava l'accesso alla mostra era l'altopiano da cui sporgersi per vedere il panorama o una "base del mondo" che collocava il pubblico sul piedistallo dell'arte. Una volta entrati, sotto gli occhi dello spettatore si dispiegava infatti una costellazione di edifici dalla forma peculiare, simili a templi, ognuno dei quali era destinato ad accogliere entro una dimensione da studio il lavoro di un singolo artista.

Il contesto architettonico – una fiera, e dunque un luogo pragmatico di distribuzione – si saldava così al contesto di provenienza delle opere – gli studi degli artisti come luoghi di produzione. Di qui la mostra avrebbe avuto anche un ruolo altrettanto decisivo come strumento privilegiato e formidabile per il ridisegno e riposizionamento delle geografie socio-politiche attraverso l'azione del sistema dell'arte.

La collocazione spaziale delle opere e degli artisti in mostra lavorava infatti dialetticamente, enfatizzando i conflitti e le competizioni, tra artisti storici ("non tedeschi" di nascita ma profondamente legati alla Germania e ad alcune città della Germania come Marcel Broodthaers, Eva Hesse, Blinky Palermo e Arthur Köpcke) e artisti emergenti il cui destino internazionale era all'epoca ancora incerto (Reiner Ruthenbeck, Thomas Schütte, Thomas Bayrle, A. R. Penck, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Joseph Beuys, George Brecht, Katharina Fritsch, Rebecca Horn).

Il primo gruppo di grandi artisti (Broodthaers, Hesse, Palermo, Köpcke) era non a caso collocato sul lato opposto all'ingresso e le loro stanze erano ritagliate entro un grande cubo, diviso in quattro scatole. Nominate "memory rooms" questi spazi erano forse una delle manifestazioni più evidenti di quella dialettica con un recente passato e una domanda aperta sulla nozione di identità e nazionalità dell'arte.

Il catalogo della mostra, redatto da Maja Oeri, confermava l'attitudine e l'interesse di König nel lavorare editorialmente, partendo e finendo con il libro, inteso come strumento di ricerca, indagine, verifica e sperimentazione di tutto quello – e se possibile oltre a quello – che la mostra avrebbe voluto testare. Il volume di più di quattrocento pagine rivela una densa stratificazione del progetto e in certi casi tenta di svelare, senza spiegare, anche alcuni livelli di lettura.

La fotografia, pressoché assente dalla mostra se non per il singolo caso di Bernd e Hilla Becher che scelgono di fotografare la mostra nel suo farsi e di partecipare con quel lavoro alla esposizione, era protagonista del libro, anch'esso in un qualche

modo cinematografico, come lo sono i titoli di coda di un film e le scene di backstage nello studio.

L'indizio più rilevante in relazione al tema dello studio è la scelta di pubblicare il ritratto di ciascun artista all'inizio di ogni scheda. Le foto erano state appositamente commissionate per l'occasione da fotografi (tra i quali spicca il nome di Candida Höfer) che ritraevano l'artista alternativamente nel suo studio o all'interno del sito della mostra. Il risultato fu una serie di ritratti d'artista fatti da un altro artista.

Non era scontato decidere l'ordine da seguire per pubblicare le schede degli artisti e in generale nemmeno era stata presa una decisione univoca sulla struttura narrativa del libro. Come si poteva mantenere l'impianto irrazionale della mostra? Seguire un criterio cronologico o alfabetico sarebbe stato un errore e un'assurdità se pensato in relazione alla mostra. Fu mia moglie, che era molto interessata alla psicologia e all'astrologia, a consigliarmi di seguire un criterio astrologico: avremmo seguito l'ordine dello zodiaco per impaginare il libro, senza esplicitare tuttavia questa regola del gioco.

Questo significò stendere una lista di artisti a partire dai loro segni zodiacali, e, non senza ironia e spirito di avventura intellettuale, constatare i dialoghi su carta di Filliou con Brecht, Darboven con Roth, Kiefer con Haacke, Penck con Oehlen sequenza, seguita da Schütte con Ruthenbeck, che altro non facevano se non dare conferma della "scrittura del tempo" come dirottamento della storia.



Fig. 1: Maja Oeri e Rafael Jablonka di fronte alla maquette della mostra *von hier aus*, 1984.

...Mit Maja Oeri und Rafael Jablonka vor dem Modell der Ausstellung *von hier aus*, Düsseldorf 1984.

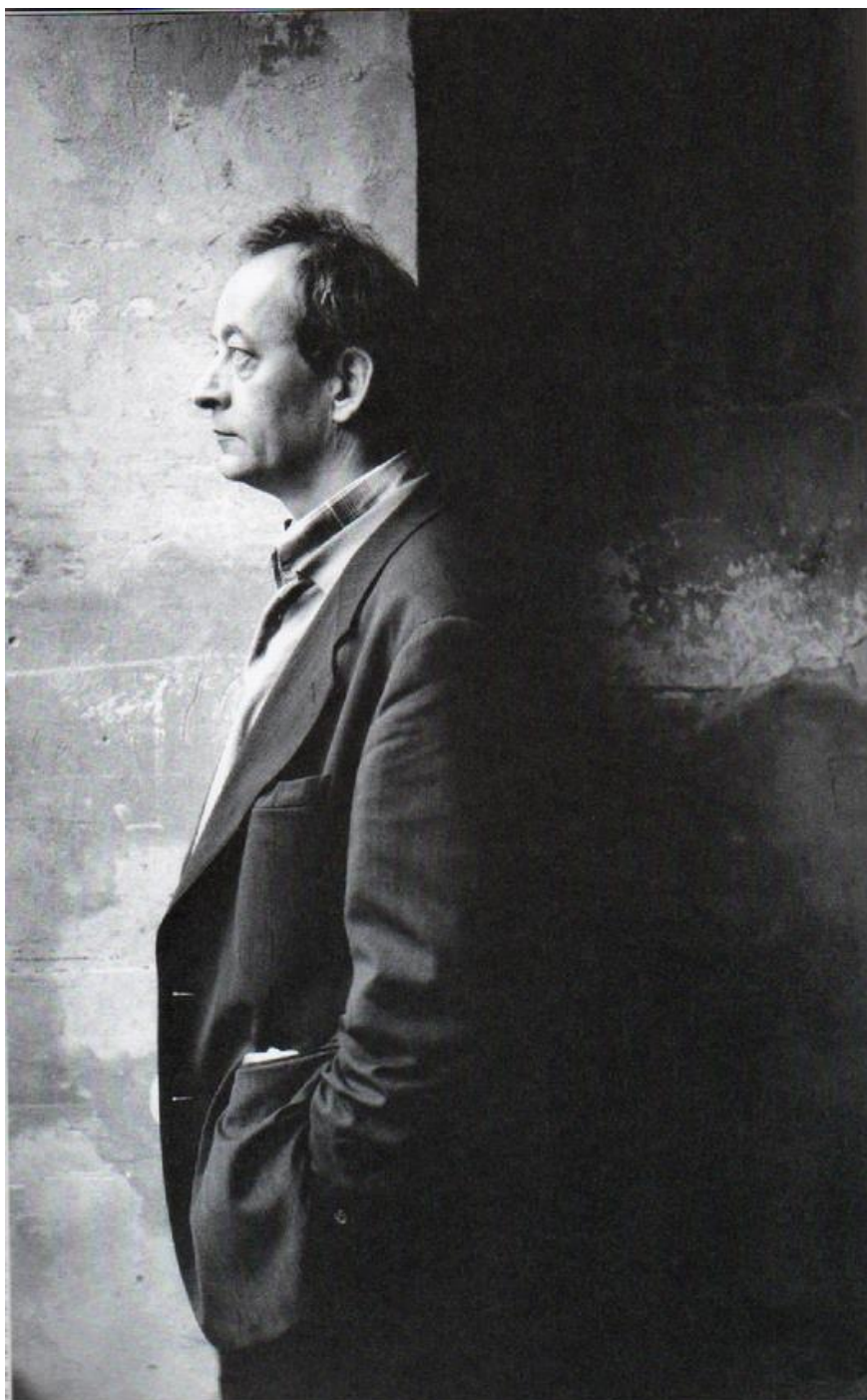


Fig. 2: ritratto di Johann König.

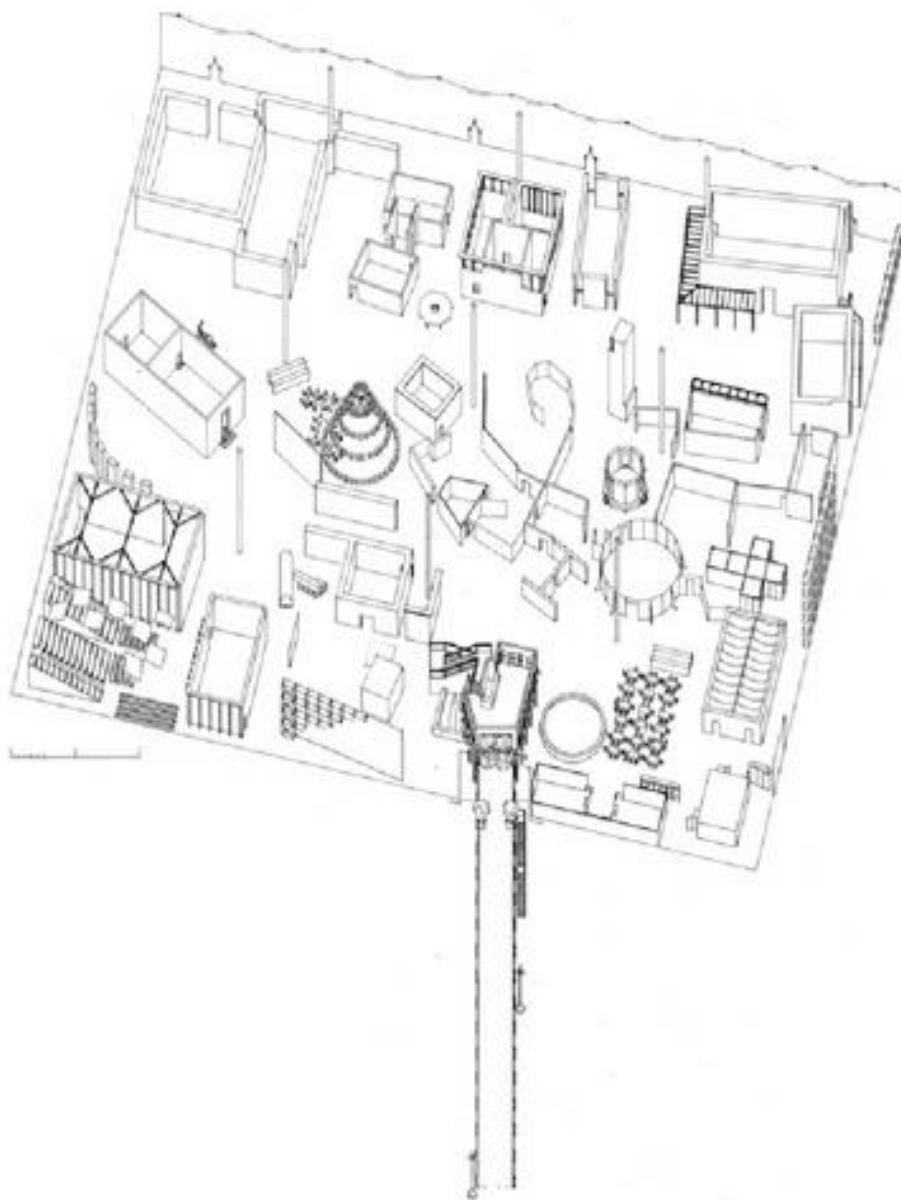


Fig. 3: Isometria, *von hier aus* (Zeichnung Wolfgang Podgorschek).



Fig. 4: von hier aus 47 Rampe.

Fig. 5: von hier aus 7 Überblick s-w





Fig. 6



Fig. 7: von hier aus: Café, Baselitz, Metzel, Penck Kiecol, Fritsch, Gedächtnisräume, Lüpertz, Darboven © Harald Schönfellingner.

L'autrice

Paola Nicolin (1976), storica dell'arte contemporanea e curatrice, è direttore fondatore del centro di arte e educazione the classroom. Dottore di ricerca in Teoria e Storia delle Arti, insegna storia dell'arte moderna e contemporanea presso l'Università Bocconi di Milano. Scrive per la rivista Artforum dal 2009, è stata art editor di *Abitare* (2006-2011) e tra le sue ultime pubblicazioni ci sono *Diario Psicologico, Analisi di una mostra d'arte contemporanea* (Quodlibet, 2016) *She. La figura femminile nel lavoro di Adrian Paci* (Johan&Levi, 2014), *Alberto Garutti. Didascalia* (Mousse/Koenig, 2012), *Addio Anni Settanta* (Mousse, 2012), *Castelli di Carte*, (Quodlibet, 2011). Membro del comitato scientifico della Fondazione Carriero, vive e lavora a Milano.



Stefano Taccone

Mettere in mostra il dissenso



Abstract

L'arte attivista è l'arte che origina nelle azioni dei movimenti politici. La sua cifra è naturalmente l'effimero, in quanto prodotto di particolari esigenze ed occasioni. Ha senso pertanto metterla in mostra? E se ne avesse con quali modalità e strumenti ciò avverrebbe? In ambito italiano il tentativo più interessante è il progetto *Disobedience* (2004-) di Marco Scotini, «un atlante della pluralità delle tattiche di resistenza [...], una *user guide* attraverso le storie e le geografie della disobbedienza civile», che trova ospitalità in importanti istituzioni internazionali, incrementando progressivamente i suoi contenuti.

Activist art is art originating from the actions of political movements. As a product of unique needs and occasions, its style is naturally ephemeral. Does it make sense, then, to put it on display? And if so, with what methods and instruments would it be done? In Italy the most interesting attempt is the project *Disobedience* (2004-) by Marco Scotini, «an atlas of the plurality of resistance tactics [...], a user guide through the stories and geographies of civil disobedience», which is hosted in important international institutions, progressively increasing its contents.



Ormai da diversi decenni si parla di arte attivista intesa come arte che non si sviluppa nei contesti deputati, né adempie alle funzioni tradizionali, ma origina nelle azioni dei movimenti politici – che rivendicano istanze ecologiche, egualitarie, antirazziste etc. - e, benché attraverso strumenti estetici, partecipa dei loro obiettivi. La cifra di quest'arte è naturalmente l'effimero, in quanto sempre prodotto di particolari esigenze ed occasioni; i suoi media più comuni sono pertanto la performance, l'affissione di poster non autorizzata o, nell'ultimo ventennio, il web. Considerando tali peculiarità ha senso pensare ad un momento espositivo per questo genere di arte oppure esso snaturerebbe inevitabilmente la sua intrinseca natura? E se anche avesse senso con quali modalità e strumenti ciò potrebbe avvenire?

Numerose sono, a livello internazionale, le proposte espositive che, nell'ultimo ventennio, diciamo da dopo quell'epifania di un nuovo antagonismo globale che sono le proteste contro il WTO a Seattle nel novembre-dicembre del 1999 in poi, tentano di avanzare risposte a tali questioni. È il caso di mostre come *Democracy When? Activist*

Strategizing in Los Angeles (Los Angeles, 2002), *Geography and the Politics of Mobility* (Vienna, 2003), *Hardcore. Vers un nouvel activism* (Parigi, 2003), *Ex Argentina. Pasos para huir dal trabajo al hacer* (Colonia, 2004), *The Interventionists. Art in the Social Sphere* (North Adams, Massachusettes, 2004), *Desacuerdos. Sobre arte, politicas y esfera publica en el Estado espanol* (Barcellona, 2005), *Radical Software. Art, Technology, and the Bay Area Underground* (San Francisco, 2006), *Forms of Resistance. Artists and the Desire for Social Change from 1891 to the Present* (Eindhoven, 2007), fino alla più recente *Living as Form. Socially Engaged Art from 1991-2011* (New York, 2011). Tra gli italiani il curatore che senza dubbio più di ogni altro si distingue su tale terreno è Marco Scotini, fin dai primi anni del nuovo millennio ideatore di mostre che vanno in questa direzione, come *Produciendo Realidad: arte e realtà latino-americana* (Chiesa di San Matteo, Lucca, 2004), *Empowerment/Cantiere Italia* (Museo d'arte contemporanea di Villa Croce, Genova, 2004), o le sezioni della prima e della seconda edizione della Praguebiennale, rispettivamente intitolate *Beautiful Banners: Representation, Democracy, Participation* (2003) e *Accion Directa* (2005). Il suo progetto simbolo legato all'arte attivista è però senza dubbio *Disobedience Archive* (2004-), non descrivibile come una semplice mostra, bensì – nato «sull'onda delle strategie messe in campo dal “movimento dei movimenti” ma anche nell'anno in cui una certa visione del movimento pare terminare», strutturato «come un archivio di video eterogeneo e in evoluzione» - da intendersi come «un atlante della pluralità delle tattiche contemporanee di resistenza: dall'azione diretta alla controinformazione, dalle pratiche costituenti alle forme di bio-disobbedienza», desideroso di «essere un *use's guide* attraverso le storie e le geografie della disobbedienza civile: dalle lotte sociali italiane dal 1977 alle proteste globali, prima e dopo Seattle» (Scotini, 2009, p. 95), fino ad includere naturalmente, in anni recenti, in virtù di questo suo carattere *in progress* anche materiali connessi alle primavere arabe ed ai movimenti Occupy. *Disobedience*, in definitiva, «non può essere visto in altro modo che come un contenitore fisico e teorico allo stesso tempo. In breve come una scatola di attrezzi pronti all'uso, piuttosto che come una videoteca a disposizione dello sguardo» (Scotini, 2009, p. 95).

Ma innanzi tutto cosa si deve intendere per “disobbedienza” oggi, secondo Scotini, in un quadro in cui «Con l'avvento del postfordismo» - ne è fermamente convinto - «cambia lo scenario economico-sociale e muta la proposta della pratica antagonista»? (Scotini, 2009, p. 97). Egli distingue tra una concezione della disobbedienza «di stampo liberale che “esprime una disobbedienza alla legge”, ma nei limiti della “fedeltà ad essa”» ed una concezione della disobbedienza radicale che, sorta «con la crisi della modernità e del fordismo», «avrebbe finito per mutare il carattere di disobbedienza civile in disobbedienza sociale» (Scotini, 2009, p. 97).

La genealogia della prima concezione di disobbedienza passa per la famosa azione dimostrativa di Henry David Thoreau che «nel 1846 a Concord si rifiuta di pagare l'imposta elettorale a un governo, quello americano, che riconosceva la schiavitù» (Scotini, 2009, p. 96), compiendo un passaggio dalla disobbedienza sul piano della morale individuale – in cui pure ancora apparentemente il suo gesto si iscrive – a quello «dell'ordinamento giuridico». La disobbedienza civile è iscritta così «all'interno di una tradizione di stampo liberale che troverà il proprio apogeo nel '68, quando la contestazione di ogni autorità diviene un fenomeno di massa» (Scotini, 2009, p. 96). Altre tappe importanti per una teorizzazione della disobbedienza civile sono «Il saggio di Hannah Arendt *Civil Disobedience* (1970), il libro *Theory of Justice* di John Rawls così come il dibattito di Eindhoven del 1971 tra Noam Chomsky e Michel Foucault» (Scotini, 2009, p. 96). Se la Arendt si concentra sull' «introduzione della disobbedienza civile nelle istituzioni politiche» e sul «"disaccordo come diritto"» (Scotini, 2009, p. 96), riconoscendo il ruolo di primo piano che essa verrebbe ad assumere «nel rapporto di equilibrio precario e sempre più accelerato tra fattori di stabilizzazione e fattori di cambiamento degli ordinamenti giuridici: con una costante reintegrazione della legalità e una compensazione del deficit normativo» (Scotini, 2009, p. 96), in Rawls la disobbedienza civile «addirittura si trasforma da pratica illegale per definizione in uno dei meccanismi di stabilizzazione istituzionale, cioè in uno dei dispositivi possibili di correzione delle istituzioni sociali, quando queste si allontanano dalla legittimità costituzionale» (Scotini, 2009, pp. 96-97).

Ma è naturalmente alla seconda, più recente concezione di disobbedienza che il progetto di Scotini fa appello: non dunque ad una forma «che "esprime una disobbedienza alla legge", ma nei limiti della "fedeltà ad essa"», bensì ad una

che non può ridursi agli aspetti normativi tecnico-giuridici per essere compresa. Poiché il potere, foucaultianamente, non si basa più esclusivamente su modelli giuridico-istituzionali, come la teoria dello Stato o della sovranità, la disobbedienza sociale si concentra adesso sui meccanismi di potere di fatto che non sono oggetto di deliberazione. Sui modi concreti, cioè, con cui il potere penetra, in maniera anonima, nel corpo della società, oltre il velo delle norme formali: se condizione della disobbedienza era il riconoscimento di un ente superiore che produce norme e che, come tale, non viene posto in discussione, tale ruolo di soggezione alla sovranità o ad una entità trascendente non è più garantito dai modi della disobbedienza sociale. Il primo ordine ad essere violato dalla disobbedienza sociale è, infatti, una norma che precede tutte le altre ed è presupposta da tutte le altre. Questa norma non scritta e che nessuno mette in dubbio, afferma l'obbligo di obbedienza come tale. Essa recita: «è necessario obbedire alle norme» come presupposto dell'autorità in quanto diritto di comandare e di essere obbediti. La

disobbedienza sociale non viola la legge, ma modifica le condizioni in cui continua a proporsi il vincolo statale come tale (Scotini, 2009, p. 97).

Tutto ciò fa anche sì che «Le regole o i principi che presiedono alle norme della disobbedienza», non prescrivendo «più i limiti che i nostri atti non dovranno valicare», comincino «a enunciare principi di azione», indichino «cosa fare», diventino «immediatamente produttive e creative», si tramutino in «“pratiche costituenti”, nell’accezione di Toni Negri» (Scotini, 2009, p. 97). Così

la disobbedienza sociale è un momento della produzione contemporanea della moltitudine, o meglio delle nuove soggettività politiche che rappresentano il potenziale della moltitudine. In particolare, la disobbedienza, oggi, è tale da coniugare lavoro, intelletto, azione e comunicazione. Dunque la sua espressione autonoma e affermativa si esplica anche nella modellizzazione di un immaginario nuovo, nella capacità di intervento sul piano simbolico, nella potenza di produrre nuovi segni e altre rappresentazioni (Marcelo Exposito). Quando si disobbedisce produciamo noi stessi come moltitudine (Scotini, 2009, pp. 97-98).

È proprio Exposito, come non ha difficoltà ad ammettere lo stesso Scotini, a dare inconsapevolmente una sorta di la al progetto, organizzando nel 2003 presso il MACBA di Barcellona un convegno dal titolo *La disobbedienza come una delle belle arti* - «Ed è davvero la principale delle belle arti, se ci pensiamo bene», aggiunge Scotini durante la conferenza stampa di presentazione della tappa del Castello di Rivoli (2013), «perché senza dire di no a tutto il bagaglio culturale che ci ha accompagnato fino ad un certo punto ciò che noi indichiamo con arte non potrebbe progredire». Scotini raccoglie allora immediatamente questa sollecitazione non mancando di trovare

un terreno fertile, perché tantissimi artisti in quel momento, oltre a me come curatore, stavano provando a fuoriuscire dall’ambito dell’arte contemporanea e trovavano la strada, la piazza, il corpo o qualsiasi altra cosa per potersi in qualche modo misurare con pratiche di *self-empowerment*, di autorappresentazione.

«Tra coloro che hanno maggiormente insistito, anche da un punto di vista teorico, su questo rapporto tra pratica estetica e politica» e pertanto sono presenti fin dalla prima esposizione, al Kunstraum Kreuzberg/Bethanien di Berlino (2005), Scotini ricorda «Oliver Ressler, il collettivo americano Critical Art Ensemble, il gruppo Chto

Delat, Nomeda e Gediminas Urbonas, Park Fiction» (Di Giorgio, 2013), oltre naturalmente ad Exposito ed altri ancora.

Già a Berlino *Disobedience* «si annunciava come qualcosa che avrebbe viaggiato trasformandosi. Non sospettavo allora che solo dopo qualche mese *Disobedience* sarebbe stata invitata alla Sala de Arte Público Siqueiros a Città del Messico e poi al Van Abbemuseum di Eindhoven. Senza aver mai cercato di esportarlo l'archivio è sempre stato ospitato in tantissimi luoghi» (Di Giorgio, 2013) d'Europa e del mondo accrescendo progressivamente i suoi materiali ed adattandosi di volta in volta ai contesti nei quali è chiamato ad esporsi, reinventando continuamente il suo display. «In un caso», ad esempio,

la forma era una chiara citazione del padiglione sovietico di El Lissitzky per la mostra di Stoccarda su *Film und Foto* del 1929. In un altro caso si presentava come un orto comunitario che attraversava in lunghezza l'intero edificio del MIT di Fumihiko Maki a Boston. In un altro ancora, aveva la struttura cellulare di un panopticon che si insediava in un edificio di Zagabria, che dal '38 ha cambiato continuamente funzione: da museo della resistenza a moschea, a padiglione per l'arte contemporanea. Ma se ci chiediamo perché *Disobedience* non tratta il display come un semplice accessorio, la risposta è immediata: *Disobedience* cerca di dare una forma a qualcosa che non ce l'ha per statuto e che, per di più, rifiuta i modi della rappresentazione e della rappresentanza. Dunque come dare forma a qualcosa che recalcitra ad essere condensato in un'unica formula, che è inarchiviabile, che sta dentro l'estetica e la politica ma non aderisce completamente a nessuna delle due? (Di Giorgio, 2013)

Non di meno *Disobedience* è un archivio e lo è da oltre dieci anni, «quando ancora questa tendenza tassonomica in arte non aveva assunto l'aspetto preminente che riveste oggi» (Scotini, 2013b). Scotini tiene a presentare le sue modalità in netta contrapposizione con una moda che fa risalire a «Mostre importanti incentrate sull'archivio come *Interrupted Histories* (curata da Zdenka Badovinac alla Moderna Galerija di Ljubljana) e *Ground Lost* (del collettivo WHW al Forum Stadtpark di Graz)» che, in quanto del 2007, sono successive a *Disobedience*, ma sostiene sia

da *Archive Fever* di Okwui Enwezor, nel 2008, che questo fenomeno si è incrementato a dismisura fino al Palazzo Enciclopedico come ultima manifestazione e glamour, all'interno della pratica contemporanea, di una superficiale proliferazione visuale dell'archivio e dell'accumulo che viene semplicemente messo in scena come qualcosa di cristallizzato, di fossilizzato (Di Giorgio, 2013).

D'altra parte non bisogna tralasciare la differenza radicale che sussiste

tra l'idea della sistematizzazione enciclopedica e quella dell'archivio: quest'ultimo ha un carattere empirico, pratico e la sua esistenza è sempre temporanea. Non si tratta solo di contare, quindi, ma di raccontare, ogni volta in modo differente e discontinuo, relazioni di potere, di sapere e di soggettività (Di Giorgio, 2013).

Scotini riconosce piuttosto in *Disobedience* molte più affinità «con i progetti di archivio di Brian Wallis e Julie Ault o con le *timelines* di Group Material. Oppure con il *Mezbau* di Schwitters», benché l'inedita volontà «di de-archiviare e re-archiviare continuamente, secondo modalità precarie, contingenti e mai definitive» (Di Giorgio, 2013) superi finalmente anche questi pur più prossimi precedenti.

Disobedience è infatti un archivio proprio perché tale modello pare al suo curatore quello

maggiormente in grado – anche sulla scorta di database digitali e dei network informatici – di dare conto di una molteplicità reticolare, eterogenea e dispersa, ad anelli aperti con durate variabili e *time-based*. Il formato dell'archivio, se lo assumiamo nell'accezione di Foucault, è sempre una costruzione a posteriori, la quale si definisce a partire da formazioni e insiemi preesistenti che entrano in relazione e stabiliscono diversi concatenamenti tra modi di fare, modi di desiderare, modi di “essere contro”. Invece di essere un deposito (disciplinato e ordinato), *Disobedience* è un dispositivo che tiene insieme differenti piani d'azione e li espone in una costante interazione, che fa coesistere cioè – senza ricomporli – una molteplicità di focolai di enunciazione. Attraverso un esercizio continuo di dearchiviazione e rearchiviazione i concatenamenti che ne risultano possono essere costantemente cambiati: abbiamo a che fare con una costruzione pragmatica, artificiale e dunque contingente. Non solo l'Archivio di *Disobedience* non ha forma propria, neppure esiste fuori dei suoi modi di esposizione che ogni volta sono differenti. Sempre “in corso” e mai concluso, questo spazio che si apre alle possibili forme della disobbedienza sociale è piuttosto quello di una cartografia in divenire (Gandini, 2013).

Tutto questo ha molto a che vedere con la trasformazione delle modalità di espressione del politico che Scotini lega all'avvento del postfordismo:

La necessità o l'urgenza di una ricomposizione della molteplicità contemporanee non si misura più con i modi di un'organizzazione formale, o nelle forme moderne della rappresentanza politica. *Disobedience* è un dispositivo che dichiara questa impossibilità

come costitutiva delle nuove soggettività, che nega ogni istituzione che fissi in ruoli e funzioni predefinite i nuovi comportamenti politici. In questo senso *Disobedience* assume ogni volta forme diverse, occupandone alcune già esistenti, proponendone altre emergenti da sperimentare (Gandini, 2013, p. 2).

La tappa del Castello di Rivoli, *Disobedience Archive (The Republic)*, con la quale l'archivio, a distanza di quasi dieci anni dalla sua fondazione trova finalmente la sua prima – e fin ora unica – occasione italiana di mostrarsi, costituisce senz'altro una delle configurazioni più felici ed interessanti che *Disobedience* abbia conosciuto nel corso del suo ormai longevo itinerario, grazie ad un display davvero in grado di riconfigurare radicalmente lo spazio anche sul piano concettuale. Così Scotini lo descrive nella succitata conferenza stampa:

Con Celine Condorelli, artista di base a Londra, con il designer Martino Gamper e con Erick Beltran abbiamo pensato ciascuno separatamente a un approccio che però si è stratificato come un palinsesto sopra la stessa forma. Con Celine Condorelli abbiamo pensato di segmentare il parlamento su tre grandi sale a partire dal modello del parlamento europeo. Martino Gamper invece ha pensato il parlamento come un circo e i seggi di questo parlamento saranno presi dal modello del circo che se ci pensate è molto simile a quello del parlamento. Il parlamento di Celine Condorelli è anticipato da due vestiboli, da due anticamere. [...] Vi è poi il wall painting che corre per tutte le sale che circondano il parlamento. L'idea era di ricostruire come erano i vecchi parlamenti, le vecchie assemblee sull'idea del Buono e del Cattivo Governo. Erick Beltran ha pensato questo lunghissimo *wall painting ups and downs*, per cui tutta l'idea della Repubblica è rovesciata e tutte le parole si possono leggere normali, ma siamo costretti anche a leggerle rovesciate su se stesse. Naturalmente il riferimento in questo caso è stato Spinoza.

Il fulcro del display è dunque una forma che ricorda molto da vicino le tribune di un Parlamento, ma «In questo caso», nota la stessa Condorelli, «le voci parlamentari sono quelle della protesta, delle pratiche di controinformazione e delle forme di dissenso che non rappresentano altro che se stesse o, meglio, si autorappresentano» (Condorelli, 2013, p. 6). I suoi banchi, avverte Scotini, sono infatti «pieni di video (con voci di artisti, manifestanti, femministe e teatranti)». (Gandini, 2013, p. 2). L'accesso avviene attraverso un'anticamera dedicata all'Italia degli anni Settanta, mentre l'anticamera che funge da uscita va da Seattle '99 fino ai giorni nostri:

Gli anni Settanta sono legati alla teoria della produzione di azioni, allo sconfinamento dall'arte alla politica e all'aspetto documentario della disobbedienza. Gli anni Dieci, invece, pur godendo dello sbaragliamento dei predecessori, sembrano essere vincolati agli oggetti, ai gadget che mirano a inserirsi in modo virale nel mondo materiale ed economico. Da un lato vi sono Carla Lonzi e Carla Accardi con *Rivolta femminile*, vi è Gianfranco Baruchello che molla la militanza per un'azione politica rivolta alla coltivazione di Agricola Cornelia. Vi sono Piero Gilardi, Nanni Balestrini, il Living Theatre che si cimentano con la realtà sussumendone il linguaggio, la gestualità, il dissenso. Dall'altro vi sono invece i Superflex che s'infiltrano nel sistema produttivo con differenti strategie e producono oggetti atti a creare spaesamento nel concetto stesso di consumo, o vi sono artisti come Oliver Ressler che analizzano il sistema economico-finanziario producendo video e installazioni a metà tra il documento, il cartoon, la parodia di potere (Gandini, 2013, p. 2).

Non vi è dunque «alcuna contraddizione tra un luogo deputato del politico come il parlamento e la novità radicale dei protagonismi sociali contemporanei: quella di rifiutare il potere e di affrancarsi addirittura dallo stato» - peraltro Scotini è consapevole che qualcuno, essendo Rivoli nelle vicinanze di Torino potrebbe pensare ad un'allusione al «primo parlamento italiano e l'unità d'Italia», ma per lui Torino è piuttosto «il luogo di nascita di Autonomia, delle rivolte operaie contro la Fiat, ben schematizzate nel film di Godard che apre l'esposizione» (Di Giorgio, 2013). «Come apparirà a tutti», insiste Scotini,

non c'è che un rapporto sostanzialmente rovesciato tra le forme della rappresentanza moderna e i modi dell'azione diretta che queste pratiche mettono in campo. Non a caso a Rivoli il Parlamento ad anfiteatro risulta frammentato in tre sale e il suo centro non può essere praticato. Di fatto la nuova dimensione della politica (trasversale, plurale, sperimentale) non ha ancora trovato una propria rappresentanza autonoma definitiva. Ma quello che le nuove soggettività disobbedienti fanno (e che gli altri ignorano o, più gravemente, fingono di ignorare) è che la figura del Parlamento – la figura emblematica dello Stato – è ormai uno spazio privo di funzione. Nonostante risulti ancora occupato (dall'esercito, dai tecnici, dalla finanza, dallo spettacolo), esso è uno spazio irrevocabilmente destituito. Al suo posto cosa possiamo immaginare? (Gandini, 2013, p. 2)

Questa forse la domanda dalla quale sorge tanto *Disobedience Archive* fin dai primi del secolo quanto tutto ciò che esso contiene ed è anche – perché no? – il dilemma che più naturalmente potrebbe e dovrebbe ronzare nella testa di ognuno dei suoi fruitori.



Fig. 1: *Disobedience Archive*, Van AbbeMuseum (Eindhoven), display di Erick Beltran, 2007.



Fig. 2: *Disobedience Archive*, Raven Row, Londra, display di Xabier Salaberria, 2010.



Fig. 3: *Disobedience Archive (The Parliament)*, Bildmuseet, Umea (Svezia), display di Celine Condorelli, 2012.



Fig. 4: *Disobedience Archive (The Republic)*, Castello di Rivoli. Museo d'Arte Contemporanea, Torino, display di Celine Condorelli, 2013.



Fig. 5: *Disobedience Archive (The Park)*, Salt Beyoglu, Istanbul, display di Herkes için Mimarlık, 2014.

L'autore

Stefano Taccone (Napoli, 1981) è dottorando in Metodi e metodologie della ricerca archeologica e storico-artistica presso l'Università di Salerno. Ha pubblicato le monografie *Hans Haacke. Il contesto politico come materiale* (2010), *La contestazione dell'arte* (2013), *La radicalità dell'avanguardia* (2017) e curato il volume *Contro l'infelicità. L'Internazionale Situazionista e la sua attualità* (2014). Collabora stabilmente con le riviste "Segno" ed "Operaviva". Ha pubblicato sulle riviste "Boîte", "sdefinizioni", "roots&routest" "Titolo", "Tracce", "undo.net".

Riferimenti bibliografici

Condorelli, C 2013, 'Il Parlamento e le voci del dissenso', in *alfaDisobedience. Arte e disobbedienza*, ed M Gandini, supplemento speciale ad *alfabeta2*, n. 30 anno III, giugno, 2013.

Di Giorgio, F 2013, 'Disobedience Archive. Le "forme" del disobbedire', *Espoarte*, 25 luglio, 2013. Available from <<http://www.espoarte.net/arte/disobedience-archive-le-forme-del-disobbedire/>> [12 gennaio 2018].

Felshin, N (ed.) 1995, *But is it art? The Spirit of Art as Activism*, Editor Bay Press, Seattle.

Gandini, M 2013, 'Dall'arte alla disobbedienza. Quarant'anni di storie', in *alfaDisobedience. Arte e disobbedienza*, ed Ead, supplemento speciale ad *alfabeta2*, n. 30 anno III, giugno, 2013.

Lippard, LR 1984, *Get the Message? A Decade of art for Social Change*, E. P. Dutton, New York.

Raunig, G 2007, *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Semiotext(e), Los Angeles.

Scotini, M 2005, 'Exit and Voice – Produzione artistica e azione politica', *Flash art*, anno XXXVIII, n° 249, dicembre 2004-gennaio.

Scotini, M 2005a, *The Disobedience Archive*. Available from: <www.disobediencearchive.com> [12 gennaio 2018].

Scotini, M 2009, 'Il dissenso: Modi di esposizione. Il caso dell'archivio Disobedience', in *L'arte della sovversione*, ed M Baravalle, Manifestolibri, Roma.

Scotini, M 2013, *II DISOBEDIENCE ARCHIVE (THE REPUBLIC)*, *ATPDiary*. Available from: <<http://www.disobediencearchive.com>> [12 gennaio 2018].

Scotini, M 2016, *Artecrazia. Macchine espositive e governo dei pubblici*, DeriveApprodi, Roma.

Allestimento come medium



Francesca Zanella

Esposizioni e display, alcune note



In *The power of display* Mary Anne Staniszewski (1998) ascriveva ai meccanismi sociali di omissione e di oblio l'assai limitata attenzione al ruolo estetico dell'allestimento e il mancato riconoscimento, per questa componente essenziale, primaria ed imprescindibile di ogni esposizione, di categoria storica. Avvalendosi del contributo della psicoanalisi freudiana per una comprensione del fenomeno espositivo nella costruzione della memoria collettiva, Staniszewski poneva così sotto la lente della osservazione alcune esposizioni paradigmatiche realizzate tra il 1929 e il 1970 dal MoMA per far emergere il ruolo dell'*installation design*.

Rispetto al tessuto della letteratura critica di riferimento, il testo della studiosa americana ha il merito di portare all'attenzione un tema cruciale per chiunque intenda analizzare una mostra aprendo lo sguardo ai molteplici 'generi espositivi', superando così alcune settorializzazioni che hanno sempre viziato le indagini, contribuendo alla frammentazione delle ricerche.

È lo stesso caso di studio che lo consente, infatti la storia di questo museo e della sua articolazione in dipartimenti permette di verificare strategie espositive definite sia per l'allestimento delle collezioni, che per il progetto di mostre temporanee d'arte, fotografia, architettura e design, in questo ultimo caso istituendo un proficuo confronto con il display dei *Departments Stores*.

Un'altra significativa componente che viene messa in luce ed analizzata come parte di un processo, e non solo nella sua specificità, è quella delle mostre di 'propaganda'. Il MoMA, infatti, negli anni della seconda guerra mondiale si fa carico di sostenere i bisogni di una nazione in guerra, contribuendo a rafforzare l'identità nazionale attraverso una serie di esposizioni di 'propaganda' che si inseriscono pienamente nella programmazione con la definizione di un linguaggio allestitivo.

The power of display è pertanto in questa sede un testo chiave di riferimento che si colloca all'interno di un importante momento di svolta del dibattito sul museo, un contributo che, per altro, proprio perché legato ad una precisa stagione di riflessione

sul museo e per la definizione del campione d'analisi proposta, lascia aperti alcuni spazi di riflessione.

L'orizzonte in cui Stanizewski si muove è innanzitutto quello della cultura statunitense, e la perimetrazione temporale definita, tra il 1920 e il 1970, enuncia la volontà a rimarcare quanto il MoMA abbia contribuito a condizionare, definendo attraverso la politica espositiva e di acquisizioni, il canone del Modernismo in America, disseminandolo in tutti i territori in cui la cultura occidentale era in quei decenni dominante.

Questo studio quindi conferma e rafforza la centralità del museo newyorkese, contribuendo, anche attraverso la storia delle esposizioni, alla asserzione del progressivo spostamento dell'asse d'interesse all'inizio del Novecento dall'Europa, culla delle avanguardie storiche, agli Stati Uniti.

Se tuttavia estendiamo lo sguardo a quei contributi che, in differente misura, hanno fatto emergere quanto l'atto di esporre, il disegno del contesto di un'opera, oppure la narrazione di storie siano una componente imprescindibile, contribuendo a trasformare il significato delle opere, ci rendiamo conto di quanto ancor oggi sia necessario procedere attraverso analisi comparative, restituendo una prospettiva storica ad alcuni temi quali la dimensione pubblica delle opere, il rapporto tra museo ed esposizione temporanea, la lezione delle avanguardie storiche e quindi dei successivi momenti di rottura e di crisi, il ruolo delle gallerie private e delle *Kunsthalle*, infine la definizione dei contributi dei differenti attori, dal curatore, allo specialista, all'artista e al pubblico.

Lo dimostra ad esempio il confronto tra il quadro di riferimento storico restituito da Stanizewski e la storia della trasformazione del rapporto tra opera e spazio espositivo che Germano Celant aveva iniziato a tracciare alla fine degli anni Settanta, testando la sua ipotesi critica anche attraverso un progetto espositivo per la Biennale di Venezia del 1976 (*Ambiente/Arte*). Nella proposta del critico italiano non prevale l'attenzione alle strutture e ai linguaggi dell'allestimento, ma i presupposti della sua lettura sono da rintracciare in una rinnovata idea di opera d'arte, sollecitata dalle esperienze concettuali e landartiste.

Altri percorsi critici che la studiosa americana acquisisce limitatamente al contesto anglosassone e statunitense, sono i testi elaborati dai progettisti, da quanti hanno definito il territorio dell'*exhibit design*, citati come fonti. Se è innegabile che sia imprescindibile una conoscenza della lezione bauhaus ed in particolare di Hebert Bayer, (1939) il quale traccia, tra l'altro, una storia delle esposizioni nella prospettiva della progettazione dello spazio (Bayer 1961), altrettanto necessario è ricostruire le innumerevoli strade che a livello europeo si sono sviluppate proprio negli anni della

fondazione della museografia, a partire dal convegno *Museographie* di Madrid del 1934.

In questa chiave, ad esempio, possiamo rileggere il dibattito italiano che si sviluppa attraverso le pagine delle principali riviste di architettura, da *Domus* a *Casabella*, con quei contributi di Persico e di Pagano, fra i tanti, che a partire dagli anni Ottanta sono ripresi all'interno di una rinnovata attenzione per le esposizioni ed in particolare per il progetto di allestimento (*Allestimenti / Exhibit Design* 1982; Polano 1988); un interesse che si manifesta, peraltro, anche a livello internazionale (Carrier 1987) affiancandosi all'elaborazione di nuove idee di museo fondate su inedite narrazioni e su rinnovati percorsi; una 'sensibilità' che dagli anni Novanta porta a ripensamenti sulle modalità di rappresentazione delle collezioni ed ad una sorta di capovolgimento dei rapporti tra depositi/archivi e percorsi espositivi, quindi tra permanente e temporaneo.

Ma ritorniamo a riflettere a quel momento di passaggio cruciale che si manifesta nel quarto decennio del XX secolo, ancora da rileggere e da indagare, proprio attraverso una verifica di quel sistema di interconnessioni tra culture europee ed americana. Sarebbe interessante ripensare gli esiti degli studi sulle mostre ormai canoniche nella storia delle esposizioni italiane, da quella della *Rivoluzione Fascista* (Roma 1932) a quella dell'*Aeronautica* (Milano 1934) ed altre mostre del Ventennio su cui è portata l'attenzione da contributi presentati al convegno di Parma, che dagli anni Ottanta hanno iniziato ad essere lette come strumento di comunicazione di massa (Stone 1993), da un lato, e come modello alternativo al museo storicista (Schnapp 2003).

Il convegno di Parma contribuisce alla crescita degli studi su questo decennio con i saggi di Mazzanti su un tema puntuale, ma significativo come quello del ruolo del manichino, di Roscini Vitali che prosegue le ricerche sulle mostre romane e in particolare quella del Tessile del 1937, di Manfren sulle mostre coloniali e di Bosoni su uno dei protagonisti italiani, Luciano Baldessari.

Uno degli elementi che contribuisce al mutamento del sistema di immagini che il progetto espositivo produce, e quindi del linguaggio, è la fotografia, o meglio è l'uso della fotografia con le numerose tecniche sperimentate: il fotocollage, il fotomosaico, l'ingrandimento fotografico, o semplicemente l'assunzione della fotografia come documento ed elemento della narrazione (Ribalta ed. 2008). Si potrebbe, ad esempio, verificare le differenti declinazioni dell'uso della fotografia negli impaginati delle mostre 'di propaganda'. Sarebbe inoltre interessante rileggere la storia italiana anche attraverso un confronto con le scelte del MoMA di Alfred Barr, indagate da Stanizewski nei suoi affondi su *Road to Victory* (1942), *Wartime housing* (1942), e soprattutto *Airways to peace* nel 1943, ma anche con la precedente *Modern Architecture-*

International Exhibition (1932) di Philip Johnson e Henry Russel Hitchcock che, inserita in una analisi d'insieme, può essere intesa non più come un fenomeno isolato, ma come parte di un processo in atto condotto da Alfred Barr.

Quanto emerge da una analisi del contributo della studiosa americana, e dagli esiti del confronto che con il convegno *Esposizioni* si è inteso promuovere, conferma la necessità di una continua riflessione e rilettura della crescente letteratura sulle esposizioni ed in particolare sul ruolo del progetto di allestimento o della messa in scena, della collocazione dell'opera (Newhouse 2005; Carrier 2006).

In questa sede ci sembra utile ripartire da quel limite cronologico posto da Stanizewski come termine della sua analisi, l'inizio degli anni Settanta, una scelta comprensibile e corretta perché a quelle date, come dimostrano i casi studio presi in esame nel volume, muta il paradigma: inizia quel processo di messa in crisi del museo come autorità indiscussa per la costruzione del canone della storia del Modernismo, come di altri canoni, attraverso le politiche di acquisizione e la programmazione espositiva.

Non solo la ricostruzione storico-critica delle attività di musei che si pongono alla fine degli anni Sessanta quale luogo di sperimentazione (pensiamo al Museo di Arte Moderna di Stoccolma sotto la direzione di Pontus Hulten, oppure la Kunsthalle di Berna con la direzione Harald Szeemann), ma anche la riflessione sul ruolo della nuova generazione di curatori indipendenti e sulle ricadute delle azioni di artisti fortemente consapevoli, quali Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Joseph Beuys, Daniel Buren, ecc., stanno facendo emergere l'estensione e la condivisione a livello internazionale di un 'linguaggio comune' dell'atto di esporre, di conservare, di narrare attraverso opere, oggetti e documenti, non solo nel dibattito che si sviluppa all'interno delle due discipline deputate all'indagine sul ruolo del museo, museologia e museografia.

Una tale articolazione di contributi si manifesta nella sua pienezza infatti nel corso degli anni Settanta del Novecento, pressoché contemporaneamente alla crescita di interesse in ambito accademico per le mostre che diventano oggetto di indagine storica innanzitutto in Europa. Ricordiamo l'approccio sociologico degli articoli di Walter Grasskamp su *documenta* pubblicati da *Kunstforum* tra il 1978 e il 1983 (sino al più recente per *Tate Papers* 2009), di Elizabeth Gilmore Holt (1983), quindi di alcuni contributi di Nathalie Heinich (1995).

Come in ogni processo germinale, è interessante constatare come l'attenzione al ruolo del *display* sia rintracciabile in una molteplicità di contributi riconducibili a differenti campi di indagine. Alcuni interrogativi maturano ad esempio nel dibattito postmoderno che si alimenta anche di una rilettura delle arti e delle forme espressive

della seconda metà del XIX secolo, e in particolare nell'ambito dei *Cultural Studies* con indagini che contribuiscono a decodificare la cultura visiva tenendo in conto anche i processi di contaminazione, e esplicitando quanto i percorsi espositivi, con la loro messa in scena e composizione, siano una parte essenziale della cultura visiva.

Il sistema delle esposizioni universali, ad esempio, è riletto come espressione della cultura occidentale borghese e coloniale e non è più ridotta unicamente ad incunabolo della cultura modernista secondo la lezione di Nikolaus Pevsner e Sigfried Giedion, puntando l'attenzione sui meccanismi di ricezione, da un lato, e sui meccanismi di costruzione delle identità nazionali, dall'altro, assegnando così un ruolo centrale anche al progetto di programmi, percorsi e dispositivi visivi (Anderson Trapp 1981; Gilmore Holt, E 1981; Mainardi 1987; Forster-Hahn, 1996).

È inoltre importante collegare tali nuovi orientamenti di ricerca alla prospettiva degli studi postcoloniali che, ribaltando il punto di osservazione, contribuiscono a mettere in luce i meccanismi attraverso i quali le culture occidentali avevano costruito narrazioni, un punto di vista che accomuna gli studi storici con i molteplici 'osservatori' sulle trasformazioni del sistema e della fenomenologia dell'arte contemporanea.

L'interesse al ruolo del *display* è infatti anche una delle conseguenze, come si è già detto, della azione della Institutional critique e delle ricerche di concettuali e landartiste (Celant 1982, un contributo che è esito anche del suo percorso critico ed in particolare della curatela della sezione alla Biennale di Venezia del 1976 di *Ambiente/Arte*) con una stretta relazione tra riflessione metodologica, critica e poetica.

Assumendo i contributi di due autori che ormai sono entrati a far parte della letteratura di riferimento, gli articoli di O' Doherty (O'Doherty 1976, 1986) e i saggi di Germano Celant (1982) offrono due differenti prospettive. Entrambi sono curatori che hanno supportato e promosso alcune delle ricerche fondate sulla messa in discussione dello statuto dell'opera d'arte. Nei loro scritti hanno affrontato, da un lato, le dinamiche del sistema dell'arte (O'Doherty), dall'altro, hanno tracciato, come già sottolineato, quel percorso che durante il XX secolo ha portato a modificare/sovertire le relazioni tra l'opera e l'ambiente (Celant), in quest'ultimo caso iniziando a delineare il diagramma che nell'arco di due decenni diviene la base della definizione del canone della storia delle esposizioni. È bene ricordare che negli anni recenti il 'progetto storico' di Celant viene infatti ripreso e sviluppato all'interno studi sistematici in cui si assegna alle ricerche condotte dalle avanguardie degli anni Venti la raggiunta consapevolezza della dimensione spaziale dell'opera e conseguentemente la centralità del momento espositivo in cui l'artista rivendica una volontà di 'autodeterminazione' (Altshuler 1994; Klueser, B, Hegewisch, K (eds.) 1995; Kachur 2001).

Una frattura analoga avviene tra la fine degli anni Sessanta ed il decennio successivo, nell'ambito di quella che Lucy Lippard definisce l'arte dematerializzata

(Lippard Chandler 1968), ma anche di opere, interventi e installazioni che manifestano uno sguardo e un agire 'antropologico' che richiede una diversa interazione con lo spazio allestitivo. Come ad esempio dimostrano Gino Valle e Costantino Dardi nell'allestire, il primo, la sezione *Ambiente/Arte* a Venezia nel 1976, il secondo *La ricerca estetica dal 1960 al 1970 -X Quadriennale Nazionale d'Arte-* a Roma nel 1973, curata da Filiberto Menna: entrambi creano, nei due 'palazzi dell'arte' una condizione 'altra' rispetto sia al *White Cube* che alla configurazione del museo ottocentesco, facendo del 'levare' la propria lingua (Zanella 2012).

Tali interpretazioni della contemporaneità nel corso degli anni Ottanta si incontrano/confrontano con il dibattito della nuova museologia, cui l'antropologia contribuisce in grande parte, come dimostra l'insieme di testi raccolti da Ressa Greenberg, Bruce W. Ferguson, and Sandy Nairne (1996) in *Thinking About Exhibitions*, proprio attraverso quel capovolgimento della prospettiva nell'osservazione delle culture non occidentali che passa anche attraverso una rinnovata attenzione verso l'oggetto come testimone da 'esporre'.

Dagli anni Novanta la crisi della ideologia modernista basata sulle grandi narrazioni, da un lato, e sulla creazione di spazi neutrali (Crimp 1995), dall'altro, il processo di storicizzazione del ruolo di alcuni musei (Staniszewski 1998; Kantor 2003; Noordegraaf 2004; Pontus 2017), e il mutamento della fenomenologia dell'opera d'arte convergono con i contributi che in tutti i campi della museologia e della museografia portano una diversa attenzione all'oggetto, alla dimensione spaziale, e alle modalità di narrazione, mettendo in discussione modelli storiografici e il *White Cube*.

Ricordiamo progetti come quello per la Tate Modern a Londra (Serota 1996) oramai riconosciuto come uno spartiacque, come uno dei primi tentativi di coniugare la dimensione sperimentale propria delle mostre temporanee con le narrazioni canoniche sancite dalle istituzioni museali attraverso le collezioni permanenti (Morris 2012). La Tate Modern è uno fra i casi più significativi, fra i nuovi musei di fine secolo, in cui una nuova idea di museo di arte contemporanea è proposta coniugando il mutamento di progetto storico (la narrazione lineare è sostituita da percorsi tematici) con una proposta di architettura, da parte di Herzog & De Meuron, quale *landmark*, e come, allo stesso tempo, organismo vivente dalla forte dimensione urbana, fatto di spazi flessibili e talvolta fortemente connotati.

Infatti è proprio nell'ultimo decennio del XX secolo che le esposizioni temporanee assumono sempre maggiore centralità nella pratica museale, ma anche nelle politiche culturali, mettendo in discussione anche i ruoli di designer, curatore ed artista. È ormai necessario tracciare una nuova mappatura dei centri di riflessione critica e di messa in atto di nuove pratiche e metodologie progettuali, mentre l'indagine storica sta sottoponendo ad una riflessione epistemologica un tale campo di indagine che inizia

ad essere definito come settore proprio della storia dell'arte all'interno del quale inizia ad essere già definito un canone della storia delle mostre (Altshuler 2011; Vogel 2016).

Le conferme si trovano nelle programmazioni di musei e gallerie, nel lancio di progetti di ricerca promossi a vari livelli, da istituzioni e privati, tesi alla formulazione di modalità innovative di 'curatela', senza dimenticare che è nell'ambito dei nuovi progetti formativi per curatori (nel 1992 è inaugurato al Royal College of Art Londra il Curating Department; il Bard College Graduate Program in *Curatorial Studies* inizia nel 1994) e nella riflessione metodologica propria degli studi curatoriali che trovano spazio alcune importanti indagini su singoli casi studio ed in particolare sul ruolo del curatore (O'Neill, 2007; Graham, Cook 2010; Obrist 2008).

È forse azzardato supporre che alla fine del XX secolo torni a manifestarsi quella frattura raramente ricomposta tra le due modalità di 'leggere' opere e oggetti, tra due modi di comporre sistemi visivi, quali quello di chi 'ordina' o 'cura' e quella di chi disegna spazi, luoghi, percorsi?

Se negli anni Trenta, mentre a livello internazionale si sviluppa il confronto sull'ordinamento e l'allestimento dei musei, i principali e più significativi contributi vengono dalle discipline del progetto e dalla ricerca delle avanguardie, se negli anni Cinquanta al consolidarsi della ideologia modernista fa da contrappunto l'affermarsi della missione pedagogica del museo (Cimoli 2007), nel corso degli anni Novanta all'articolazione dei piani del dibattito teorico, corrisponde un progressivo sovvertimento dei ruoli che incide anche nella formulazione dei linguaggi e delle 'strategie'.

Come sottolinea Frank den Ouden (2011), le avanguardie storiche hanno reagito nei confronti del concetto di spazio tipico dello storicismo accademico sentito come esteticamente e moralmente disonesto, giungendo a uno svuotamento degli spazi delle loro capacità narrative; mentre verso la fine del secolo XX il discorso postmoderno, il cui interesse si concentra chiaramente oltre alle potenzialità visive della facciata, reinveste le idee di spazio con un genuino potere espressivo: "fiction non function". Si recupera ad esempio il metodo dell'ambientamento, si riflette sulle modalità di contestualizzazione degli oggetti, mentre gli artisti sono sempre più frequentemente chiamati ad interpretare luoghi o collezioni anche attraverso installazioni *site specific* (Bishop 2005). Interessante ad esempio quanto propone Hubert Damisch, come ricorda Obrist (2001): una idea di installazione come network, che comporta la progettazione (sia da parte di artisti, che di curatori) di installazioni non lineari in cui il visitatore deve trovare la propria strada:

Exhibitions are the permanent construction while the creation of exhibitions within exhibitions - the Russian Doll metaphor - allows for the development of a self-

organized exhibition in terms of the viewer's relationship with it, where the observer continually changes his or her frame of reference to make sense of the exhibition (Obrist 2001, p. 97).

Per quanto riguarda il contesto più propriamente accademico della storia delle esposizioni, si stanno manifestando le prime perplessità sui confini e sulle modalità dell'indagine storico-critica. Alcuni interrogativi sono quelli che pone Julian Myers (2011) che non solo parla del rischio di feticizzazione della storia delle mostre come segnale di una sorta di fobia nei confronti dell'opera d'arte, ma definendo le esposizioni come infrastrutture o dispositivi inventate nella modernità per produrre e mediare conoscenza storica, ne sottolinea la natura storica che deve essere indagata per restituire «such mediating frameworks contingent and visible as one possibility among others - not just to explain but to denature the present... [because] forms of display go very deep into human social behavior» (Myers 2011, p. 25).

Altri temi a cui la ricerca può dare risposte sono quelli messi in luce da Teresa Gleadowe (2011), da cui possiamo assumere la riflessione sul ruolo degli archivi nell'indagine storica e sulle domande da porre agli archivi, infine da Christian Rattemeyer (2011) che pone il problema della specificità della storia delle mostre, dalla definizione delle cronologie, di una terminologia, di categorie espositive, alla descrizione analitica di tutte le componenti che concorrono alla definizione della mostra come fenomeno.

L'idea che l'esposizione sia un 'dispositivo', sia un medium e un sistema complesso di cui il progetto del display è componente essenziale, sembrerebbe essere ormai acquisita, anche se le indagini interdisciplinari necessarie per comprendere la dimensione spazio-temporale delle installazioni (Obrist 2001) non è ancora diffusa.

È importante cercare di comprendere da dove abbia origine, o in cosa si radichi tale consapevolezza: innanzitutto nella molteplicità di piani di cui si arricchisce la riflessione sulle mostre e sul ruolo dell'allestimento, dal contributo della ricerca artistica, dalla attenzione al ruolo delle tecniche fondamentale per la lettura di un medium come quello espositivo, dalla consolidata relazione tra la storia scritta e quella rappresentata con immagini e racconti dalla forte dimensione spazio-temporale.

Con queste annotazioni si è inteso far emergere quanto nella storia del *display* dal XIX secolo non si possa non tenere conto di quanto il linguaggio allestitivo (che sia quello della Wunderkammer, del Merzbau, dello spazio neutro della cultura Moderna, della ricerca poverista o ambientale, fino allo spazio virtuale e alla esperienza immersiva, una dimensione su cui qui riflette Di Stefano) sia anche l'esito di una dimensione operativa condivisa da storici, curatori, artisti, grafici e designer, che si

misurano con la natura dell'opera, degli oggetti o delle narrazioni per creare luoghi o sistemi visivi di comunicazione o di relazione empatica.

I contributi di Cimoli sulla Triennale del 1964, di Frescaroli e Lecce su *Eurodomus* (1966-72), di Turchetti su *Olivetti formes et recherches* (1969-1971), infine di Casero che analizza *Immagini del NO* (1974), vanno in questa direzione.

L'autrice

Francesca Zanella è ricercatrice di Storia dell'arte contemporanea presso l'Università degli Studi di Parma dove insegna Storia e teorie delle esposizioni e degli allestimenti; membro del Consiglio dello CSAC, Centro Studi e archivio della comunicazione dell'Università di Parma dal 2014, e suo presidente da maggio 2015.

Si è occupata di alcuni momenti del dibattito progettuale tra Ottocento e Novecento italiano (Studio Alpago Novello Cabiati e Ferrazza, 2002); del progetto industriale in Italia fra anni Cinquanta e Settanta; della pianificazione e allestimento di esposizioni industriali e artistiche (Dal progetto al consumo, 2011, con V. Strukelj; e Esporsi. Architetti, artisti e critici a confronto in Italia negli anni Settanta, 2012). Dal 2005 si dedica a un progetto di ricerca, Architettura/Progetto/ Media, iniziato con la mostra Architettura e pubblicità (2005) e proseguito con Torre Agbar, progetto comunicazione e consenso (2006), Città e luce, fenomenologia del paesaggio illuminato (2008) e Architettura e Pubblicità / Pubblicità e Architettura (2012).

Riferimenti bibliografici

Altshuler, B 1994, *The Avant-garde in exhibition: new art in the 20th century*, New York H. N. Abrams.

Altshuler, B 2008, *Salon to Biennial: exhibitions that made art history. 1863-1959*, Phaidon, London; New York.

Altshuler B. 2013, *Biennials and Beyond: exhibitions that made art history. 1962-2002*, Phaidon, London; New York.

Altshuler, B 2011, 'A canon of exhibitions', *Manifesta Journal*, n. 11, pp. 5-12.

Anderson Trapp, F 1981, 'The World's Fair: from Bazaar to Utopian Vision', in *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, ed F Haskell, Clueb, Bologna, pp. 99-107.

Bayer, H 1939, 'Fundamentals of Exhibition Design', *Production Manager*, n. 6, pp. 17-25.

Bayer, H 1961, 'Aspects of Design Exhibitions and Museums', *Curator. The Museum Journal*, IV/3, pp. 257-288.

Bishop, C 2005, *Installation art*, Harry N. Abrams, New York.

Carrier, D 1987, 'The Display of Art: An Historical Perspective', *Leonardo*, v. 10, n.1, pp. 83-86.

Carrier, D 2006, *Museum Skepticism: A History of the Display of Art in Public Galleries*, Duke University Press, Durham.

Celant, G 1982, 'Una macchina visuale, l'allestimento d'arte e i suoi archetipi moderni', *Allestimenti/Exhibit Design, num. mon. Rassegna*, IV, n. 10, pp. 6-11.

Cimoli, A. 2007, *Musei effimeri: allestimenti di mostre in Italia, 1949-1963*, Milano, Il Saggiatore.

- Crimp, D 1995, *On the museum's ruins*, MIT Press, Boston.
- Forster-Hahn, F 1996, 'Constructing New Histories: Nationalism and Modernity in the Display of Art', *Studies in the History of Art*, n. 53, pp. 70-89.
- Gilmore Holt, E 1981, *The art of all nations, 1850-1873. The emerging role of exhibitions and critics*, Anchor Book, New York.
- Gleadowe, T 2011, 'Inhabiting exhibition History', *The Exhibitionist*, n. 4, pp. 29 -34.
- Graham, B & Cook, S 2010, *Rethinking Curating: Art after New Media*, Leonardo Books, MIT Press, London 2010.
- Grasskamp, W 2009, 'To Be Continued: Periodic Exhibitions (documenta, For Example)', *Tate Papers*, n.12, Autumn 2009.
Available from: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/to-be-continued-periodic-exhibitions-documenta-for-example>, accessed 17 March 2018>
- Greenberg, R, Ferguson, B W & Nairne, S (eds.) 1996, *Thinking About Exhibitions*, Routledge, London.
- Heinich, N 1995, *Harald Szeemann: un cas singulier. Entretien*, L'Échoppe, Paris.
- Holt, E G 1983, *The Triumph of Art for the Public, 1785-1848: The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, Princeton University Press, Princeton.
- Kachur, L 2001, *Displaying the marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dali and surrealist exhibition installations*, MIT Press, Boston.
- Kantor, S G 2003, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, MIT Press, Boston.
- Klueser, B & Hegewisch, K (eds.) 1995, *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, Insel Verlag, Berlin.
- Lippard, L R & Chandler, J 1968, "The dematerialization of Art", *Art International*, v. 12, n. 2, pp. 31-36
- Mainardi, P 1987, *Art and Politics of the second empire, the universal expositions of 1855 and 1877*, Yale University Press, Yale.
- Myers, J 2011, 'On the value of a History of Exhibitions', *The Exhibitionist*, n. 4, pp. 24-28.
- Morris, F 2012, 'The collection show, permanent evolution', *The Exhibitionist*, n. 5 January, pp. 37-40.
- Newhouse, V 2005, *Art and the power of placement*, Monacelli Press, New York.
- Noordegraaf, J 2004, *Strategies of display: museum presentation in the nineteenth – and twentieth century visual*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.
- Obrist, H U 2001, 'Installations are the answer, what is the question', *Oxford Art Journal*, v. 24, n. 2, pp. 95-101.
- Obrist, H U 2008, *A brief history of curating*, JRP Ringier, Zurich; Les Presses du Reel, Dijon.
- O'Doherty, B 1986, *Inside the White Cube. The ideology of Gallery Space*, The Lapis Press, Santa Monica San Francisco, originally published in *Artforum* 1976.
- O'Neill, P. 2007, *Curating subject*, UK: Open Editions.
Available from: <<http://eprints.uwe.ac.uk/11034>>

den Oudsten, F 2011, *Space.time.narrative. the exhibition as post-spectacular stage*, Ashgate, Farnham.

Polano, S 1988, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Edizioni Lybra Immagine, Milano.

Pontus 2017, *Pontus Hultén and Moderna Museet: the formative years*, Stockholm Moderna Museet, Stockholm.

Allestimenti / Exhibit Design 1982, *Rassegna*, IV, 1982, n.10, num. mon.

Rattemeyer, C 2011, 'What History of Exhibitions?', *The Exhibitionist*, n. 4, pp. 35-39.

Ribalta, J (ed.) 2008, *Public photographic space: exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man, 1928-55*, MACBA, Barcelona.

Schnapp, J T 2003, *Anno X. La Mostra della rivoluzione fascista del 1932*, Istituti Editoriali e Poligrafici, Pisa.

Serota, N 1996, *Experience or interpretation: the dilemma of museums of modern art*, Thames & Hudson, London.

Staniszewski, M A 1998, *The power of display as a manifestation of a culture's values, ideologies, politics, and aesthetics*, MIT Press, Boston.

Stone, M 1993, 'Staging Fascism. The Exhibition of the Fascist Revolution', *Journal of Contemporary History*, v. 28, n. 2, pp. 215-243.

Zanella, F 2012, *Esporsi. Architetti, artisti e critici a confronto in Italia negli anni Settanta*, Scripta edizioni, Verona.



Anna Mazzanti

Il manichino e il suo allestimento. Marcello Nizzoli da Monza al mondo



Abstract

«Contro uno spazio nero, prospetticamente profondo, una fuga di manichini da lui stesso creati [...] nello stile asciutto e sicuro di Archipenko» (Veronesi 1966, p.166). Risaltava fra le sale di Villa Reale a Monza nel 1925 questo allestimento «ardito e moderno» (Papini 1926, p.108) ideato da Marcello Nizzoli per esporre gli scialli della Ditta Carlo Piatti di Como: allestimento immersivo e scenico, di manichini scultorei, *à la page* degli internazionali, più evoluto persino degli *étalages* parigini. Quinte geometriche accolgono una pantomima fra futurismo e costruttivismo, per ambientare un accessorio di lusso e tradizionale come lo scialle di seta all'apparenza contrastante con la scena.

Il saggio approfondisce la nascita del manichino artistico in Italia, in epoca déco, un aspetto che il giovane Nizzoli sviluppa in forme evolute in relazione allo spazio espositivo, e che qui si tenta di contestualizzare nel panorama nazionale e internazionale, attraverso l'analisi di confronti, di influenze e novità nel contesto dell'allestimento con figure manichini/marionette.

«Against a black space, prospectively deep, a flight of mannequins created by him [...] in the dry and sure style of Archipenko» (Veronesi 1966, p. 166). The "bold and modern" (Papini 1926, p.108) exhibition display for shawls by Marcello Nizzoli stood out among the rooms of Villa Reale in Monza in 1925, at the first Italian decorative arts and design exhibition.

The mannequins supported the shawls of the Piatti Firm in an immersive and scenic space, up to the international ones, and more evolved also of the Parisian *étalages*.

One has the impression of being in front of a futurist or constructivist pantomime: and it is curious that the modernist environment was thinking to set an accessory instead of luxury and traditional as the silk shawl.

The essay explores the birth of the artistic mannequin in Italy, in the Deco era, an aspect that the young Nizzoli develops in relation to the exhibition space. The author attempts to contextualize Nizzoli's mannequin and their display on the national and international scene, through the analysis of comparisons, influences and novelties in the context of the exhibition with mannequins / puppets.



«tutto è teatro; la vita è anche teatro, la vita è solo teatro, non viviamo che di teatro, sempre»

Luciano Baldessari, 1978

«Modellati da veri artisti segnano un notevole progresso nel campo della decorazione delle vetrine, che mai come adesso è stato oggetto di studio e di critica, e ci liberano dai troppo rosei *mannequins* di cera i quali portano agli indumenti che

indossano un contributo puramente negativo» (C.P 1925, p. 32). Nel luglio 1925, *Lidel*, nota rivista di costume diretta da Lidia De Liguoro, dedicava una pagina a I “mannequins” artistici per vetrine e stand che incontravano un momento di decisivo rinnovamento. Non è un caso che un articolo del genere trovasse posto nelle pagine del rotocalco milanese nell’estate del 1925 quando, sull’onda dell’Esposizione Universale delle Arti Decorative di Parigi, aperta in aprile, era esploso lo Stile 1925, in buona parte dettato dalla moda (Veronesi 1966; D’Amato 1991; fra le mostre recenti 1925, *Quand l’Art déco séduit le monde*, 2014 e *Art déco. Gli anni ruggenti in Italia* 2017). Secondo Francesco Dal Pozzo, che di lì a breve dalle pagine di *Fantasie d’Italia* avrebbe fatto eco alle recensioni di *Lidel* sulla mostra parigina, senza dubbio gli artisti migliori, i più “completi”, erano proprio i sarti. E non da meno chi ne curava gli allestimenti¹. Nel Pavillon d’Elégance – meritevole di un *grand prix* – dove trionfava il manichino Vigneau-Siégel della ditta celeberrima ormai leader internazionale, a Dal Pozzo non erano sfuggiti «certi mannequins d’argento, d’oro, in toni neri e grigi, che indossano abiti da sera di una fantasia irrealista» che «confondevano la sensibilità» (Dal Pozzo 1925, p. 27).

Dagli inizi degli anni Venti infatti nuove strategie del mostrare si insinuano fra le vetrine/promenade «parte del decoro della strada e sempre più simili alla vita e [...] al vero» (Parrot 1981, p. 42), abitate per lo più dai manichini verosimiglianti in cera che dominavano dall’inizio del secolo grazie ai nuovi materiali come la *carnésine*, ottenuta nei laboratori di Pierre Imans, e ad altre resine artificiali resistenti al calore dei riflettori, adottate dalla storica ditta Victor-Napoleon Siégel. Se questi affollavano i popolari *grand magasins* francesi, diventati stupefacenti volani d’educazione per il pubblico medio, è proprio nelle stesse case di produzione più famose che si verifica il superamento del *mannequin* veritier² per via di più cause concomitanti: l’introduzione di disegnatori artistici come Yanis Paris, René Herbist, André Vigneau, di specifici *étalagistes* (gli addetti agli allestimenti), l’uso diffuso del cartone laccato che dava un’inevitabile severità alle forme rispetto alla cera, e in rispondenza alla semplificazione lineare e geometrica dello stile nuovo [Fig. 1,2]. Le silhouette stilizzate «dipinte d’argento, oro, nero e verde oliva», si insinuarono così fra i seicento *mannequins* nel Padiglione della moda. Adottati sia dai magazzini sia «dai grandi sarti» - come recitava la réclame della casa Siégel, riprodotta in ogni numero mensile di *Lidel* nel 1925³ – sono stati quindi un significativo veicolo di diffusione dal basso del

¹ Dal 1922 la Gallerie Lafayette aveva iniziato a richiedere alle industrie del manichino di produrre modelli artistici (Parrot 1981, p.67).

² «Hanno fatto molto a favore del moderno – scriveva Marie Dormoy dei quattro grandi magazzini – lottando coraggiosamente contro il pastiche caro al Fabourg Saint-Antoine» M.Dormoy, *Les Intérieurs*, «L’Amour de l’Art», agosto 1925, in D’Amato 1991, p.180; *Présentation Deuxième Série* 1929, p.37.

³ Fra luglio 1925 e gennaio 1926, come in nessun altro dei rotocalchi del gusto e della moda italiani, dopodiché sparisce.

linguaggio astratto geometrico appartenente a formule artistiche marginali ed elitarie, importando il rinnovamento estetico sulla scena della vita.

Se le *haute-couture* li adottavano quali ideali sostegni per gli abiti di linee più innovative, i grandi magazzini li sceglievano per attirare attenzione in alternativa alle vetrine imponenti e affollate. In ogni caso queste figure «puramente decorative» avevano innescato nuove strategie dell'esporre: «étonnamment le mannequin qui n'est pas la copie exacte de la nature est plus vivant» osservava André Vigneau⁴. In effetti gli indumenti risaltavano sull'opaco splendore degli incarnati d'argento violentemente illuminati di manichini geometrici e vagamente cubisti, oppure filiformi o affusolati come marionette del Bauhaus, nelle loro vetrine «volutamente irreali», dove apparivano «rudi, ma espressivi» (*Présentation Deuxième Série* 1929, p.4) a Rob Mallet-Stevens. L'architetto modernista firma la *Préface* in *Présentation Deuxième Série*, repertorio di vetrine, stand, manichini, *étalages* di abiti e accessori illustrati nella loro storia fino al presente, che l'Editore Parade pubblicava nel 1929 avvalendosi dei repertori fotografici messi a disposizione dai Grands Magasins e dagli Architectes-Décorateurs et Étalagistes en France⁵. Un viaggio attraverso le tendenze, testimonianza della grande varietà di forme dall'«originalità artistica» e sintesi di una nuova spazialità (G.C. 1925; Mag 1925) che giustifica l'interesse dell'architetto innovatore. Le architetture effimere – in effetti – hanno sempre offerto «tutta la libertà di condurre [...] esperimenti, poiché proprio il loro carattere provvisorio e la loro esigenza di ordine pubblicitario richiedono, per statuto intrinseco, di raggiungere il massimo di incisività» (Irace 1997, p. 25).

La rivoluzione partiva proprio dall'interpretazione dello spazio: «linee rette, ambienti puliti» (Dal Pozzo 1925, p. 57), una «tendenza al razionale» che l'inviato alla kermesse parigina Roberto Papini sintetizzava in «innovativa ricerca dell'evidenza costruttiva, libero movimento di masse, emancipazione dei canoni accademici, aderenza agli schemi stereometrici puri, indipendenza dalle proporzioni convenzionali, parsimonia di adornamenti» (Papini 1926, p. 209).

È quanto caratterizza anche lo stand per gli scialli serici della Ditta Carlo Piatti di Como progettato da Marcello Nizzoli e Cesare Amaldi⁶ alla seconda Biennale di Monza lo stesso 1925 [Fig. 3], dove le aspirazioni di un avvertito industriale modernista si rispecchiavano nelle linee diagonali, continuazione delle fluide frange seriche decadenti in puri schemi stereometrici.

⁴ Sull'*Illustration* si scriveva: «Femmes d'argent [...] chefs-d'oeuvre de la sculpture moderne, mannequins. J'allais dire statues [...] Le figurines réalisent avec intelligence la synthèse de la féminité moderne tant il est vrai que la fiction artistique est plus près de la vérité que la reproduction servile» vedi in Parrot, 1992, p.90.

⁵ Devo a Giampiero Bosoni la segnalazione di questo prezioso documento illustrato, di cui si conserva copia nell'archivio Osvaldo Borsani di Varedo.

⁶ Amaldi (Milano 1895, morto in Argentina dopo il 1966) come Nizzoli era un artista poliedrico: grafico, cartellonista, pittore, condivideva con il collega uno stile asciutto e sintetico.

Quella «fuga di manichini» piatti e geometrici «contro uno spazio nero, prospetticamente profondo» (Veronesi 1966, p. 166) doveva essere così fuori corde a Monza da passare sotto silenzio nelle recensioni di Papini, riprodotto come segno di eccentrica modernità nelle riviste illustrate⁷ per poi tornare solo molto tempo dopo nelle attenzioni degli studiosi generando erronee attribuzioni all'allestimento parigino (Veronesi 1966; Buss, 2001), si pensi ad esempio ad altrettante tese linee di fuga nel moderno padiglione russo *grand prix* di Mel'nikov adiacente e contrastante con l'aspetto neoclassico di quello italiano.

Preme riconoscere al giovane Nizzoli allestitore un'organicità rara e totale dello spazio unitario, dove la materia si conforma al progetto e risponde alle strategie più avanzate dell'esibire effimero attraverso registri artistici. L'ambiente «puramente decorativo» con le sue *uber-marionette* vagamente costruttiviste creava una scena di «super-bellezza» (Dal Pozzo 1925, p. 58) sulla quale doveva risaltare l'evidenza degli scialli serici esposti, dagli innovativi ricami «a punto passato e a punto rasato» che avevano in poco tempo guadagnato successo internazionale⁸ alla ditta comasca e a Nizzoli che li aveva disegnati.

Il vent'ottenne emiliano⁹ era uscito vincitore indiscusso del *concorso Nazionale Piatti per la decorazione di scialli di seta* indetto nel 1924. Ben tre suoi progetti¹⁰ fra 1184 elaborati presentati da ben 808 concorrenti erano stati premiati grazie alla varietà dei motivi, armonizzati di angolo in angolo da rabeschi stilizzati «come nei vasi attici di stile severo» (*Il concorso nazionale Carlo Piatti* 1925, p. 22), il tutto su fondi cromatici squisiti. Il «concorso Piatti» aveva creato una sfida, in linea con i presupposti della Biennale delle Arti Decorative di Guido Marangoni: rinnovare i contenuti decorativi dell'indumento di lusso attraverso l'apporto artistico aggiornato fra linee flessuose e spinte più geometriche ed essenziali, avanguardiste. Queste approdavano chiaramente al concorso comasco attraverso i progetti a «toppe di colore» di Depero,

⁷ Il confronto con Parigi nasce immediato fra le pagine delle riviste, da *Lidel* a *Fantasie di Italia*, dove si alternano scritti illustrati sulle due esposizioni. Nel catalogo dell'esposizione di Monza non compaiono riproduzioni dello stand Piatti.

⁸ La Ditta Piatti rapidamente sarebbe andata a coprire da sola i sette decimi dell'esportazione nazionale all'estero vedi «Seterie d'Italia», gennaio 1927 e Carrà, 25 aprile 1926.

⁹ Fino ad allora aveva prodotto disegni tessili nel laboratorio domestico della sorella Matilde, maturando una conoscenza accurata della tecnica evidente nei progetti che Carlo Piatti aveva già notato nella personale alla Galleria Vinciana di Milano del 1922 e alla prima Biennale di Monza nel 1923. Nel 1924 Nizzoli collaborava anche con lo studio pubblicitario milanese Magagnoli-Maga (Celant 1968; ed. Quintavalle 1989; Buss 2001).

¹⁰ Il concorso terminava all'inizio del 1925 con l'esposizione dei progetti. Il primo premio, ingente somma di 20.000 lire, era vinto dallo scialle n.267a di Nizzoli a «fondo bianco avorio, foglie nocciola e champagne, fiorellini a colori», mentre i due a fondo nero «a figure e rami oro vecchio» n.267c e «decorazioni azzurre e rosse» n.267b, guadagnavano il quinto e sesto premio cfr. *Il concorso nazionale Carlo Piatti* 1925, p. 14. Curioso che nella descrizione dello scialle vincitore non fossero menzionate le figure geometriche fra i racemi, il vero motivo innovatore della decorazione.

ma poiché destinati a tessuti stampati, a patchwork o a filati, non quindi ai ricami richiesti dal concorso, avevano lasciato a Nizzoli il pieno successo¹¹.

L'aver puntato su «l'arte in soccorso dell'industria» era stata una scelta coraggiosa¹² piaciuta al governo che aveva perfino «concesso facilitazioni di viaggio [ferroviario] da ogni parte d'Italia» (Carrà 1926a, p.2) per incoraggiare la visita della Galleria Pesaro¹³ dove su due ordini a parete si dispiegavano, come quadri, i modelli dei vincitori. Di lì a poco il Padiglione Italiano a Parigi avrebbe aperto i battenti includendo vetrine con gli scialli più meritevoli del concorso, fra i quali i tre di Nizzoli¹⁴, realizzati a tempo di record nei laboratori di ricamo della Ditta Piatti che avrebbero ottenuto un premio di seconda classe per lo scialle Dafne, sbaragliando la concorrenza delle *mantillas* spagnole e la forte competizione asiatica. Nella sfida contro il tempo¹⁵, Piatti dovette optare per la vetrina semplice¹⁶ così diversa dalle raffinate atmosfere simboliste di stand come quello che combinava i batik di Rosa Menni alle sculture di Wildt.

Sorge a questo punto una domanda. Quanto l'esposizione parigina possa aver rappresentato un ambiente di sollecitazioni aggiornate per il designer di scialli e per il suo committente che a distanza di un mese allestivano a Monza uno stand all'altezza dell'Universale di Parigi? O piuttosto una conferma ad autonomi processi di aggiornamento?

Le riproduzioni d'epoca restituito uno spazio da «pantomima» (Bossaglia 1975, p. 75) dove i reggiscialli /*mannequins* si mescolano alle comparse maschili oltre i limiti del folklore e della tradizione ancora pronunciati a Monza nel 1925. Si rincorrono richiami fra scultura primitiva, cubismo e astrazione, il Jazz e Josephine Baker che sbarcata dagli Stati Uniti nel settembre del 1925 sarebbe arrisa velocemente sulle ribalte della *ville lumière* con le sue performance estreme. Le stesse suggestioni

¹¹ La giuria del concorso aveva comunque consigliato Carlo Piatti di acquistare i progetti di Depero. Nizzoli che nel 1914 aveva esposto alla mostra Nuove Tendenze con l'avanguardia milanese, era un suo ammiratore (*Nuove Tendenze* 1980).

¹² Per contrastare i pregiudizi verso l'impresa ritenuta da molti «dannosa al mercato per romperne le consuetudini e innalzarne i costi» e collocarsi a pieno titolo nel mondo delle arti Piatti aveva chiamato Ugo Ojetti a presiedere la giuria che includeva gli artisti illustratori Lionetto Cappiello, Enrico Sacchetti, insieme a noti imprenditori del comparto serico comasco (*Il concorso nazionale Carlo Piatti 1925*, p. 19).

¹³ La Galleria milanese assicurava la visibilità dell'operazione. Il catalogo fu introdotto da Marangoni che inaugurò la mostra.

¹⁴ Sono riprodotti in *L'Italia alla Esposizione internazionale di arti decorative e industriali moderne: Parigi, 1925* [1928].

¹⁵ Da febbraio ad aprile fu ordinato lo stand-vetrina parigino, in maggio avrebbe aperto la Biennale di Monza con lo stand Scialli Piatti.

¹⁶ L'allestimento parigino consisteva di tre vetrine a parete entro una cornice unica ed una a vetri, dove erano esposti 6 scialli appesi in estensione. Il quarto riquadro della cornice era occupato da un dipinto alla maniera di un *advertisement* pittorico raffigurante una donna avvolta da uno scialle frangiato, firmato da Severo Pozzati, corregionale di Nizzoli che viveva a Parigi dove lavorava per Maga, premiato con medaglia d'oro per la grafica pubblicitaria.

trascorrono nei ricami dello scialle Dafne, vincitore del concorso Piatti e *grand prix* a Parigi¹⁷, appoggiato al manichino al centro dell'allestimento, negli altri due scialli di Nizzoli premiati, appesi speculari alle pareti, fra stilemi giapponesizzanti e segni arcaici che distinguevano la modernità di Nizzoli per Papini. Sulla seta avorio, fra le Dafne ricamate tono su tono, risaltava, preveggenete, un'unica figura nera. Così tornita non smette di evocarci le pose sinuose del corpo brunito della Baker incorniciata da piume come i corpi ricamati a punto pieno al centro di fiori aureolati¹⁸. Fino anche a respirare, si direbbe, la sintesi purista della Fiducia in Dio di Bartolini che la Biennale di Venezia aveva esposto l'anno prima riportandola all'attenzione generale di un gusto e stile moderni congruenti al purismo sintetico ottocentesco.

Dagli effetti fotografici i manichini (Bianchino 1989)¹⁹ sembrano di legno verniciato a tinte unite mentre paiono metallici i finali, braccia coniformi e teste a coppe ovoidali su cui lievi incisioni segnano i lineamenti dei volti, uniti in un equilibrio precario affine a quello delle maschere primitive di Marcel Janco realizzate per le danze di Sophie Taeuber-Arp al Cafe Voltaire nel 1916 o alla ballerina *Medrano* di Archipenko del 1913-14. Ma quello di Nizzoli è un primitivismo edulcorato in semplificazioni geometriche quasi più consone a stili tedeschi [Fig. 4,5], evidente anche nei ricami con cavalli e figure tribali²⁰ e nei manifesti Piatti uno dei quali [Fig. 6] propone l'eloquente confronto fra un idolo africano e una modella dai lineamenti rigidi, avvolta in seriche stoffe ricamate e frangiate come i manichini dello stesso 1925, scheletri di *femmes fatales* da foyers eleganti contro fondali futuristi espressionisti, composti da fughe fronte di linee parallele che si perdono nell'oscurità delle quinte così come delle stoffe, assimilabili alle scenografie rinnovate della tragedia greca (da Cambellotti a Gordon Craig), e alle scene cinematografiche costruttiviste. La ricerca nel futuro coincide quindi in parte anche con la ricerca delle origini come in Archipenko (Pontiggia 1988, p. 7) e nell'architettura effimera di Luciano Baldessari²¹.

Il geometrico e instabile *étalage* di Nizzoli fugge così i più moderni francesi per venir scritturato fra i *Balli Plastici* di Depero (1918) o fra i figurini di Schlemmer (1916-

¹⁷ Nell'aprile 1926 Piatti avrebbe fatto dono di un esemplare alla Regina di Inghilterra, come si ricorda in margine a *Lidel* (15 maggio, p.3) che già allo stesso primo premio del Concorso aveva prontamente dedicato la copertina del 15 marzo 1925 su un fondo prugna unito, ad esaltare il tono avorio della seta.

¹⁸ L'attenzione di Nizzoli verso le danze moderne come il tango e la musica di provenienza americana sono documentati già prima delle suggestioni parigine: ad esempio il pannello decorativo *Scena di ballo*, esposto nel 1923 conservato presso il Gabinetto Disegno e Stampe degli Uffizi.

¹⁹ si conservano varie immagini dell'allestimento anche presso il Fondo Nizzoli allo CSAC. Gli allestimenti di Monza sono noti attraverso le immagini fotografiche, e non si conoscono documenti specifici inerenti ai manichini. Non resta che la fonte visiva, le fotografiche d'epoca.

²⁰ Ritorna il tema del cavallo somigliante alle statue tribali, disegno utilizzato sia per scialli (CSAC) sia per paraventi (Carrà 1927) e nei manifesti pubblicitari (Celant 1968).

²¹ Archipenko e Baldessari soggiornano a Berlino fra gli anni '10 e '20. Quando l'architetto torna a Milano ha assunto un bagaglio culturale internazionale che ha rinnovato le sue scene teatrali e gli allestimenti.

17), nell'ambito quindi della *Kostümtanz* che segna la fine dell'era della marionetta antropomorfa (Cimoli 2006, p. 237). Come nella *Metallisches Fest* (1923) del Bauhaus lo spazio è una costruzione plastica (Raman Schlemmer 2000, p. 83), e, sebbene immobile rispetto alla scena, come il teatro danza d'avanguardia è concepito quale organismo architettonico che nasce dagli snodi strutturali dei corpi senza volti, sostituiti da maschere oro o argento come nella *Danza delle forme* di Schlemmer del 1927. Così mentre gli attori-marionetta, fra anni Venti e Trenta presenti anche sulle scene milanesi²², hanno un pronunciato aspetto meccanico non sarà un caso che il manichino di Nizzoli si trasformi sempre più in una combinazione di geometrie tubolari che richiamano l'automa, basti ricordare fra 1928 e il 1929 quelli per lo stand Snia Viscosa alla Fiera di Milano e lo scultomanichino del bar Craja.

Lo sfondo stereometrico dello stand Piatti assolve quindi al mancato dinamismo della scena, ricorda le estensioni lineari del *Balletto triadico* di Schlemmer del 1924, e con lo spazio bidimensionale nei manifesti coordinati, firmati spesso da Nizzoli con Amaldi, punte di modernità fra le pagine pubblicitarie delle riviste dell'epoca [Fig. 7], sta nello stesso rapporto che sussiste fra scenografie e spazio dipinto dell'artista tedesco.

Piatti comprende e sfrutta dunque la versatilità del giovane designer, gli affida scialli, allestimento, comunicazione coordinata, poi nel 1926 su suo suggerimento incarica Carlo Carrà (sul quale scommette in epoca di sua scarsa fortuna) affinché scriva una serie di articoli strategici su *L'Illustrazione Italiana*²³. La collaborazione Nizzoli-Piatti ne esce a felice prototipo della produzione di alta qualità frutto delle sinergie fra arti, design e industria²⁴, di cui l'80% destinato all'esportazione, e diventa pretesto per riflessioni di politica culturale a più ampio raggio come segno di civiltà, modernità e qualità delle competenze italiane.

La terza Biennale di Monza nel 1927 introduceva per la prima volta le sale della moda, invase dai *mannequins* commerciali Siégel che apparivano così «orribili», «rigidi e impalati» per una mostra artistica ai commentatori italiani del tempo (De Liguoro Dosio 1927c, p. 18). Ad esse la nuova sala Piatti [Fig. 8] forniva una alternativa, così come la Bottega di Nino Siglienti, giovane sardo che firmava l'allestimento di scialli²⁵ e manichini in un sapiente *mélange déco* aggiornando la sua origine folklorica in uno

²² Il 10 gennaio 1924 era andato in scena al Teatro Trianon *Aniccham del 3000*, balletto meccanico ideato da Depero. Per il fitto panorama teatrale d'avanguardia che Luciano Baldessari incontra a Berlino e la diffusione anche in Italia di episodi teatrali d'avanguardia fra futurismo ed espressionismo si rinvia a Cimoli 2006.

²³ Ne pubblica quattro dall'aprile 1926 al 24 dicembre 1927, interessanti anche per le riproduzioni degli arazzi allestiti alla terza esposizione di Monza. Che fosse un incarico sponsorizzato lo documentano due lettere di Carrà a Nizzoli del settembre 1926 e 1927 (Car.I.103.163 e 159, Fascicolo Papini, Fondazione Primo Conti, Fiesole).

²⁴ Gli scialli erano numerati, recavano la firma ricamata dell'autore e «un suggello metallico in cui impressa la marca della ditta» (Carrà 1926a, p. 2).

²⁵ La Bottega Siglienti disegnava scialli per il Consorzio Sarte e Ricamatrici Veneziane Co.Sa.Ri.Ve.

stile lontano da quello Nizzoli ma di simile versatilità. Le curiose pose teatrali o di danza dei suoi reggiscialli sagomati in legno dipinto²⁶ [Fig. 9] dipendevano certo dall'attività di costumista alla Scala, e si univano ai profili alla *garçonne* da «frizzante déco metropolitano» (Antea, Magnani 1989, p. 50)²⁷, in sintonia con le coeve semplificazioni del Labirinto di Ponti. I suoi grafismi stilizzati ed eleganti [Fig. 10] (come il motivo a levriero che raccorda le cornici della sala ai distanziatori a terra) ricordano infatti i decori Ponti per le ceramiche Richard-Ginori e la levità fantasiosa ed eclettica di Mario Cito Filomarino lo scenografo col quale sembra più plausibile abbia collaborato Siglienti fra il 1925 e il 1928, in assenza di documenti che confermino i legami con Carramba ricordati da un giornalista del tempo (Tavolara 1945)²⁸.

Se quindi Siglienti aveva messo in piedi, come richiestogli da Marangoni, un ambiente a guisa di bottega d'arte moderna, Nizzoli nella sala Piatti "sironeggiava", a detta di Papini su *Emporium*, a conferma della «decisa sterzata novecentista» di tutta l'esposizione (Papini 1927, p. 31). Per questa edizione, ancora con Amaldi, aveva in effetti studiato un allestimento di declinazione più metafisica che oltre Sironi ricorda il degli anni Venti.

Entro cinque grandi vetrine a muro, meno sceniche dello stand 1925, con fondali pittorici che condensavano la prospettiva, i manichini mantenevano forme geometriche ora più déco a garantire «l'impronta [...] moderna», ora risolte in poderosi involucri curviformi affini a quelle figure che Carrà e gli altri novecentisti mutuavano da Giotto e Masaccio, allontanando così «la bizzarria preconcepita» e l'«eccessivismo arlecchinesco» di cui si riteneva affetta la *mise en scène* teatrale dello stand 1925 (Carrà 1927 b, p. 3). Attraverso gli allestimenti si percepisce chiaramente l'affermarsi, come in arte, del ritorno ad una «severa eleganza» (Carrà 1927b, p. 3) che riveste anche gli arazzi coevi di Nizzoli, quadri in tessuto in perfetta sintonia con l'arcaismo antico e giottesco dell'amico Carrà.

Al contempo tuttavia fra l'incomunicabilità metafisica dei personaggi, disposti anche di tergo in dialogo masaccesco, s'insinuano alcuni manichini di estrema semplificazione che rasenta il purismo di Arp, in arrivo da Parigi²⁹, e quasi preannunciando il *Luminator* di Baldessari. Curiosa ibridazione fra motivi classici e geometrici che nel rispettare la varietà degli scialli esposti di Nizzoli e degli altri disegnatori³⁰, li pone entro i profili di una città razionale immaginata dal Gruppo 7

²⁶ Il manichino, considerato accessorio effimero, è soggetto alla dispersione, destino che accomuna tutti quelli ricordati in questo testo. Diventa quindi una testimonianza preziosa il frammento di testa conservato dagli eredi Siglienti, Roma.

²⁷ Nel 1929 a 26 anni, dopo averne trascorsi solo due di intensa attività a Milano, Siglienti moriva per tisi, nel pieno della sua evoluzione stilistica.

²⁸ Il riferimento a Cito Filomarino mi pare il più calzante come già notato (Murtas 1990, p. 60; Mazzanti 2015, pp. 159-160).

²⁹ L'edizione seguente della mostra avrebbe esposto la Casa Elettrica di Figini e Pollini.

³⁰ Fra i disegnatori: Guernieri (Firenze), Brunelleschi (Parigi), Lecci (Firenze).

(Terragni progetta il *Novocomum* di Como proprio in quell'anno), mentre i vetri di protezione restituiscono riflesso in frammenti un mondo specchio della crisi di un déco ormai incrinato.

Così gli eleganti scialli Nizzoli potevano ora avvolgere le attrici «alla ribalta dei maggiori teatri» [Fig. 11] (De Liguoro Dosio 1927a, p. 32; Carrà 1930, p. 248)³¹, segno di una industrializzazione più avanzata ma anche canto del cigno, nel tentativo di riconquistare un ampio *appeal* che stava scemando, d'altra parte li troviamo esposti sui più audaci e scultorei manichini in circolazione allora in Italia, quelli di Alexander Archipenko, acquistati a Berlino da Luciano Baldessari e portati con sé a Milano. Il giovane architetto rivoluzionava il concetto degli allestimenti tessili nella Mostra della Seta per le celebrazioni Voltiane a Villa Olmo a Como aperta da maggio a settembre in concomitanza con l'esposizione di Monza. Non è escluso che le sinuose “bambole” (De Liguoro Dosio 1927b, p. 17) di Archipenko, *mannequins* senza teste volate sulle pareti fra i drappi di stoffa in guisa di «maschere dorate coi cavi occhi pieni di sogni», quale quella [Fig. 12] che fra sostegni zigzaganti per cravatte era appesa ad animare su una parete l'edizione aggiornata e geometrica dello scialle Dafne, insieme potessero essere all'origine del nuovo criterio espositivo non più per spettatori di quadri scenici o per osservatori di vetrine ma per «protagonisti» (De Liguoro Dosio 1927b, p. 17). Doveva essere come immergersi dentro una vetrina per il visitatore delle sette sale comunicanti così riempite da sembrare «scatole di stoffa» [Fig. 13], attraversate da «labirinti policromi di luci morbide» (De Liguoro Dosio 1927b, p. 17), «obliviose dalle lampade e le tende» (*Cronache mondane* 1927, p. 11): spazi surreali alla Jean Cocteau³². Quelle creature di Archipenko andate perdute, che Zita Mosca Baldessari³³ assicura essere state di metallo flessibile e lucente, quanto i tessuti laminati esposti, *unicum* nella produzione dell'artista, forse prodotti all'interno della scuola per arredatori che lo scultore dirigeva in quegli anni a Berlino, avevano ruolo di snodi propulsori e steli funzionali a sorreggere i drappi di stoffe o gli scialli enfatizzandone le flessuose «seduzioni da odalisca» (C.F. 1927), «prigionieri del proprio cerimoniale metafisico» come tutta la scultura di quegli anni, quando Archipenko era sposato ad una donna elegante e flessuosa, dalle mani lunghe e prensili (Pontiggia, 1988, p. 10; Gray 2014).

Nizzoli, che non è architetto né ha l'esperienza internazionale di Baldessari, non arriva a esiti così estremi. Tuttavia di lì a poco pare conseguente il manichino-scultura in lamiera di alluminio leggera e colorata realizzato per il bar Craja progettato dallo

³¹ Ad esempio nell'operetta *Il paese dei campanelli* (De Liguoro Dosio 1927 d, p.19). Debbo a Francina Chiara la segnalazione dell'uso degli scialli Piatti per il teatro.

³² «E solo che socchiodiamo un poco gli occhi della mente dietro i fantasmi dell'immaginabile, che prodigiose visioni le esili trame lucenti ci costruiscono senza fine dinanzi», *La Mostra della seta a Villa Olmo* 1927, p.67.

³³ A memoria della moglie – quanto ribadito a chi scrive da comunicazione orale – Baldessari rimase nel perenne rammarico di non aver ricevuto indietro da Como i manichini prestati.

stesso Baldessari. Nella sua combinazione dinamica di solidi geometrici vi trascorrono tutti gli aggiornamenti più recenti, da Hugo Ball ai razionalisti tedeschi, da Munari futurista ad appunto Archipenko nell'allestimento a Como. Se dunque forse Nizzoli trovò stimolo a sgranchire il «manichino anchilosato» del 1925 nel «gabinetto ortopedico» (Sapori 1920, p. 9) dello scultore russo, giunge la nuova «donna magra, senza concessioni alla sua femminilità» a segnare quelli per la Snia Viscosa alla Fiera di Milano del 1928 (Ferioli 1929, p. 29) nello sviluppo geometrico verticale dello stand, sottolineato dal collage polimaterico che anticipa montaggi di stile secondo futurismo surrealista attorno al 1930. È questo anche l'anno in cui la Ditta Piatti, con il declino dello scialle di seta frangiato, è vicina al fallimento, mentre la crisi della borsa americana investe il mondo e cambiano le linee semplificate dell'abito femminile.

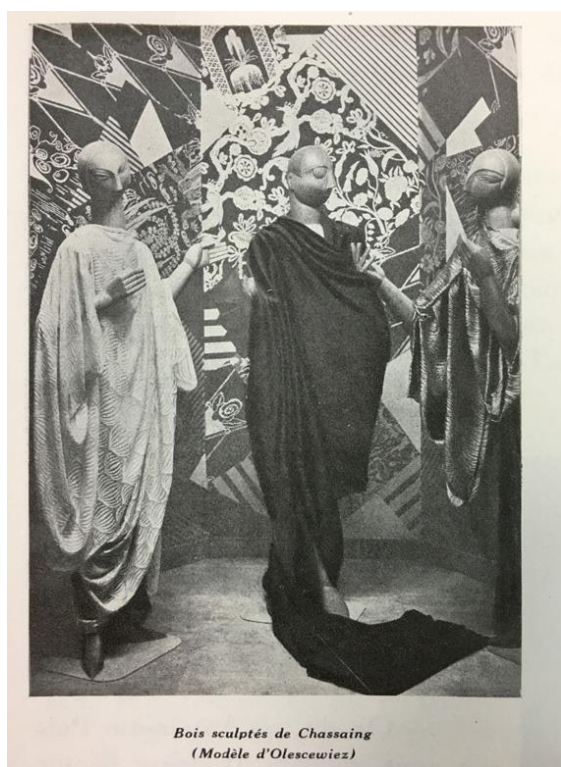


Fig. 1: Manichini in legno *Modèle d'Olescewicz*, 1927 in *Présentation Deuxième Série*, Les Éditions de Parade, Paris 1929.



Fig.2: *Mannequins Siégel* di Jean Léon, 1927, 1929 pagina in *Présentation Deuxième Série*, Les Éditions de Parade, Paris 1929 .

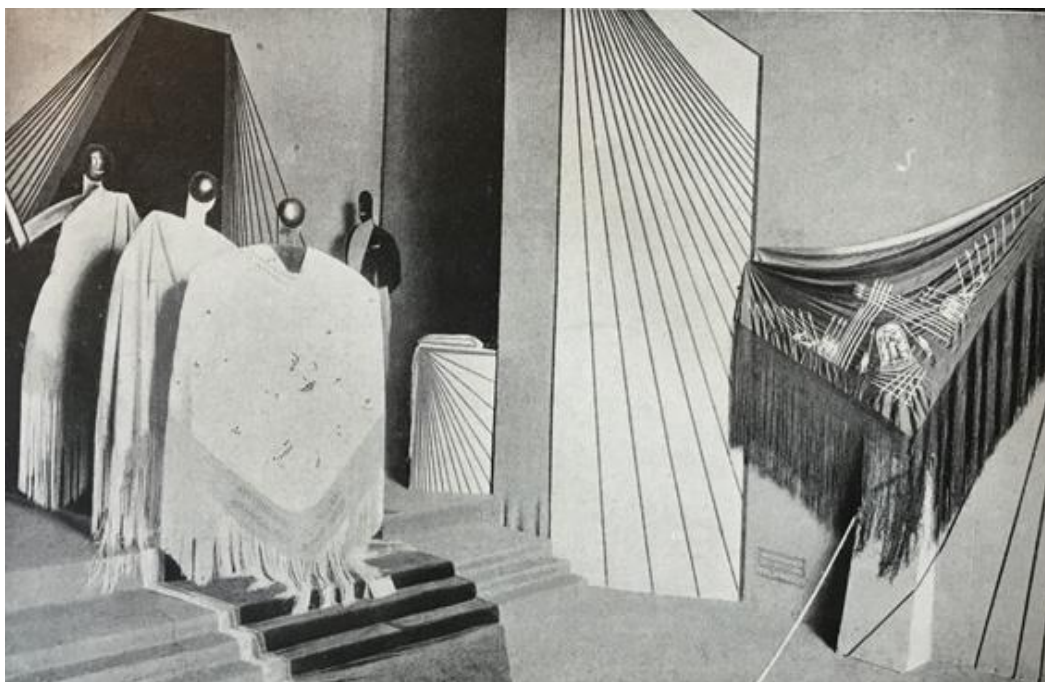


Fig. 3: Marcello Nizzoli, *Stand Scialli Piatti*, 1925. Monza, Seconda Esposizioni Internazionale di Arti Decorative da Marangoni, G 1925, 'Alla mostra di Monza. Dialoghi al fresco', *Fantasie d'Italia*, a. I, no. 6, settembre, p.26.



Fig. 4: Cesare Amaldi, 1925, 'Scialli Piatti', réclame, *Fantasie d'Italia*, a. I, no. 7, ottobre, p.11.



Fig. 5: Oscar Schlemmer, *Balletto triadico figure nello spazio*, 1924 guache, collage e fotomontaggio su carta. Bühnen, Archiv Oscar Schlemmer.



Fig. 6: Marcello Nizzoli 1926, 'Scialli, Kimono Piatti', réclame da *Lidel*, 15 luglio, p. 4.



Fig. 7: *Scialle Piatti*, da *Fantasie d'Italia*, I, numero doppio Natale Capodanno 1925-1926, tav fuori testo.

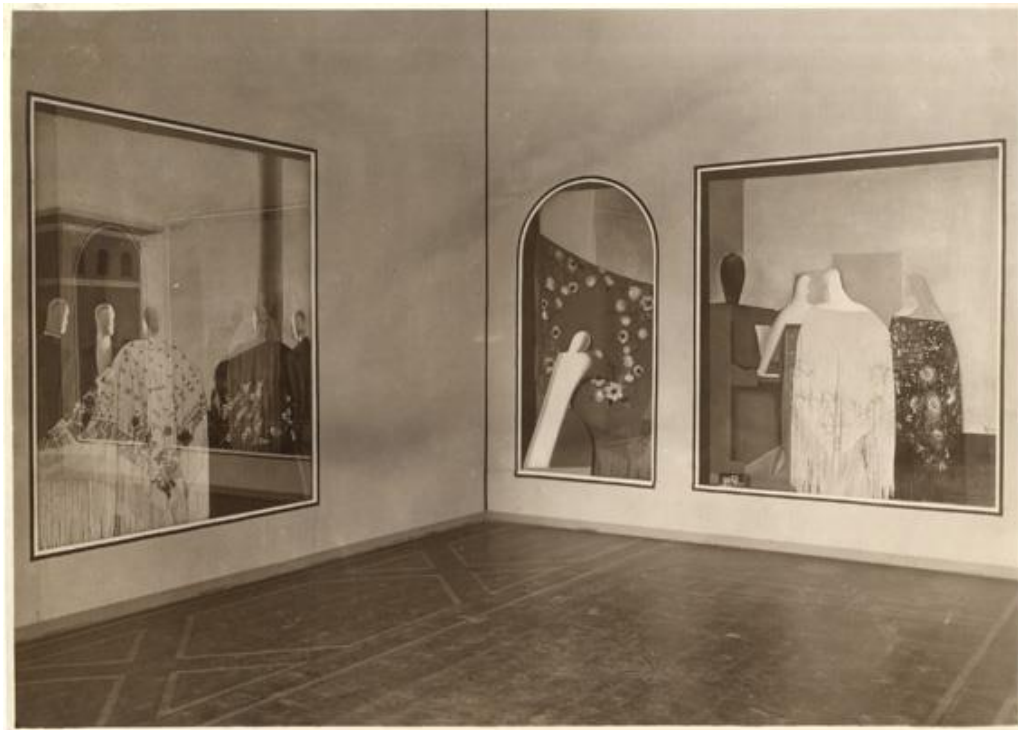


Fig. 8: Marcello Nizzoli, Cesare Amaldi, *Sala Scialli Piatti*, 1927. Terza Esposizioni Internazionale di Arti Decorative di Monza. Milano, Archivio Fotografico La Triennale di Milano.



Fig. 9: Nino Siglienti, testa di manichino portascialle in legno. Roma, collezione privata.



Fig. 10: Nino Siglienti, *Sala Bottega Nino Siglienti*, 1927. Terza Esposizione Internazionale di Arti Decorative di Monza.



Fig. 11: «Alla ribalta dei maggiori teatri [...] gli scialli Piatti», da De Liguoro Dosio, L 1927, 'La moda', *Le seterie d'Italia*, II, no. 2, febbraio, p. 32.

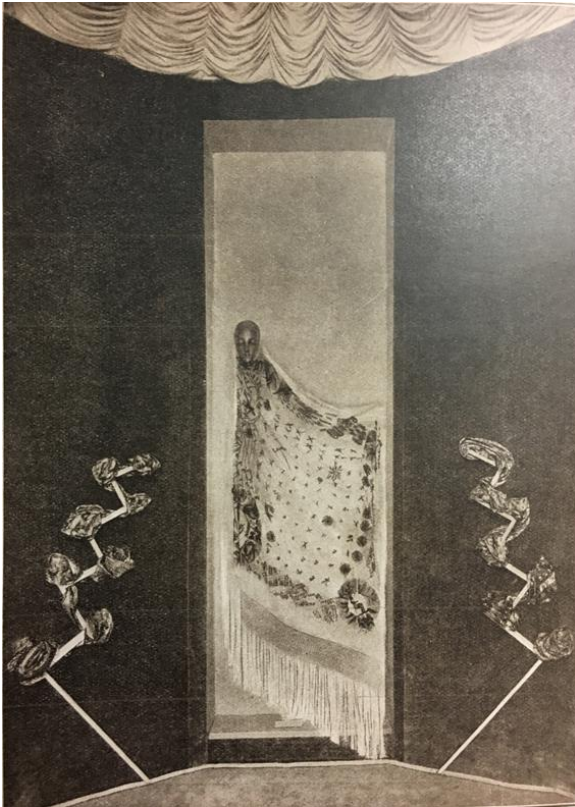


Fig. 12: Saletta di passaggio scialle Piatti allestito con stoffe e cravatte di Salterio, allestimenti di Luciano Baldessari, *Mostra della Seta* a Villa Olmo, Como, da De Liguoro Dosio, L 1927, 'Tessuti serici all'Esposizione voltiana', *Le seterie d'Italia*, II, no. 6, giugno, p. 24.

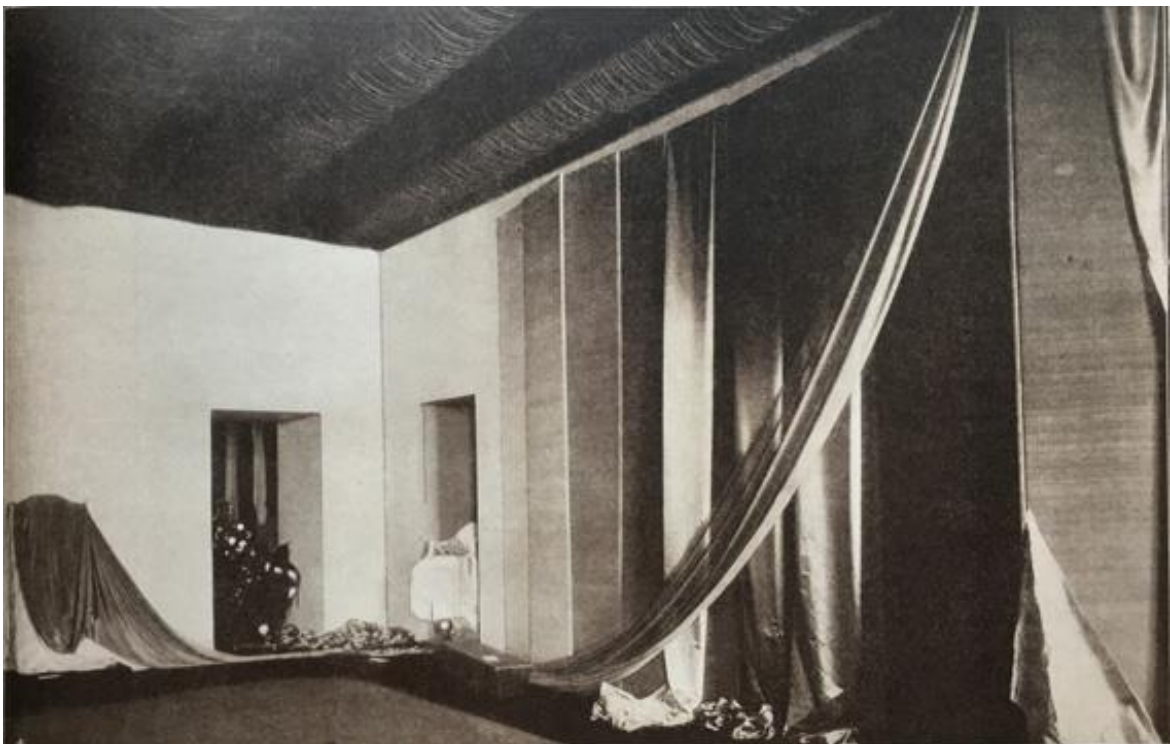


Fig. 13: Sala rossa, scialli Piatti, manichini Archipenko, allestimenti Baldessari, *Mostra della Seta* Villa Olmo, Como, da De Liguoro Dosio, L 1927, 'Tessuti serici all'Esposizione voltiana', *Le seterie d'Italia*, II, no. 6, giugno, p. 21.

Grazie per i consigli, le agevolazioni, la disponibilità al dialogo a Anna Chiara Cimoli, Chiara Francina, Teresa Feraboli, Giovanna Frosali (Archivio Papini, Firenze), Lucia Mannini, Lucia Miodini (CSAC), Zita Mosca Baldessari, Paola Pettenella e Patrizia Regorda (Mart), Elena Ottina (Raccolte Artistiche Comune di Milano), Luca Quattrocchi, Elvia Redaelli (La Triennale di Milano), Barbara Toschi e in special modo a Giampiero Bosoni.

L'autrice

Ricercatore presso il Politecnico di Milano, Dipartimento Design, ha studiato nelle Università di Firenze, Venezia e Siena dove è stata assegnista di ricerca e professore a contratto. Fra gli ambiti di ricerca affrontati le espressioni artistiche di transizione fra Otto e Novecento in ambito italiano e internazionale, in specie riguardo al Simbolismo. Coordina attualmente un gruppo di ricerca di base e metodologie di valorizzazione degli ambienti di vita e studi d'artista (XIX-XXI secolo), FARB D.E.SY, Dipartimento Design Politecnico di Milano. Per il XX e XXI secolo ha approfondito aspetti dell'arte, della produzione di manufatti, e della critica fra le due guerre. Studia l'arte ambientale in Italia, con peculiari competenze maturate riguardo i parchi di scultura e di arte site-specific; si occupa anche delle origini della video arte. Ha curato mostre di ricerca come *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento fra le due guerre* (Firenze, 2011); *Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1950*, (Milano, 2015); *Volterra 73.15 Memoria e prospezione* (Volterra, 2015); *Bellezza Divina tra Van Gogh Chagall e Fontana* (Firenze, 2015).

Riferimenti bibliografici

Antea, G & Magnani, M 1989, *Nino Siglienti un artista déco e la sua bottega*, catalogo della mostra Sassari marzo-aprile, 1989, Chiarella, Sassari.

Archipenko, A 1963, 'L'arte creativa', in *Alexander Archipenko*, ed G Sangiorgi & J Recupero, Ente Premi Roma, pp. 19-20.

Alexander Archipenko revisited an international perspective 2005, proceedings of the Archipenko Symposium, Cooper Union, New York City, September 17.

Archipenko Gray, F 2014, *My Life with Alexander Archipenko*, Hirmer, Munich.

Bianchino, G 1989, 'Scialli per la Ditta Piatti' in *Marcello Nizzoli*, ed AC Quintavalle, catalogo della mostra (Reggio Emilia 1989), Electa, Milano, pp. 236-238.

Bossaglia, R 1975, *Il "Déco" Italiano*, Biblioteca Universale, Rizzoli, Milano, pp. 76-79.

Buss, C (ed.) 2001, *Seta: il Novecento a Como*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), pp.108-109.

C F, 1927, 'Le onoranze voltiane. La mostra della seta a Como', *Corriere della Sera*, 2 giugno.

C G, 1925, 'Arte decorativa Arte della moda', *Lidel*, 15 ottobre, p. 35.

C P, 1925, 'I "mannequins" artistici', *Lidel*, 15 luglio, p. 32.

Carrà, C 1923, *L'arte decorativa contemporanea alla prima Biennale internazionale di Monza*, Alpes, Milano.

Carrà, C 1926a., 'Gli scialli "Piatti"', *L'illustrazione Italiana*, 25 aprile, p. 2.

Carrà, C 1926b., 'Gli scialli "Piatti"', *L'illustrazione Italiana*, 6 giugno, p. 2.

- Carrà, C 1927a., 'Gli scialli "Piatti". Industrie artistiche italiane', *L'Illustrazione Italiana*, 24 aprile, p. 2.
- Carrà, C 1927b., 'Gli scialli "Piatti". Industrie artistiche italiane', *L'Illustrazione Italiana*, 24 dicembre, p. 3.
- Carrà, C 1930, 'Marcello Nizzoli', *Poligono*, 5 marzo.
- Catalogo II edizione Mostra Internazionale delle Arti Decorative 1925*, Alpes e F. De Rio, Milano.
- Catalogo III edizione Mostra Internazionale delle Arti Decorative 1927*, Ceschina, Milano.
- Celant, G 1968, *Marcello Nizzoli*, Edizioni di Comunità, Milano.
- Cimoli, AC 2006, 'Luciano Baldessari e la Berlino della Repubblica di Weimer. Una geografia culturale', *L'Uomo Nero*, III, no. 4-5, dicembre, pp. 233-250.
- Cronache di Villa Olmo. Le Sette Sale dei Sette Sogni 1927*, in Voltiana Pubblicazione a cura dell'Ufficio Stampa del Comitato Voltiano a. II, n.21, 2 luglio.
- Il concorso nazionale Carlo Piatti per la decorazione degli scialli di seta 1925*, Galleria Pesaro, Milano gennaio-febbraio.
- D'Amato, G 1991, *Fortuna e immagini dell'Art Déco. Parigi 1925*, Laterza, Bari.
- Dal Pozzo, F 1925, 'Le arti decorative a Parigi', *Fantasie d'Italia*, I, no. 6, settembre, pp. 56-59.
- De Liguoro Dosio, L 1927a, 'La moda, La Mode, The Fashion', *Le seterie d'Italia*, II, no. 2, febbraio, pp. 29-33.
- De Liguoro Dosio, L 1927b, 'Tessuti serici all'Esposizione voltiana', *Le seterie d'Italia*, II, no. 6, giugno, pp.17-25.
- De Liguoro Dosio L 1927c, 'La moda dell'abbigliamento alla III Biennale di Monza', *Le seterie d'Italia*, II, no. 7, luglio, pp.15-19.
- De Liguoro Dosio, L 1927d, 'In margine alla moda', *Le seterie d'Italia*, no. 11, novembre, pp. 18-26.
- Feroli G 1929, 'La moda e i modelli', *La Fiera di Milano*, II, 12, Dicembre.
- Incontro di studio sul tema: Marcello Nizzoli: Parolibere e altro* 1993, atti del convegno, Parma 13 febbraio 1992, Studio Campari, Milano.
- Irace, F 1997, 'Introduzione' in *Luciano Baldessari nelle carte del suo archivio*, ed. L Ciagà, Guerini Studio, Milano.
- L'Italia alla Esposizione internazionale di arti decorative e industriali moderne: Parigi, 1925 [1928]*.
- Mag, 1925, 'Eleganze nuove', *Lidel*, 15 novembre, p. 27.
- Mazzanti, A 2015, 'Orientalismi ed esotismi. Mondi lontani nelle arti italiane 1923-1930', in *Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1950*, eds F Irace, A Mazzanti, A Negri & O Selvafolta, catalogo della mostra, Milano 27 marzo-19 luglio 2015, Sole24 Ore, Milano, pp. 157-171.
- 1925, quand l'Art déco séduit le monde* 2014, catalogo dell'esposizione a cura di F. Allorent, E. Bréon, P. Rivoirard, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Parigi ottobre 2013 - febbraio 2014, Norma Éd, Paris.
- 'La Mostra della seta a Villa Olmo' 1927, *Le seterie d'Italia*, luglio-agosto, pp. 65-67.

Murtas, G & Siglienti, N 1990, in *Figure in Musica. Artisti sardi nel teatro e nell'editoria musicale del primo Novecento*, eds G Altea, M Magnani, G Murtas, Cagliari, pp.61-84.

Nuove Tendenze. Milano e l'altro Futurismo 1980, catalogo della mostra, Milano, PAC gennaio - marzo 1980, Electa, Milano.

Ojetti, U 1925, 'I risultati del concorso Piatti', *Le arti decorative*, 2, febbraio, pp. 9-16.

Papini, R 1925, 'Le arti a Monza nel 1925 Dalle ceramiche ai cartelloni', *Emporium*, 370, no. LXII, p. 236.

Papini, R 1926, 'Le arti a Parigi nel 1925. Primo: architettura', *Architettura e Arti decorative*, V, gennaio, pp. 201-233.

Papini, R 1927, 'Le arti a Monza nel 1927 Gli italiani', *Emporium*, 391, no. LXVI, pp. 14-32

Parrot, N 1981, *Mannequines*, Donzel, Paris.

Pontiggia, E 1988, *Alexander Archipenko, il rito e il gioco*, Grafiche Loreggia, Padova.

Présentation Deuxième Série Le Décor de la rue, Les magasins, Les étalages, Les stands d'exposition, Les éclairages, con Préface di Rob Mallet-Stevens e Avant-Propos di René Herbst, Les Éditions de Parade, Paris 1929.

Quintavalle, AC (ed.) 1989, *Marcello Nizzoli*, catalogo della mostra, Reggio Emilia 1989, Electa, Milano.

Sapori, F 1920, 'La XII Mostra d'Arte a Venezia. II-La scultura', *Emporium*, luglio-agosto.

Raman Schlemmer, C 2000, 'La visione utopica nelle danze di Oskar Schlemmer', in *Automi, marionette e ballerine nel Teatro d'avanguardia Depero, Taeuber-Arp, Exter, Schlemmer, Morach, Schmidt, Nikolais, Cunningham*, ed E Vaccarino, catalogo della mostra Trento, 2000 - 2001, Skira, Milano, pp. 81-89.

Schlemmer, O 1975, *Il teatro del Bauhaus. Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Molnar*, con uno scritto di Walter Gropius e nota di F. Menna, Einaudi, Torino.

Tavolara, E 1945, 'Ricordo di Siglienti', *Riscossa*, Sassari, 9 aprile.

Terraroli, V 1999, *Le arti decorative in Lombardia nell'età moderna 1780-1940*, Skira, Milano.

Terraroli, V (ed.) 2017, *Art déco. Gli anni ruggenti in Italia*, catalogo dell'esposizione a cura di, Musei di San Domenico Forlì, febbraio-giugno 2017, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, Milano.

Veronesi, G 1966, *Stile 1925. Ascesa e caduta delle Arts Déco*, Vallecchi, Firenze.



Aurora Roscini Vitali

La *Mostra del Tessile nazionale* al Circo Massimo. Nuove fonti documentarie e spunti per la lettura storico- critica



Abstract

Nel 1936 l'area del Circo Massimo viene temporaneamente ceduta dal Governatorato di Roma al Partito Nazionale Fascista che ne promuove l'utilizzo a superficie espositiva. Nel corso di un intenso triennio di propaganda, la grande spianata alle pendici dell'Aventino si presta con facilità ad ospitare la "cittadella" effimera del regime, in costante metamorfosi nel corso delle quattro rassegne tenutesi nel sito. La *Mostra del Tessile nazionale*, reimpiegando le strutture dell'inaugurale *Mostra delle colonie estive e dell'assistenza all'infanzia* ma registrando delle modifiche interne sostanziali, si presenta come un cantiere brulicante e variegato, di confronto fra artisti e architetti di diversa formazione e ambito operativo, fortemente connotato dalla componente privatistica dell'iniziativa. Attraverso un'attenta ricerca documentaria, è stato possibile individuare nuove fonti utili alla lettura storico-critica dell'esposizione.

In 1936 the Governorate of Rome allowed the Fascist Party to use the Circus Maximus site as expositing area. In an intense three-year period of propaganda, the ancient esplanade between Aventine and Palatine Hills housed the ephemeral "citadel" of Mussolini's regime, that is to say the construction of many different pavilions that were transformed over and over again during the four exhibitions in the Circus. One of these exhibitions, the *Exhibition of the National Textile*, reused all the architectural structures of the previous *National Exhibition of Summer Colonies and Child Assistance* but completely modified every interior element and artistic decoration. In this complicated "metamorphosis", many different artists and architects were involved in the project and so the exhibition, that was connoted by the union of public celebration and private initiative, became an original space of artistic exchange, dialogue and debate. Thanks to a careful documentary research, it was possible to identify new sources for the historical interpretation of the episode.



Fin dalla sua inaugurazione nel 1934, in occasione del dodicesimo anniversario della Marcia su Roma, l'area archeologica del Circo Massimo si presta facilmente ad ospitare la *mise en scène* dimostrativa della politica fascista; la sua particolare estensione, l'appartenenza alla zona verde della Valle Murcia e il fascino della

continua scoperta archeologica, con gli scavi ancora in corso nei primi anni Trenta, rendono la grande spianata alle pendici dell'Aventino la cornice perfetta di insediamento non soltanto delle fastose adunate sportive del regime ma anche della sua "cittadella" effimera.

Infatti, dall'anno di cessione temporanea del luogo da parte del Governatorato di Roma al Partito, il Circo Massimo si trova ad ospitare un ininterrotto biennio di mostre di propaganda, avviato nel giugno del 1937 dalla *Mostra delle colonie estive e dell'assistenza all'infanzia*, proseguito con la *Mostra del Tessile nazionale* e quella del *Dopolavoro*, chiuso infine, nel maggio del 1939, dalla roboante *Mostra autarchica del minerale*. Abbandonato il Galoppatoio di Villa Borghese, sede negli anni di monumentali apparati di mostre, accantonata la cangiante "prospettiva d'interni" del Palazzo delle Esposizioni, il sito risulta essere in grado di armonizzare ineludibili esigenze di natura pratica con uno dei soggetti più cari alla mitopoietica del regime, quello della rinascita dei fasti imperiali e dell'appropriazione, tanto declamata quanto stereotipata, della grandezza antica.

Nonostante la mancanza di un piano generale di programmazione degli eventi espositivi, l'intento di autoglorificazione del governo mussoliniano è esplicito e si rafforza nel corso del tempo, seguendone il decorso storico. Attraverso tematiche come la formazione "paideutica" del buon fascista, il sedicente riscatto economico e l'autarchia, perfino nell'ostentazione della felicità vitalistica del tempo libero, le quattro esposizioni costruiscono la presentazione edulcorata e narcisistica del potere politico reggente, secondo le intenzionalità mediatiche ed ipercomunicative tipiche dei sistemi totalitari.

L'entità dei fondi ministeriali coinvolti, il successo di pubblico, la varietà degli architetti impiegati per l'occasione e la portata degli interventi artistici rendono la parentesi espositiva del Circo Massimo un *unicum* nella storia degli allestimenti, noto agli studi di settore e approfondito da molteplici punti di vista. Infatti, si può annoverare una significativa bibliografia di riferimento all'interno della più vasta mole di ricerche sulla politica espositiva di età fascista: l'acuto riconoscimento di merito effettuato da Roberto Aloï in anni di *damnatio memoriae*; l'approfondimento della progettualità razionalista per le colonie d'infanzia compiuto da Stefano De Martino e Alex Wall senza tralasciare la specifica mostra romana del 1937; gli storici contributi di Giorgio Ciucci sulla definizione dello "Stile Libera" e di Arturo Carlo Quintavalle sulla centralità della creazione effimera nella poetica di Marcello Nizzoli; gli studi monografici dedicati alle partecipazioni artistiche più illustri, fra le quali quella prampoliniana e sironiana. Ancora oggi, tuttavia, permangono notevoli margini di incertezza sulla definizione dei singoli episodi, campi aperti d'indagine che si spera possano essere colmati dalle più attuali

ricerche e, soprattutto, riletti a partire da nuovi assunti metodologici in grado di evidenziare tutta la ricchezza e la “poliedricità semantica” di questa serie di mostre.

In questa sede, si è scelto di porre l’attenzione sulla sola *Mostra del Tessile nazionale*, aperta in una data non casuale, per l’annuale delle sanzioni, il 18 novembre del 1937 e chiusa alla fine di gennaio dell’anno successivo, un’esposizione celebrativa delle più pregevoli produzioni dell’industria tessile italiana. I padiglioni della mostra, ad eccezione di due edifici costruiti *ex novo*¹, sono frutto di una consistente operazione di riadattamento delle strutture impiegate nella precedente *Esposizione delle colonie estive*, una metamorfosi resa possibile, da un lato, dall’impiego di materiali moderni e di facile movimentazione (linoleum, eternit ondulato, vetro, faesite, carpilite), scelti nell’ottica di un possibile smontaggio e utilizzati con grande maestria dalle ditte specializzate nella realizzazione di scenografie posticce; dall’altro, da un radicale rinnovamento dell’ “exhibition design”, con inserti artistici e decorativi fortemente connotati dal vettore “temporale” e dalle necessità comunicative dell’esposizione stessa.

Le difficoltà di lettura della *Mostra del Tessile* sono date innanzitutto dalla mancanza di un catalogo illustrativo, quindi dall’assenza di uno strumento chiarificatore delle presenze effettivamente operanti in un cantiere quanto mai esteso e brulicante²; in secondo luogo, dalla grave lacuna documentaria, soprattutto in termini di materiale fotografico di riferimento, non colmabile dall’interessante ma poco informativo esame dei frames dell’Archivio storico dell’Istituto Luce che immortalano le numerose visite delle autorità politiche e perfino le sfilate di moda della mostra ma non si soffermano sugli ambienti ospitanti; in ultimo, dalla centralità conferita dalla storiografia critica solo ad alcuni degli interventi architettonici e artistici realizzati, effettivamente di straordinaria qualità e originalità, come quello del Padiglione dei coloranti nazionali di Marcello Nizzoli, tralasciando però la visione d’insieme e le altre operazioni allestitivo, considerate a torto “minori” e maggiormente standardizzate. Si pensi ad esempio a quanto proposto da Eugenio Faludi in chiave di personalissima lettura del razionalismo [Fig. 1].

¹ La *Mostra del Tessile* annovera undici padiglioni in spazi reimpiegati dalla *Mostra delle colonie estive* con l’aggiunta di un *Padiglione della casa moderna*, realizzato da Alberto Calza Bini, e di un *Giardino d’inverno*, progettato dall’Ufficio tecnico della mostra, ovvero da Adalberto Libera, Mario De Renzi e Giovanni Guerrini.

² In realtà, si è riscontrata la pubblicazione di una brochure di elevata qualità editoriale, ricca soprattutto di note e fotografie dedicate agli aspetti tecnico-industriali.



Fig. 1: E. Faludi, Padiglione della Snia Viscosa, bozzetto della sala dei tessuti e delle esposizioni, brochure della *Mostra del Tessile nazionale*.

Come indicato da Flavia Matitti all'interno del fondamentale volume *La capitale a Roma*, punto di partenza nodale per l'indagine è la recensione di Agnoldomenico Pica pubblicata nel gennaio del 1938 sulle pagine di *Casabella*, una descrizione estremamente lungimirante ma affatto succinta degli interventi allestitivi caratterizzanti la mostra. L'articolo ha profondamente segnato l'interpretazione storico-critica dell'esposizione in un'ottica "milanocentrica", così che anche i saggi più recenti dedicati all'argomento esemplificano l'intera operazione come una "ventata" di spirito razionalista milanese a Roma. Lo sguardo di Pica è tuttavia quello di uno dei più grandi estimatori e studiosi del razionalismo italiano, di un collaboratore e amico di Giuseppe Pagano, di un sostenitore veemente dell'aggiornamento linguistico in direzione extranazionale; una voce mai *super partes*, tesa ad illuminare gli aspetti più innovativi della *Mostra del Tessile* eppure non bastevole all'analisi di un progetto estremamente eterogeneo.

Dalla documentazione archivistica rintracciata, di cui si offre qui solo un breve resoconto³, si evince invece con chiarezza come la direzionalità artistica della mostra sia particolarmente incidente rispetto alle scelte da compiersi all'interno dei padiglioni, sia per ciò che attiene al materiale espositivo, con indicazioni relative alle partecipazioni delle ditte, alla posizione degli stands, finanche all'inserimento dei macchinari e dei grafici illustrativi, sia per ciò che riguarda le modalità di presentazione,

³ Le ricerche archivistiche sono state condotte durante un progetto di ricerca dottorale concluso nel 2016, a cui si rimanda per ogni approfondimento sulla *Mostra del Tessile* e sulle esposizioni del Circo Massimo.

confermando, qualora sia necessario, la non neutralità che si cela in qualsiasi atto dell'*ex-ponere*.

La preoccupazione principale del comitato organizzatore risulta essere quella di evitare in ogni modo le cadute di stile in senso "fieristico": la *Mostra del Tessile* è innanzitutto atto dimostrativo, mass-mediologico e solo marginalmente merceologico, come ribadito più volte negli atti organizzativi. Oltre alle indicazioni preliminari del Partito Fascista circa la necessità di indirizzo generale dell'esposizione in termini formativi ed educativi per il pubblico fruitore, al di là dell'enfasi sull'italianità riscontrata nelle carte ufficiali, è proprio in tal senso che si indirizza l'impegno del direttore Cipriano Efisio Oppo, tanto che se una ventata "milanese" e sperimentale effettivamente si registrò in mostra fu quella mediata e supervisionata dal "legislatore dell'arte", così come ribattezzato efficacemente dalla storiografia critica attuale per sottolineare il prestigio della sua figura nel mondo artistico e culturale⁴.

La ricerca di armonizzazione del progetto si esplica anche nel ruolo assunto da Giovanni Guerrini, all'attivo al Circo Massimo sia come allestitore [Fig. 2-3], sia come coordinatore, nominato per meriti professionali come vice di fiducia di Oppo stesso, elemento questo che dà ragione della ricchezza documentaria del suo archivio privato⁵:

Come già fatto noto ai presidenti delle sottogiunte tutte le trasformazioni di carattere architettonico debbono essere apportate su progetto degli architetti che già progettarono i padiglioni esistenti [...] In ogni modo, è inteso che ogni progetto di modifica deve essere sottoposto alla mia approvazione. Provvederò io stesso a sottomettere gli stessi progetti alla approvazione dei Dirigenti del Partito. Per non creare malintesi e confusione, i Signori architetti sono pregati di non dimenticare questa tassativa disposizione. In caso di mia temporanea assenza l'arch. Guerrini è incaricato di sostituirmi e informarmi⁶ (Lettera di Cipriano Efisio Oppo, s.d., Archivio Giovanni Guerrini, [d'ora in avanti AG]).

Le indicazioni degli organizzatori investono addirittura componenti specifiche dell'allestimento:

⁴Sia il coordinamento della progettazione architettonica sia la direzionalità artistica delle quattro esposizioni sono sempre affidate a Cipriano Efisio Oppo, direttore in carica della Quadriennale, già a capo del team di artisti e di architetti coinvolti nella *Mostra della Rivoluzione fascista* (1932), critico e primo organizzatore della vita culturale cittadina, tanto da ricevere nel 1936 l'agognata nomina di vicecommissario dell'E42. Nell'archivio di Oppo non è stata rintracciata però documentazione di rilievo sulla mostra in oggetto.

⁵ La "rilettura" della *Mostra del Tessile nazionale* sarebbe stata impossibile senza il materiale inedito riguardante le mostre del Circo Massimo custodito nell'archivio privato di Giovanni Guerrini e messo gentilmente a disposizione da Elisabetta Colombo Guerrini.

⁶ Si è scelto di riportare le sottolineature originali del documento.

Si raccomanda gli artisti di collocare il minor numero possibile di fotografie e di evitare il solito facile fotomontaggio (si dovrebbe dire, per stare nella verità, che spesso il fotomontaggio è una foto...montaggio). Quindi le sole fotografie indispensabili, e belle, e accompagnate da grafici leggibilissimi e non soltanto decorativi. Se i colori violenti fanno pacchiano ed urtano gli occhi i colori troppo tenui e sfumati che sono in uso adesso (ed anche nella attuale Mostra) svuotano le scritte, le statistiche e i grafici della loro efficacia. Non importa che le frasi di citazione, le diciture di spiegazione, i grafici ed i diagrammi delle statistiche siano molte, ma importa che involino ad essere letti e consultati (Lettera di Cipriano Efisio Oppo, s.d., AG).

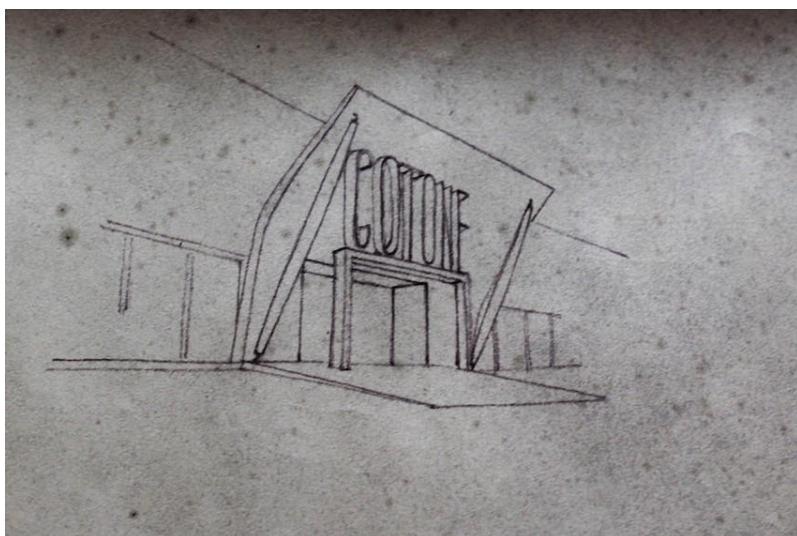


Fig. 2 a, 2 b: G. Guerrini, Facciata del Padiglione del cotone (ex Padiglione dell'assistenza all'infanzia, *Mostra delle colonie estive*, progetto e realizzato, Archivio Guerrini.



Fig. 3: G. Guerrini, Padiglione della seta, Allestimento con pitture murali di autore ignoto, Archivio Guerrini.

Alla luce dei risultati ottenuti dalla *Mostra delle colonie estive*, ricchissima di fotografie ordinatamente disposte a parete e tutta giocata sulle tinte tenui, scelte di campo della matrice razionalista, Oppo suggerisce, in modo piuttosto perentorio in realtà, di evitare la pratica del fotomontaggio (sono ormai lontane le movimentazioni “fotomosaiche” e “modernissime” della *Mostra della Rivoluzione fascista!*) e insiste affinché gli ambienti siano vivaci ma senza eccessi cromatici. L’intento, più volte ribadito, è quello di giungere alla massima armonia compositiva con un minimo dispendio di risorse, sfruttando l’impatto visivo suscitato dallo stesso materiale presente in mostra: le stampe coloratissime dei tessuti e i motivi variegati delle stoffe avrebbero inevitabilmente segnato gli ambienti con la propria presenza fisica, avrebbero potuto essere oggetto di manipolazione spaziale e connotare visivamente tutto il percorso [Fig. 4]. L’uso limitatissimo del fotomontaggio e il generale *horror pleni* che caratterizzano in effetti la quasi totalità dei padiglioni alla *Mostra del Tessile* risultano quindi essere elementi significanti per il disvelamento delle scelte curatoriali del progetto, memore fra le altre della lezione di Luciano Baldessari. Da un punto di vista strettamente metodologico, si palesa la necessità di interpretare sempre l’oggetto esposto come componente incidente di un palinsesto e di valutare come nodale la dimensione relazionale che questo riesce ad instaurare con il proprio contenitore.



Fig. 4: E. Faludi, Padiglione della Snia Viscosa, bozzetto del salone principale, colonna istoriata di Leone Lodi e opera parietale di Giacì Mondaini, brochure della *Mostra del Tessile nazionale*.

Inoltre, è sempre Oppo ad avere peso specifico nella scelta degli artisti partecipanti, in base a quella generale inclusività, a tratti ambiguità, che ne aveva guidato solo parzialmente le scelte in Quadriennale, contesto ben più ufficiale di individuazione della produzione artistica coeva; d'altronde, la compresenza di momenti di sostegno alle correnti artistiche e architettoniche più sperimentali e di irrigidimenti sostanziali è la stessa che si registra, a un livello più generale, nella politica delle arti promossa dal fascismo per quasi tutto il Ventennio.

In relazione a ciò, si segnala un'inedita e quasi accorata richiesta espressa da Roberto Melli a Oppo circa la possibilità di inserimento nel piano decorativo della *Mostra del Tessile*, partecipazione che si ritiene per certi versi confermata da altri appunti di Giovanni Guerrini (Lettera di Roberto Melli a Cipriano Efisio Oppo, 30 agosto 1937, AG)⁷. La presenza di Melli suffragherebbe la tesi della possibile estensione del novero dei partecipanti alle creazioni effimere del Circo Massimo, coinvolgendo ampiamente anche i circuiti di "fronda" della capitale come quelli de "La Cometa". La lettera documenta infatti non soltanto la naturale ricerca di opportunità lavorative nel

⁷ In almeno altri due fogli di appunti guerriniani sulla decorazione scultorea della *Mostra del Tessile* è indicata la presenza di Roberto Melli nel Padiglione del rayon.

ricco canale della committenza pubblica ma anche la rilevanza dei rapporti personali che gli artisti erano in grado di maturare, ancor più che la loro reale adesione politica al regime.

Altrettanto interessante è un lettera indirizzata a Guerrini da parte di Enrico Castelli, nella quale l'allora scultore rifiuta la commessa del lavoro, ritenuto esclusivamente "manuale" e decorativo, per lasciare totalmente l'impegno nelle mani del giovane Mirko (Lettera di Enrico Castelli a Giovanni Guerrini, 12 novembre 1937, AG). Nonostante la mancanza di ulteriori dati inerenti all'opera, peraltro non indicata nelle numerose monografie dedicate a Mirko Basaldella, il documento può essere considerato una preziosissima testimonianza di come il "cantiere dell'effimero" diventi una fucina per i talenti in via di affermazione, una scuola pratica *in primis*, viste le necessarie abilità pratiche richieste dalla velocità di realizzazione del lavoro, ma anche un luogo di crescita ed interscambio. Negli anni Venti e, ancor più nei Trenta, l'effimero costituisce un canale unico di operatività, implicando uno scambio germinativo fra i diversi linguaggi visivi e rinnovando le modalità canoniche, per lo più novecentiste, di rappresentazione del potere, strada difficilmente praticabile con altrettanta incidenza in sede "permanente".

Molte delle incertezze relative alle partecipazioni artistiche della *Mostra del Tessile*, che si spera possano essere individuate con un margine di dubbio sempre più ristretto, sono dovute alle modalità di nomina degli artisti, poste in essere sia a livello centrale e partitico, attingendo principalmente al contesto romano, sia a livello periferico, per così dire, grazie al coinvolgimento dei designer pubblicitari delle ditte partecipanti. I molteplici inviti all'unitarietà mossi dal Direttorio non mancano di generare anzi aspri malcontenti fra i privati, desiderosi di portare nella capitale i propri "artisti della comunicazione". Così, ad esempio, l'Istituto dei Lanieri lamenta l'eccessiva ingerenza nelle scelte artistiche, promuove la professionalità del team di esperti a propria disposizione e difende la propria autonomia di gestione degli stalli (Lettera del Presidente dei Lanieri Armando Comej a Giovanni Guerrini, 29 agosto 193, AG), una ricerca di libertà espressiva/espositiva parzialmente concessa nel padiglione afferente, vista la varietà di partecipazioni illustri e tutte estranee al *milieu* romano: Costantino Nivola, Salvatore Fancello, Baldassarre Buffoni, Leonardo Spreafico, Giuseppe Pagano e Cesare Bianchetti.

Ancora, dai verbali delle riunioni organizzative, si evince l'esclusione di tutti i progetti iniziali presentati dall'Istituto Cotoniero, i cui autori dichiarano la volontà di collaborare con la direzione centrale per le modifiche da apportare. Si tratta dell'architetto razionalista Vito Latis e dei suoi collaboratori, del pittore-stilista Mario Vigolo e dello scultore Edgardo Mannucci, del fotografo Giulio Parisio e della ditta di allestimenti Cussino. Purtroppo, non si è rintracciato ad oggi materiale fotografico che

testimoni il loro intervento, pur sicuro; tuttavia, si ritiene che già solo il dato documentario vada a confermare la sostanziale compenetrazione disciplinare che connota alcuni dei progetti allestitivi, ovvero l'interazione linguistica fra architettura, pittura, scultura, grafica, design, fotografia e tecnica pubblicitaria nel momento "catalizzatore" dell'esposizione. Il Padiglione del cotone vedrà l'exploit dei "privati" nelle zone laterali mentre nell'area centrale i bassorilievi celebrativi di Romeo Gregori formeranno la quinta teatrale monumentale e celebrativa dell'invaso guerriniano (Verbali della Sottogiunta dell'Istituto Cotoniero, agosto 1937, AG) [Fig. 5].



Fig. 5: R. Gregori, particolare dei rilievi del *Padiglione del cotone*, Archivio Guerrini.

Per concludere, lo studio della *Mostra del Tessile* e la nuova documentazione rintracciata sostanziano un approccio interpretativo teso ad evidenziare tutta la complessità storico-critica del "medium" espositivo; l'obiettivo della ricerca è quello di restituire sempre più gli elementi che informano l'allestimento non solo come azione creativa e compositiva ma come sedimentazione curatoriale, politica e culturale.

L'autrice

Aurora Roscini Vitali è dottore di ricerca in storia dell'arte contemporanea presso La Sapienza di Roma, con una tesi dedicata agli apparati effimeri delle mostre di età fascista a Roma, suo principale argomento di studio e pubblicazione. Laureatasi presso l'Università degli Studi di Perugia e diplomatasi presso l'Università degli Studi di Siena, dal 2012 ad oggi ha partecipato al progetto "L'archiviazione informatica delle mostre d'arte antica in Italia dall'Unità alla Seconda Guerra Mondiale".

Riferimenti bibliografici

Aloi, R 1960, *Esposizioni. Architetture-Allestimenti*, Hoepli, Milano, pp. XXXII-XXXIV.

Carli, CF 2009, *Qualche allestimento..e una cena*, Quaderni, Roma, pp. 20-22.

Ciucci, G (ed.) 1989, *Adalberto Libera. Opera completa*, catalogo della mostra, Trento, Palazzo delle Albere, 21 gennaio 1989-2 aprile 1989, Electa, Milano.

Matitti, F 1991, 'Note sulla presenza degli artisti alle mostre del Circo Massimo (1937-1938)', in *La capitale a Roma. Città e arredo urbano*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2 ottobre- 28 novembre 1991, Carte Segrete, Roma, pp. 132-139.

Morelli, FR 2000, *Cipriano Efisio Oppo. Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, De Luca Editore, Roma.

Pirani, F 1992, 'Prampolini e gli allestimenti', in *Prampolini. Dal futurismo all'informale*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 25 marzo- 25 maggio 1992, Carte segrete, Roma, pp. 272-300.

Polano, S (ed.) 1988, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Edizioni Lybra Immagine, Milano.

Quintavalle, A C 1989, *Marcello Nizzoli*, Electa, Milano, in part. pp. 270-273.

Pica, A 1938, 'Discorso sulla mostra romana del tessile', *Casabella*, XI, 121, gennaio, pp. 14-27.

Rinaldi, M 2003, *La "Casa Elettrica" e il "Caleidoscopio". Temi e stile dell'allestimento in Italia dal razionalismo alla neoavanguardia*, Bagatto Libri, Roma, pp. 66-73.

Roscini Vitali, A 2016, *Le esposizioni della Roma fascista. Arte e architettura dell'effimero (1923-1938)*, Dottorato di ricerca in storia dell'arte, XXVIII Ciclo, La Sapienza, Roma, pp. 372-472.

Russo, A 1999, *Il fascismo in mostra*, Editori Riuniti, Roma.

Wall, A 1988, 'La città dell'infanzia, National Exhibition of Summer Colonie and Child Assistance Rome 1937', in *Cities of Childhood. Italian Colonie of the 1930s*, eds S De Martino, A Wall, Architectural Association, London, pp. 62-65.



Chiara Di Stefano

L'allestimento museale nell'epoca della sua riproducibilità virtuale: il caso della mostra di Renoir alla Biennale veneziana del 1938



Abstract

La ricostruzione dell'allestimento della mostra di Auguste Renoir allestita in una delle sale del Padiglione francese alla Biennale di Venezia nel 1938 vuole essere un tentativo di far felicemente convivere la ricerca storica con la divulgazione dei suoi risultati grazie alle nuove tecnologie. Grazie al modello virtuale è stato possibile ripensare alla presenza dell'Impressionismo durante gli anni del fascismo per offrire un quadro sostanzialmente nuovo delle relazioni tra Francia ed Italia.

The virtual reconstruction of Renoir's room at the French Pavilion in 1938 is a re-enactment of a lost exhibition; using the tools of the Digital Humanities I made an attempt to happily combine historical research with the dissemination of facts. Thanks to the analysis of the virtual model it has been possible to reconsider the relations between Italy and France and the role of the Impressionism during the fascist age.



Nel celebre saggio dedicato alla riproducibilità tecnica dell'opera d'arte Walter Benjamin scriveva:

Le circostanze in mezzo alle quali il prodotto della riproduzione tecnica può venirsi a trovare possono lasciare intatta la consistenza intrinseca dell'opera d'arte - ma in ogni modo determinano la svalutazione del suo *hic et nunc*. [...] Ciò che viene meno è insomma quanto può essere riassunto con la nozione di "aura".
(Benjamin 1936, p. 23)

Quando si tratta di riproduzione virtuale di opere o di allestimenti, la questione della perdita dell'aura - come la intendeva Benjamin - assume un valore che travalica

il mero concetto dell'autorialità. Nell'era dell'internet 2.5, definita da Menduni come quel complesso di interazioni e di riappropriazioni tramite i Social Media che costituiscono l'epoca presente¹, e della massiva riappropriazione di immagini digitali, la vera perdita dell'aura, se possibile, va ricontestualizzata e ripensata in relazione alla fruizione dell'opera mediata dalla riproduzione virtuale. La questione da porsi è quindi relativa alla perdita di un certo tipo di esperienzialità nella visione di un oggetto pittorico o scultoreo attraverso un visore tridimensionale o uno schermo che - seppur HD o 4K – resta un *minus* al quale si cerca di trovare una soluzione grazie a sempre più accurate tecnologie orientate alla produzione di contenuti multisensoriali.

Del resto come ricorda Antinucci (2007) il ruolo del museo virtuale non è quello di riproporre in maniera pedissequa l'offerta del museo reale quanto piuttosto quello di suggerire o implementare spunti per una fruizione corretta e consapevole.

Ma cosa accade quando il museo non esiste? O per meglio dire cosa accade quando la ricostruzione virtuale non è quella di una collezione permanente ma riguarda un luogo effimero come una mostra temporanea o un padiglione della Biennale con il quale non è più possibile instaurare un confronto diretto? Quali implicazioni storico critiche ma soprattutto, quali linee di condotta deve seguire il ricercatore nel difficile percorso che lo porta a ripensarsi come “umanista digitale”? In primo luogo non si può prescindere dal definire il campo di studi entro il quale questo studio si inserisce ovvero quello delle *Digital Humanities*.

Nella sua tesi di dottorato Ludovica Galeazzo ha evidenziato l'ambiguità del termine e ha sottolineato come la natura interdisciplinare della materia, a metà tra informatica e storia, sia un tratto caratterizzante della disciplina ma allo stesso tempo sia latore di problematiche accademiche:

Più propriamente sotto questo ombrello [delle *Digital Humanities* (n.d.A.)] si suole oggi comprendere una grande varietà di argomenti, dalla cura di collezioni on line al *data mining* di grandi *set* di dati concernenti la cultura; ma soprattutto tale disciplina ha come oggetto di studio - e qui sta la sua eterogeneità e facile ambiguità - indistintamente sia elementi digitalizzati, sia il materiale nato già in forma digitale. (Galeazzo 2014, p. 395)

Nell'ultimo decennio l'incremento dell'utilizzo degli strumenti di questa disciplina da parte di un numero sempre maggiore di studiosi va associato alla particolare versatilità con la quale gli strumenti digitali sono in grado di veicolare i più diversi risultati scientifici. I differenti media utilizzati nella comunicazione di un prodotto di *Digital Humanities* concorrono a produrre un prodotto adatto sia alla fruizione di un

¹ Si rimanda a Menduni et al 2011.

pubblico vasto e non specializzato ma possono anche essere destinati ad approfondimenti mirati alla fruizione di esperti. Si veda in questo senso il lavoro di ricerca dell'Università di Genova che ha costruito un modello virtuale del posseduto fiammingo dei musei genovesi pianificando la possibilità di offrire livelli informativi differenti destinati sia a utenti comuni sia ad addetti ai lavori². L'elevata accuratezza delle ricostruzioni virtuali può permettere infatti agli studiosi di verificare le scelte allestitivo e di porsi nuove questioni in termini di ricezione.

In un progetto di *Digital Humanities* la fase storico documentale si colloca al centro del percorso di ricerca. Per questo motivo l'approccio all'archivio deve essere – se vogliamo – ancor più ragionato poiché la raccolta del materiale deve essere finalizzata non solo ad una divulgazione canonica ma alla costruzione di un contenuto multimediale come un sito, un database, un contenuto 2D o 3D o un semplice progetto ipertestuale.

Partendo da queste brevi riflessioni delineerò i passaggi di ricerca che hanno condotto alla ricostruzione della mostra personale di Renoir nel padiglione francese alla Biennale del 1938³ che è parte di un progetto più ampio relativo alla presenza dell'Impressionismo a Venezia durante gli anni del Fascismo e interamente concepito sulla base delle teorie di *Digital Humanities*. La scelta del caso studio si fonda sulla commistione di alcuni ritrovamenti di archivio presso l'ASAC di Marghera con alcuni studi recenti (Spay 1985, Tomasella 1998, Degoutte 2014) grazie ai quali è stato possibile delineare un quadro sostanzialmente nuovo rispetto alla presenza dell'Impressionismo in Italia durante gli anni del fascismo. Il segretario generale della Biennale nel periodo analizzato è Antonio Maraini e il commissario incaricato all'allestimento del padiglione francese è Louis Hautecoeur, conservatore del Musée du Luxembourg. Come è stato ben sottolineato (De Sabbata, 2006) per il segretario Maraini era consuetudine intrattenere lunghi e frequenti carteggi con i commissari dei padiglioni al fine di suggerire ed orientare delle possibili scelte che fossero in linea con quanto auspicato dal regime e dal suo gusto personale.

Nonostante la scarsa presenza di materiale nel faldone relativo al 1938, il rinvenimento di una pianta disegnata da Hautecoeur (Padiglioni 1938-1968 (serie cosiddetta Paesi) – Busta 12 – FRANCIA, ASAC, Venezia) e di una fotografia di allestimento⁴ ASAC - n 736, Cartella Biennale 1938: Affreschi, Concorsi ambienti stranieri. (n 736, Cartella Biennale 1938: Affreschi, Concorsi ambienti stranieri, ASAC, Venezia), è stato la chiave di volta per poter strutturare il modello tridimensionale con la dovuta accuratezza filologica.

² (Angeloni et. al 2012)

³ La ricerca è stata condotta nell'ambito di un assegno di ricerca biennale erogato dalla Regione Veneto allo luav di Venezia dal 2013 al 2015.

Nello schizzo della pianta disegnata da Hautecoeur si evidenzia la collocazione della mostra di Renoir che risulta allestita nella stanza progettata da Finzi nel 1926 (Mulazzani, 2004) collocata di fronte all'ingresso e dunque in una posizione di pregio.

Confrontando le planimetrie della stanza presenti nell'archivio ASAC ho potuto ridisegnare la pianta della sala con il programma Archicad e grazie alla fotografia ho potuto avere un'idea dell'allestimento scelto per la sala di Renoir.

Dal momento che la fotografia della sala era stata presa di scorcio, per produrre un modello coerente, si è reso necessario l'utilizzo del programma di per il raddrizzamento digitale analitico e geometrico RDF⁵. RDF realizza il raddrizzamento di immagini digitali di oggetti piani o che possono essere considerati tali. La trasformazione proiettiva può essere eseguita per via analitica (calcolo dei parametri con il metodo dei minimi quadrati) o per via geometrica. Nell'immagine corretta è possibile digitalizzare un set di punti in coordinate assolute che diviene esportabile in formato dxf. Dopo aver quindi riportato sul piano orizzontale l'immagine ho calcolato la distanza tra le tele per procedere alla ricostruzione dell'ambiente grazie al programma di modellazione 3dsMax⁶.

In seguito all'identificazione delle opere il modello vuoto della stanza è stato implementato con le riproduzioni delle opere ad alta definizione. Per quanto concerne le cornici è stata fatta una scelta di riproduzione del loro ingombro e non del loro stile in modo da non creare un falso storico. Nella resa della sala il *render* è stato improntato sul fotorealismo e nella progettazione delle architetture ho scelto una visione nitida e minimalista che allo stesso tempo fosse in qualche modo assimilabile ad un ambiente di *gaming* in linea con le attuali tendenze didattiche dei *Serious Games*⁷.

La creazione del modello virtuale è stata dunque orientata in un senso che fosse il più possibile immersivo in modo da agevolare la fruizione di un pubblico più o meno specializzato. Il modello, inizialmente progettato in 3dsMax è stato esportato e in parte rielaborato per essere navigato tramite la piattaforma di condivisione gratuita Sketchfab.

La scelta di esportare i due modelli prodotti su una piattaforma on line come Sketchfab, che opera in regime di condivisione delle informazioni e di gratuità del servizio, e la decisione di caricare i modelli in regime di *Creative Commons* è derivata dalla necessità di fruire contenuti di carattere culturale in modo gratuito e democratico. Nonostante le indubbe perplessità sulla perdita della proprietà intellettuale analizzate da (D. Zorich 2012, Burdick, Drucker, Lunenfeld, Presner e Schnapp 2012) ma anche (Miranda 2003) è stata operata una scelta primariamente etica. Il rigore necessario ad

⁵ Reperibile su: <http://www.iuav.it/SISTEMA-DE/Laboratori2/cosa-offri/software/index.htm>

⁶ Sito del programma 3DStudioMax: <http://www.autodesk.it/products/3ds-max/overview>

⁷ Con *Serious Games* si intende un gioco progettato a fini didattici oltre che ludici in - tra gli altri - Susi et al 2007

una pubblicazione di natura accademica che utilizzi gli strumenti di diffusione delle *Digital Humanities*, in un regime di anarchia delle informazioni diffuse su internet, è da considerarsi il primo e imprescindibile baluardo etico di uno storico che voglia operare in questo settore. Come ha avuto modo di affermare (Chieh-Peng 2012) «The willingness to share knowledge with others may be regarded as a proxy for recognition to a certain system of moral standard or values» (p. 411).

Inoltre, grazie al lavoro di archivio è stato possibile costruire una banca dati⁸ dei dipinti esposti in quegli anni che permette di affermare senza ombra di dubbio che l'Impressionismo sia stato ben presente a Venezia durante gli anni della dittatura. Nei due casi studio ricostruiti integralmente è stato possibile determinare che per la mostra del 1934 vennero esposte quindici tele Manet mentre per la mostra del 1938 vennero esposte dodici tele di Renoir.

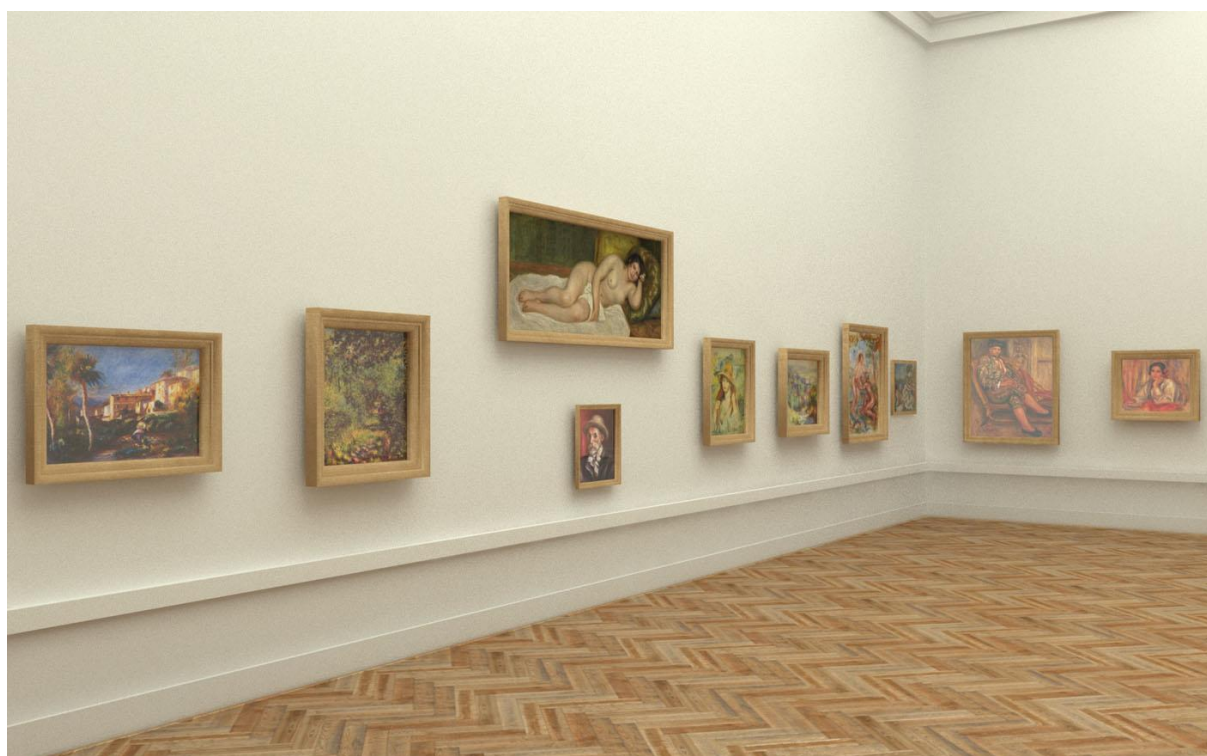


Fig. 1: Niccolò Brussa & Chiara Di Stefano - Render dell'allestimento della mostra di Renoir nel padiglione Francia 1938 (vista 1) – 2015.

La ricostruzione delle mostre è stata compiuta attraverso l'incrocio dei dati di catalogo con le opere illustrate sui quotidiani e con i dati di archivio e il risultato conduce ad affermare che la selezione dei dipinti proposta da Hautecoeur - e verificata da Maraini - fosse esemplificativa di una necessità di “normalizzare” gli

⁸ <https://digitalimpressionismproject.omeka.net/> [12 Aprile 2017]

aspetti più turbolenti dell'Impressionismo e di ricondurli ad un sostanziale appiattimento delle tematiche più scabrose. Esempio in questo senso il caso della mostra di Degas. I dipinti esposti sono tutti riconducibili alle «relazioni dell'artista con l'Italia» come scrive in catalogo lo stesso Hautecoeur: «l'arte francese, come del resto la stessa Francia, è ad un tempo, audace nello spirito, ma rispettosa delle tradizioni delle sue opere» (Hautecoeur 1936, p258). Il carteggio Hautecoeur-Maraini risulta cruciale per comprendere la sostanza dell'ingerenza del funzionario italiano che spesso ben si concilia con la scarsa propensione del Commissario francese di uscire dagli schemi della classicità. Per fare un esempio nella lettera reperita nel fondo d'archivio relativo alle partecipazioni nazionali (Padiglioni 1938-1968 (serie cosiddetta Paesi) – Busta 12 - FRANCIA, ASAC, Venezia) Hautecoeur prevedeva di allestire nel 1932 una mostra monografica di Berthe Morisot. Maraini, che invece auspicava una retrospettiva di Manet in coincidenza con il centenario dalla nascita, per ottenere l'artista che desidera, si espone a tal punto da offrirsi di pagare le spese di assicurazione delle opere come scrive nella lettera del 12 dicembre del 1931: «Nous tenons tellement à cette rétrospective, que nous serons même disposés à contribuer aux frais de transport et d'assurance des oeuvres de Manet que vous puissiez rassembler pour Venise» (Lettera di Antonio Maraini a Louis Hautecoeur del 31 dicembre 1931 in Serie 4.4. Padiglioni Atti, b 05 Francia 1902-1939, ASAC, Venezia). Nonostante le insistenze di Maraini, il Commissario francese opta per un'altra soluzione comunque gradita al Segretario della Biennale ovvero una mostra personale dedicata all'opera di Monet.

Monet è un artista meno di rottura rispetto a Degas e a Manet e viene presentato alla Biennale del 1932 con dodici tele tra le quali spiccano le due *Femme à l'ombrelle tournée* (1886) e una veduta dell'Isola di San Giorgio datata 1908 ed evidentemente esposta in funzione di *captatio benevolentiae* per l'esigente pubblico veneziano.

Per quanto riguarda la mostra del 1938 nel fondo ASAC relativo alla Francia non ci sono carteggi relativi agli eventuali suggerimenti del segretario ma senza alcun dubbio la scelta di organizzare prima la mostra di Monet, poi una monografica di Manet nel 1934 e una di Degas "italiano" – con opere giovanili riconducibili al suo primo periodo di ritrattista – portano a concludere che la scelta delle opere da esporre sia stata orientata a presentare l'Impressionismo come un movimento classico alla stregua del Neoclassicismo e del Romanticismo. Come già è stato fatto notare nonostante Hautecoeur fosse responsabile di una istituzione museale come quella del Musée du Luxembourg, votata fin dalla sua origine all'esposizione di artisti viventi, sia lui che Maraini sono «attestati su posizioni decisamente tradizionaliste per quanto concerne l'arte contemporanea» (Tomasella 1998, p. 85).

Il recupero dell'Impressionismo in anni cruciali di ritorno all'ordine rappresenta dunque un significativo passaggio nella storicizzazione del movimento in chiave classica e quindi si pone in sostanziale accordo con i "suggerimenti" di Maraini. Ed è infatti proprio il termine "classico" che ritorna a proposito di Renoir e della mostra del 1938 quando in catalogo Hautecoeur lo definisce «un classico impenitente» (Hautecoeur 1938, p. 244).

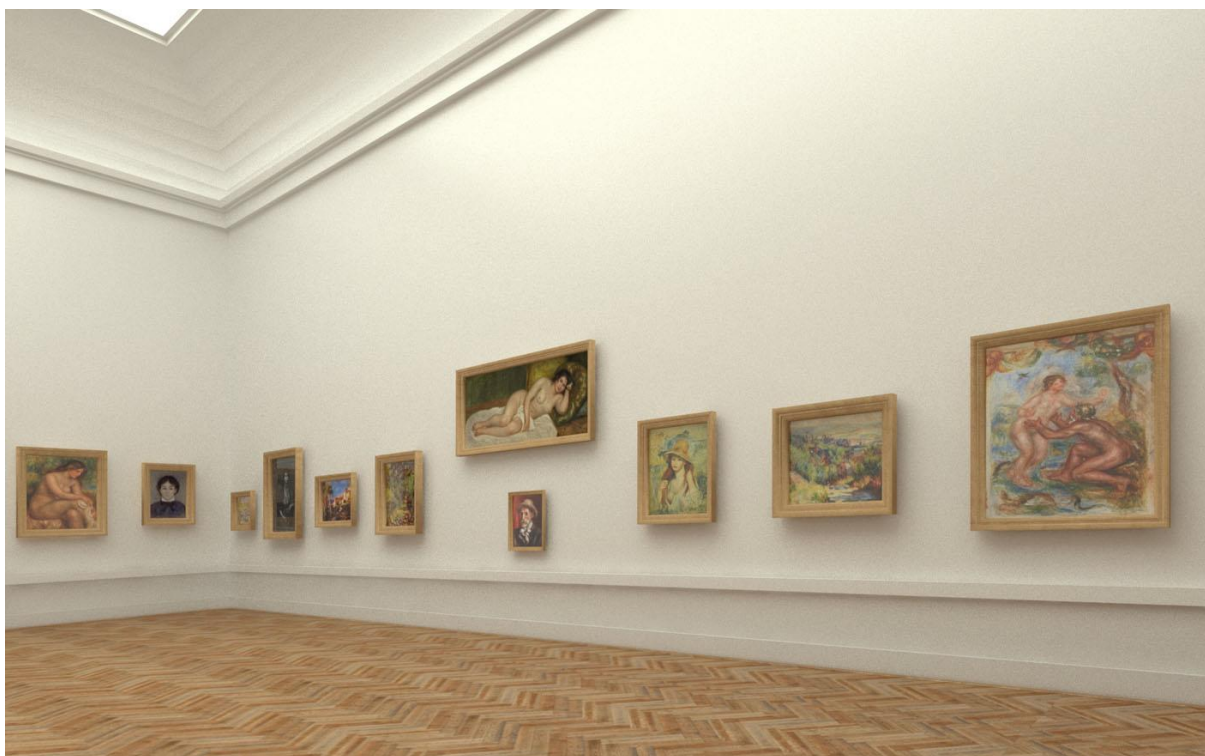


Fig. 2: Niccolò Brussa & Chiara Di Stefano - Render dell'allestimento della mostra di Renoir nel padiglione Francia 1938 (vista 2) - 2015

Il risultato finale di questa ricerca testimonia come l'approccio metodologico⁹ delle *Digital Humanities* applicato alla ricostruzione di un ambiente ormai perduto come l'allestimento della mostra di Renoir del 1938 sia riuscito a risarcire la testimonianza di un evento altrimenti dimenticato riportando alla luce la questione quanto mai da rivedere rispetto alla presenza dell'Impressionismo in Italia durante il Ventennio.

Questo lavoro, nella sua parte digitale, è stato svolto grazie alla preziosa collaborazione dell'Architetto Niccolò Brussa al quale va il mio più sentito ringraziamento.

⁹ L'approccio metodologico impiegato in questa ricerca è stato sviluppato e perfezionato grazie all'esperienza maturata all'interno del gruppo di ricerca internazionale "Visualizing Venice" <http://www.visualizingvenice.org> [5 Aprile 2017] che si prefigge di offrire all'utente conoscenze storiche, scientificamente accreditate e sofisticate, attraverso oggetti multimediali, costruendo quello che si può definire *digital storytelling*.

L'autrice

Chiara Di Stefano (Roma, 1984) è storica dell'arte, ricercatrice indipendente e docente a contratto presso l'Università per Stranieri di Perugia. Da dieci anni si occupa delle relazioni politiche ed artistiche alla Biennale di Venezia in un ventaglio di anni che va dai primi del Novecento al 1968.

Al suo attivo ha numerosi anni di ricerca presso lo Iuav di Venezia e l'Università degli Studi Roma Tre dove grazie agli strumenti delle *Digital Humanities* si è occupata di ricostruzione di ambienti virtuali e di creazione di applicazioni per la fruizione di mostre ed eventi culturali. Attualmente ha ampliato i suoi interessi dalla storia dell'arte contemporanea alla cultura visuale.

Vive e lavora a Roma.

Riferimenti bibliografici

Accordi commerciali e di pagamento fra l'Italia e la Jugoslavia firmati in Roma il 31 Marzo 1955. (camera di commercio Italo-jugoslava. Milano) 1955, Tip. Pinelli, Milano.

Anderson, E F, McLoughlin, L, Liarokapis F, Peters, C, Petridis, P & de Freitas, S 2009, *Serious Games in Cultural Heritage* in *The 10th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Cultural Heritage*.

Available from <<http://eprints.bournemouth.ac.uk/20500/1/VRstarPreprint.pdf>> [20 Aprile 2017]

Angeloni, I, Bisio, F, De Gloria, A, Mori, D, Capurro C & Magnani L 2012, *A Virtual Museum for Flemish artworks. A digital reconstruction of Genoese collections* in *18th International Conference on Virtual Systems and Multimedia*, Milan, 2012, pp. 607-610.

Available from ieeexplore.ieee.org [10 Aprile 2017]

Antinucci, F 2007, 'What is a Virtual Museum', *Archeologia e Calcolatori*, Supplemento 1, pp.79-86.

Baca, M & Tronzo, W 2006, 'Art History and the Digital World', *Art Journal*, vol. 65, n. 4, pp. 51-55.

Benjamin, W 2000, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Milano.

Berry, D M 2012, *Understanding Digital Humanities*, Houndmills, Palgrave Macmillan.

Burdick, A, Drucker, J, Lunenfeld P, Presner T & Schnapp, J 2012, *Digital Humanities*, MIT press, Cambridge (MA)-London.

Chieh-Peng, L 2012, 'To Share or Not to Share: Modeling Tacit Knowledge Sharing, Its Mediators and Antecedents', *Journal of Business Ethics*, February 2007, Volume 70, Issue 4, pp 411-428, p. 411;

Cohen, K 1997, 'Digital Culture and the Practices of Art and Art History', *The Art Bulletin*, Vol. 79, n°2, pp. 187-216

Degoutte, M 2014, *La France à Venise. Entre modernités et traditions, participation et représentation françaises à la Biennale de Venise, 1895-1940*, Thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, Paris, École nationale des Chartes.

De Sabbata, M 2006, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Editrice Universitaria Udinese srl, Udine.

Galeazzo, L 2014, *Dinamiche di crescita di un margine urbano: l'insula dei Gesuiti a Venezia dalle soglie dell'età moderna alla fine della Repubblica*, Tesi di dottorato discussa il 4 marzo 2014, Scuola Dottorale Interateneo in Storia delle Arti Ca' Foscari – Iuav – Università di Verona, tutor: Donatella Calabi.

Gold, M K 2012, *Debates in the Digital Humanities*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Hautecoeur, L 1936, *Padiglione della Francia in 20. Esposizione biennale internazionale d'arte*, catalogo della Mostra, Premiate officine grafiche Carlo Ferrari, 1936, Venezia, pp. 258-259.

Hautecoeur, L 1938, *Padiglione della Francia in 21. Esposizione biennale internazionale d'arte*, catalogo della Mostra, Premiate officine grafiche Carlo Ferrari, 1938, Venezia, pp. 244-245.

Lepouras, G & Vassilakis, K 2004, 'Virtual museums for all: employing game technology for edutainment', *Virtual Reality*, vol. 8, no. 2, pp. 96–106.

Menduni, E, Nencioni, G and PannoZZo, M 2011, *Social network. Facebook, Twitter, YouTube e gli altri: relazioni sociali, estetica, emozioni*, Mondadori Università, Milano.

Miranda S. & Saunders C. S. 2003, 'The Social Construction of Meaning: An Alternative Perspective on Information Sharing', *Journal of Information System Research*, Vol. 14, Issue 1, 2003. Available from <<http://pubsonline.informs.org/journal/isre>>.

Mulazzani, M 2004, *I Padiglioni della Biennale di Venezia*, Electa, Milano.

Spay, A 1985, *La participation français a la Biennale de Venise 1895-1966 – Memoire de Maitrise* sous la direction de M. Pierre Vaisse, Université de Lyon 2.

Susi, T, Johannesson, M and Backlund, P 2007, 'Serious Games – An Overview, Technical Report HS-IKI-TR-07-001', *School of Humanities and Informatics*, University of Skovde, Sweden, pp 1-24. Available from Research Gate [13 Aprile 2017]

Tomasella, G 2001, *Biennali di Guerra, arte e propaganda negli anni del conflitto. 1939 – 1944*, il Poligrafo, Padova.

Tomasella, G 1998, *Venezia-Parigi-Venezia: la mostra di arte italiana a Parigi e le presenze francesi alla Biennale di Venezia, 1920-1938 in Futuro alle Spalle. Italia Francia l'arte tra le due guerre*, ed F Pirani, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 22 aprile – 22 giugno 1998, De Luca, Roma, pp. 83-93.

Zorich, D M 2012, 'Transitioning to a Digital World: Art History, its Research Centers, and Digital Scholarship', *Journal of Digital Humanities*, Vol. 1, No. 2.



Priscilla Manfren

Il caso delle mostre e degli allestimenti coloniali alla Fiera di Padova



Abstract

Il saggio si propone di illustrare sinteticamente il particolare caso delle sezioni coloniali allestite a Padova, all'interno della Fiera Campionaria, nel periodo compreso tra le due guerre mondiali (1919-1940). Scopo del lavoro, realizzato attraverso una ricerca su fonti d'epoca come i cataloghi della Fiera, svariate riviste e i Giornali Luce relativi alla manifestazione, è quello di ricostruire la storia di tali mostre, che viene dunque letta in relazione al contesto nazionale e internazionale, ponendo in evidenza le strategie comunicative e l'immaginario utilizzati dalla propaganda di regime per diffondere sul suolo italiano l'interesse nei riguardi delle colonie. Particolare attenzione è rivolta agli allestimenti e alle diverse modalità di messinscena dell'*Oltremare* e dell'*Alterità*, caratterizzati dall'uso di ambientazioni esotiche, ricostruzioni di villaggi indigeni, esposizione di oggetti e materiali intrisi di folklore e anche di opere d'arte coloniale.

The paper synthetically presents the case study of the colonial sections which were organized at the Padua Trade Fair in the period between the two World Wars (1919-1940). It is based on various sources, such as Fair catalogues, magazine articles and Luce films. The essay wants to retrace the history of these exhibitions bearing in mind the national and international context. It also aims to highlight the ideas and the images which were used as communication strategies for colonial propaganda in Italy, especially during the fascist period. Particular attention is paid to the different ways used by the regime to represent colonies and Otherness, such as exotic stagings, recreation of native villages, picturesque objects and materials and also colonial works of art.



Se gli studi sul colonialismo italiano ricevettero un deciso impulso a partire dagli anni Settanta del Novecento grazie ai lavori di alcuni storici (Rochat 1972; Del Boca 1976-1984; Labanca 2002; Calchi-Novati 2011), più recenti sono le indagini riservate allo specifico tema delle rassegne coloniali, approfondite dagli anni Novanta soprattutto nel loro ruolo di mezzi per la creazione del consenso (ed. Labanca 1992; Arena 2011), nonché per precisi aspetti quali le "etno-esposizioni viventi" allestite al loro interno (Abbattista 2013); studi attuali le hanno poi analizzate in relazione alla storia dell'arte coloniale e al ruolo che essa esercitò nella cultura e nella propaganda italiana (Tomasella 2017). Alla luce di simili ricerche si tenterà di presentare il caso

padovano delineando l'evolversi delle modalità espositive, che dai richiami esotici degli anni Venti giungeranno a più sintetiche e razionali *mise en scène* nei tardi anni Trenta.

Va premesso che il governo italiano, già prima dell'ascesa di Mussolini, manifesta una rinnovata attenzione nei riguardi dei propri possedimenti coloniali: dal 1921 si pianifica la cosiddetta riconquista della Tripolitania, mentre in anni di poco successivi, tralasciando la già pacificata Eritrea, il governo fascista avvierà una serie di operazioni simili in Cirenaica e in Somalia (Labanca 2002, pp. 137-149). Tale rifiorire di interessi si concretizza parimenti nella notevole opera di propaganda che il Ministero delle Colonie riprende, dopo l'ultima grande rassegna prebellica organizzata a Genova nel 1914 (Marin 2017), proprio a partire dal 1922, anno in cui allestisce una mostra itinerante: tra aprile e settembre le collezioni del Museo Coloniale di Roma, dipendente dallo stesso Ministero, compaiono nelle fiere di Milano, Padova, Trieste e Napoli (ed. Piccioli 1933, pp. 1748, 1750; Manfren 2017a). Tale attività, che mira a far conoscere al pubblico italiano i suoi territori d'oltremare nonché le possibilità economiche offerte dall'espansione, si coniuga con la generale necessità dei primissimi anni Venti di rianimare, dopo la guerra, i traffici commerciali.

Per quel che riguarda Padova, l'iniziativa costituisce un arricchimento di quanto realizzato sin dalla I Fiera dei Campioni che, organizzata nel giugno 1919 per volere dell'allora Segretario della Camera di Commercio Ettore Da Molin, si era ispirata, pur non dimentica dell'antica "Fiera del Santo", agli esempi delle più moderne fiere di Lipsia e Lione, battendo sul tempo persino la consimile Fiera di Milano la cui prima edizione avrebbe avuto luogo nel 1920 (Comitato per il quarantesimo anniversario della Fiera Campionaria Internazionale di Padova 1960, pp. 29-65).

Se nei cataloghi della seconda e della terza Fiera padovana la generica voce «Governi e colonie» compare tra le «Istituzioni sussidiarie» (Fiera di Padova 1920, p. 24; Fiera di Padova 1921, p. 27), in quello della quarta rassegna figura una ricca sezione dedicata alla speciale *Mostra coloniale italiana* del 1922 [Fig. 1], ove risultano presenti, oltre al menzionato Museo Coloniale, uffici, enti e istituzioni afferenti ai Governi delle diverse colonie, nonché espositori privati, piccole ditte di produttori e commercianti, sia italiani che africani, attivi nelle terre italiane d'oltremare (Fiera di Padova 1922, pp. 203-295)¹.

¹ Va detto che la manifestazione, prima organizzata al Foro Boario, attiguo a Prato della Valle, e con sezioni dislocate anche in altre sedi, si era trasferita dal 1921 nel nuovo quartiere fieristico in Via Niccolò Tommaseo (Fiera di Padova 1919, pp. XVI-XVIII; Salgari 1921). La mostra coloniale, stando alla piantina e alle informazioni in catalogo, è allestita in un grande padiglione provvisorio al termine del viale principale del complesso (Fiera di Padova 1922, p. 7).



Fig. 1: 'L'ingresso alla Mostra delle Colonie', IV Fiera Internazionale di Campioni. Padova 1-15 giugno 1922. *Catalogo ufficiale*, II ed., Arti Grafiche G. Rossi e C., Vicenza 1922.

La mostra risulta suddivisa in cinque reparti, il primo riservato a oggetti coloniali di varia tipologia e provenienza, i restanti dedicati specificamente a Tripolitania, Cirenaica [Fig. 2], Eritrea e Somalia.



Fig. 2: 'Mostra Coloniale - Riparto della Cirenaica', IV Fiera Internazionale di Campioni. Padova 1-15 giugno 1922. *Catalogo ufficiale*, II ed., Arti Grafiche G. Rossi e C., Vicenza 1922.

Nel primo reparto figurano oltre cinquanta opere a soggetto somalo ed eritreo realizzate dalla contessa Gabriella Fabbricotti Bertoni² e dal «pittore A. Baruffi», forse identificabile col bolognese Alfredo Baruffi. Va segnalato che diversi lavori della prima artista entrarono poi nelle collezioni del Museo Coloniale³, come nel caso del *Cherubino nero*, realizzato a Mogadiscio nel 1921 ed esposto a Padova. Nelle fotografie relative al reparto dell'Eritrea sono poi riconoscibili due opere indigene, all'epoca conservate presso il Museo Coloniale⁴: esse saranno esposte in svariate rassegne, ricomparendo anche a Padova alla Fiera del 1933 [Fig. 3], come esempi dell'arte di una popolazione primitiva e arretrata nell'ottica italiana.



Fig. 3: 'Alla Mostra Coloniale', *Fiera di Padova: rivista ufficiale della XV Fiera di Padova*, a. 1, no. 2, luglio 1933, p. 28.

Si notino, sulla parete di fondo, i due dipinti indigeni: a sinistra, su quattro registri, una Madonna in trono con Bambino e scene di vita religiosa e quotidiana; a destra, in tre registri, San Giorgio, patrono d'Etiopia, mentre uccide il drago, accompagnato da scene di caccia al leone e all'elefante.

Stando ai cataloghi delle edizioni che vanno dal 1923 al 1930 pare che il Ministero delle Colonie sia assente dal contesto fieristico padovano, ove una mostra o un gruppo merceologico dedicato ai prodotti coloniali figura però quasi tutti gli anni, salvo che nel 1927. In tali circostanze la sezione è basata sulla presenza di ditte ed espositori italiani e africani, per lo più tripolini, il cui numero varia e decresce rispetto al 1922, oscillando

² Che le pone in vendita a prezzi oscillanti tra le centocinquanta e le trecento lire (Fiera di Padova 1922, pp. 203-204).

³ Opere pubblicate in ed. Margozi 2005, pp. 122-128.

⁴ Esse paiono infatti corrispondere a due tele pubblicate in Castaldi 1926, ora a colori in Istituto Italo-Africano 1989, pp. 96, 102.

tra un massimo di ventisette nel 1923 e un minimo di sette nel 1929. Se l'edizione del 1926 si distingue per la presenza di un villaggio arabo con lavorazione dei prodotti, organizzato dal Rappresentante del Gruppo Coloniale milanese Matteo Casalegno (Fiera di Padova 1926, pp. 189, 249), per quella del 1928 si parla della *Mostra delle Colonie Italiane* come di un *suk*, ossia un tipico mercato tripolino (Fiera di Padova 1928, pp. 211-212). L'edificio che la ospita, inaugurato proprio per la decima edizione della Fiera, è stabile, in muratura (Indri, G 1928, Lettera dattiloscritta in quattro fogli di carta intestata «Fiera Campionaria Internazionale Padova» indirizzata a Giovanni Milani, 20 luglio 1928, f. 217, fasc. 217001 'X Fiera Campionaria di Padova', Archivio Storico della Camera di Commercio di Padova), ed è caratterizzato da un'evocativa struttura orientaleggiante, contrariamente al suo omologo progettato in chiave razionalista da Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco e inaugurato alla Fiera di Milano nell'aprile dello stesso anno (Cimoli 2015).

Il padiglione coloniale padovano, ben distinguibile in fotografie [Fig. 4] e filmati Luce successivi (Giornale Luce A0364 1929; Giornale Luce B0281 1933), è descritto nel dettaglio in un articolo del 10 maggio 1928.



Fig. 4: 'Panorama parziale del quartiere fieristico' [sulla sinistra la Bottega del Vino e il Padiglione della Silvicoltura, al centro il Padiglione di Porto Marghera, a destra il Padiglione delle Colonie e il Padiglione della Montecatini], *Fiera di Padova: rivista ufficiale della XV Fiera di Padova*, a. 1, no. 1, giugno 1933, p. 2.

Qui si legge che la costruzione del «graziosissimo Suk tripolino» è, a tale data, pressoché ultimata e che nell'edificio ventidue arabi tripolini allestiranno dei laboratori, riservati alla lavorazione di barracani, cuoi, argento e simili. Dal testo si sa inoltre che:

Il mercato tripolino, situato dirimpetto al padiglione della silvicoltura, consiste, dal punto di vista costruttivo, di tre parti essenziali: una bassa ricoperta con tetto piano, con piccoli

locali illuminati da finestre, da feritoie minuscole ed alte o da lucernari a tetto, ove avranno luogo le produzioni locali (con telai per lane e sete) e le vendite. Una sensibilmente più alta, a pianta quadrata, sormontata da cupola sferica, moresca [...], ove avrà sede il bazar propriamente detto. Una di altezza predominante, vero e proprio minareto con pogguolo in aggetto sul fusto inferiore cilindrico e snella cuspida sovrastante [...]. Ad ovviare lo stridente contrasto che potrebbe sorgere dall'avvicinamento di codesta costruzione arabo moresca coi rimanenti padiglioni del recinto della Fiera, sarà provveduto all'ambientamento del nuovo padiglione, con palmizi e piante nane, come abbiamo detto, con autentico e pittoresco personale di colore della nostra bella Colonia d'Oltremare. Né mancherà un caratteristico assortimento vario di cammelli [...]. ('Vecchi e nuovi padiglioni alla prossima Fiera di Padova' 1928).

La stessa fonte, oltre a segnalare che il *suk* ha una mole di milleduecento metri cubi e che il minareto misura diciassette metri d'altezza, sottolinea che i caratteri stilistici e costruttivi del padiglione erano stati raccolti in sito e rielaborati dagli ingegneri Grifeg e Fabbrichesi, quest'ultimo probabilmente da identificare con Renato Fabbrichesi, assistente effettivo della scuola di ingegneria di Padova sin dal 1922.

Nel 1931, oltre a nove espositori di prodotti coloniali nel relativo padiglione, figura anche il Ministero delle Colonie, con uno stand allestito dal Museo Coloniale all'interno della *VII Mostra del Mare* [Fig. 5]; compaiono qui un "sambuco" a grandezza naturale e altri quattro modellini di imbarcazioni eritree, spugne della Cirenaica, madreperla di Massaua e conchiglie trocas per la fabbricazione di bottoni, nonché bocche di pescecane, armi di pesci sega, un campionario di sali, una rassegna di trofei d'armi e collane di conchiglie (Fiera di Padova 1931, p. 523; Pardo 1931, p. 168).



Fig. 5: 'VII Mostra del Mare – Museo Coloniale', Padova: rivista di storia, arte e attività comunale, a. I, fasc. III, maggio-giugno 1931, p. 166.

Lo stand, pur ridotto nelle dimensioni, è comunque una presenza significativa, contando gli impegni del Ministero e del Museo per le grandi mostre coloniali di Parigi e Roma dello stesso anno.

Se nel 1932 la rassegna appare sottotono, è con l'edizione del 1933, caratterizzata fra l'altro da un restyling della Fiera in chiave modernista e razionalista, che le colonie riacquistano importanza, vedendo l'ampliamento del relativo padiglione, l'organizzazione di diverse sezioni sotto l'egida del Ministero competente e l'esposizione di materiali provenienti dal Museo Coloniale (De Angelis 1933, p. 59; Silvestri 1933, pp. 27-28). In un articolo d'epoca si legge infatti:

Quest'anno, la fiera ha ottenuto che la Mostra delle Colonie riesca veramente degna di questo nome e, a tal uopo, ha ottenuto il patrocinio del Ministero competente. Il Padiglione riservato a tale Mostra (il Suk tripolino) è stato profondamente trasformato e ingrandito. Esso presenta una mostra complessa che investe tutti i problemi coloniali: dalle comunicazioni (aviazione, navigazione, turismo) alla Cartografia, dall'Etnografia alla parte Artistica, dall'economia alla colonizzazione agraria, alle industrie estrattive, all'Artigianato africano. Infine, la Mostra conterrà un'interessante sezione di Patologia Coloniale (Calore 1933, pp. 45-46).

Dopo l'articolata rassegna del 1933, l'edizione del 1934 pare nuovamente ridimensionarsi per quel che riguarda il settore coloniale; scorrendo il relativo catalogo, infatti, solamente alla voce merceologica «tappeti» si rintracciano alcune ditte ed espositori con stand nel Padiglione delle Colonie (Fiera di Padova 1934, p. 217). È invece allestita in un proprio padiglione una *Mostra Missionaria Africana* organizzata, come si intuisce dalle poche informazioni in catalogo, dai Missionari comboniani aventi sede a Verona in zona San Giovanni in Valle (Fiera di Padova 1934, p. 202), dove tutt'oggi è presente il Museo Africano nato sul finire dell'Ottocento grazie a Francesco Sogaro, successore nel ruolo di Vicario Apostolico dell'Africa Centrale del fondatore Padre Daniele Comboni (MA-Museo Africano 2015). Sfogliando il catalogo del 1935 e osservando la planimetria generale della Fiera sembra che gli espositori di prodotti coloniali e persino il loro padiglione siano inesistenti, mentre la nazione si prepara ad affrontare l'invasione dell'Etiopia. Il 9 maggio 1936 l'Italia proclama la riuscita dell'impresa africana e un mese più tardi, in un clima di vittoria ma anche di autarchia, si apre la XVIII Fiera di Padova che, per l'occasione, vede nuovamente presenti delle sezioni coloniali. In merito si legge:

Suggestivo nella sua disposizione e nel suo aspetto si affaccerà al visitatore il padiglioncino eretto per iniziativa della Confederazione degli Agricoltori, per raccogliere entro uno spazio vastissimo limitato da pareti decorate ad espressivi motivi di colore una completa Mostra di prodotti coloniali. E ad integrazione di questa mostra [...] si produrranno, acquistando la più alta portata ed il più squisito valore, il Villaggio Abissino e la raccolta di Cimeli Africani, dovuta soprattutto al concorso delle popolazioni delle Tre Venezie (Marussi 1936, p. 154).

Nella raccolta di cimeli detta *Mostra dei ricordi d’Africa* figurano, tra le altre cose, alcune rarità appartenute all’esploratore Raimondo Franchetti, la divisa dell’ex dignitario dell’impero negussita Ras Mulughietà, facente parte delle collezioni del Duca di Pistoia, e oggetti dell’eroe Pietro Toselli, morto nella battaglia dell’Amba Alagi nel 1895 (*Mostra dei ricordi d’Africa* 1936) [Fig. 6].



Fig. 6: ‘Mostra dei ricordi d’Africa: la vetrina dove, con la divisa di Ras Mulughietà (prop. S.A.R. il Duca di Pistoia) sono esposti alcuni rari cimeli di proprietà Franchetti’, *Padova: rivista a cura dell’Ente Provinciale per il Turismo*, a. X, giugno 1936, p. 28.

Va notato il modo nel quale un articolista, presentando il villaggio abissino la cui ricostruzione è curata dal Ministero delle Colonie, sottolinei l’importanza della presenza italiana in Etiopia come fonte di civiltà; egli infatti scrive:

Il Villaggio Abissino [...] sarà nella doppia forma del vecchio villaggio a *Tucul* o ad abitazioni primitive e del nuovo come si propone di intenderlo l'Italia, con la Casa del residente, con quella colonica, con la Chiesa, il Catecumenato e la scuola. Raggiungeremo così la plastica testimonianza delle conquiste compiute da una millenaria civiltà contro un mondo superstite di barbarie (Marussi 1936, p. 154)⁵.

Se per la Fiera padovana del 1937 è la Confederazione Fascista dei Commercianti a organizzare una *Prima mostra del commercio in A.O.I.* [Fig. 7], dedicata a svariati materiali di produzione coloniale come cereali, pellicce, profumi, caffè, avorio, fibre vegetali, cere, legnami, tessuti e prodotti dell'artigianato indigeno ('La rassegna dei prodotti dell'Impero' 1937), nel 1938, per il ventennale della manifestazione, è l'Istituto Fascista dell'Africa Italiana, erede dell'Istituto Coloniale Fascista, che si occupa di organizzare una mostra con fini propagandistici.



Fig. 7: 'La Mostra dei prodotti dell'Impero', *Padova: rassegna mensile del Comune*, a. X, no. 6, giugno 1937, p. 33.

Ormai abbandonati i richiami orientali del Padiglione delle Colonie eretto negli anni Venti, l'edificio progettato da Walter Roveroni per la mostra dell'I.F.A.I. [Fig. 8] si presenta in una veste monumentale di stampo razionalista, mentre le decorazioni e gli allestimenti dei due ambienti interni sono improntati alla modernità e alla sintesi. Il compito di evocare i possedimenti italiani non è più affidato a tradizionali dipinti, ma a

⁵ La ricostruzione del villaggio è visibile in *Giornale Luce* B0906 1936.

due grandi carte geografiche della Libia e del Corno d’Africa con segnalati i prodotti, le vie di comunicazione e le divisioni amministrative, a grandi fotografie di panorami tipici delle varie zone dell’Impero e a otto pannelli, decorati artisticamente con simboli e figure tipiche della Libia, delle Isole Italiane dell’Egeo e dell’A.O.I. (Fiera di Padova 1939a, pp. 267-272; ‘Panorama della XX Fiera’ 1938, p. 25; Manfren 2017b).



Fig. 8: Visione notturna del Padiglione dell’Istituto Fascista dell’Africa Italiana alla XX Fiera di Padova, *Ventennale della Fiera di Padova. 9-26 giugno 1938*, a cura della Fiera di Padova, Tipografia Antoniana, Padova 1939, p. 267.

Per l’edizione del 1939 è la Fiera stessa a organizzare ben due mostre a tematica imperiale: la prima, realizzata col consenso del Ministero degli Affari Esteri su progetto di Giorgio Zanini, è dedicata all’Albania, da poco annessa al Regno d’Italia, mentre la seconda, allestita su progetto di Giorgio Peri (Perissinotto) nuovamente sotto gli auspici dell’I.F.A.I., è una rassegna di materiale documentario volta a esaltare l’ottocentesca impresa del Canale di Suez e Luigi Negrelli, ricordato come l’ingegnere italiano che per primo aveva ideato il taglio dell’istmo (Fiera di Padova 1939b, pp. 39-48, 49-70). Tale mostra si intona, nell’allestimento moderno ed essenziale, alla sede che la ospita, ossia lo svettante Padiglione di Porto Marghera, edificio stabile di impronta novecentista progettato da Brenno del Giudice e presente nel quartiere fieristico padovano a partire dall’edizione del 1932 (‘Il Padiglione di Porto Marghera alla Fiera di Padova’ 1932).

La XXII Fiera di Padova si apre, in un clima di apparente serenità, due giorni prima dell’entrata in guerra dell’Italia: nella rassegna del 1940 l’autarchia e le

produzioni nazionali si impongono e la tematica imperiale, esaltata in quello stesso periodo a Napoli nella grande *Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, sembra passare in secondo piano. È questa l'ultima Fiera padovana del Ventennio, l'ultima che vede il quartiere fieristico integro prima che le bombe, tra il 1943 e il 1945, lo demoliscano in gran parte, per eliminare le truppe tedesche lì accampate e per distruggere le vie di comunicazione, ossia i binari della vicina ferrovia (Comitato per il quarantesimo anniversario della Fiera Campionaria Internazionale di Padova 1960, pp. 64-65, 69).

L'autrice

Priscilla Manfren è assegnista di ricerca presso il Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova, dove si sta dedicando allo studio della figura di Nino Barbantini. Sempre a Padova ha conseguito il titolo di dottore di ricerca nel 2016 con la tesi *Niger alter ego: stereotipi e iconografie coloniali nell'Italia del Ventennio*. I suoi studi, presentati in convegni e scritti, si sono concentrati su temi inerenti al periodo fascista, quali l'arte coloniale, la critica d'arte, la grafica, la moda. Tra le sue pubblicazioni: *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia. Scritti d'arte e grafica in una rivista di regime (1923-1943)*, Verona, Scripta Edizioni, 2016; *Alterne vicende di arte coloniale a Venezia negli anni Trenta*, in *Donazione Eugenio Da Venezia*, a cura di G. Dal Canton, B. Trevisan, Venezia, Fondazione Querini Stampalia-Fondazione Museo Civico di Rovereto, 2016, pp. 78-99 ("Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia", n. 22); *L'Italia del Ventennio e il "mondo poco noto": stereotipi e iconografie coloniali ne "La Domenica del Corriere" (1922-1943)*, in "Annali della Fondazione Ugo La Malfa. Storia e Politica.", XXIX (2014), Milano, Edizioni Unicopli, 2015, pp. 333-358. Ha inoltre realizzato trentuno schede analitiche relative a mostre ed esposizioni coloniali degli anni 1922-1940 per il recente volume di G. Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, regesto delle esposizioni di P. Manfren e C. Marin, Padova, Il Poligrafo, 2017, pp. 144-228.

Riferimenti bibliografici

Abbattista, G 2013, *Umanità in mostra. Esposizioni etniche e invenzioni esotiche in Italia (1880-1940)*, EUT, Trieste.

Arena, G 2011, *Visioni d'oltremare. Allestimenti e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, Edizioni Fioranna, Napoli.

Calchi-Novati, GP 2011, *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*, Carocci, Milano.

Calore, A 1933, 'Panorama della XV manifestazione campionaria', *Fiera di Padova: rivista ufficiale della XV Fiera di Padova*, a. 1, no. 1, 1 giugno, pp. 43-48.

Castaldi, A 1926, 'Pittura e pittori abissini', *L'Italia Coloniale*, a. III, no. 11, novembre, pp. 222-223.

Cimoli, AC 2015, "'È coloniale, senza essere arabo né turco". Il Padiglione delle Colonie alla Fiera Campionaria del 1928', in *Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1940*, ed 24 ORE Cultura, pp. 204-205. MUDEC-24 ORE Cultura, Milano.

Comitato per il quarantesimo anniversario della Fiera Campionaria Internazionale di Padova 1960, *La Fiera di Padova. Profilo di un quarantennio 1919-1959*, Amilcare Pizzi S.p.A., Milano.

De Angelis, A 1933, 'La quindicesima Fiera di Padova', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, a. XI, no. 6, giugno, pp. 58-59.

Del Boca, A 1976-1984, *Gli italiani in Africa Orientale*, 4 voll., Laterza, Roma-Bari.

Fiera di Padova 1919, *I Fiera di Campioni. Giugno 1919-Padova. Catalogo ufficiale*, Stabilimento Tipografico F.lli Salmin, Padova.

Fiera di Padova 1920, *II Fiera Internazionale di Campioni in Padova. 1-15 giugno 1920. Catalogo ufficiale*, Premiata Società Cooperativa Tipografica, Padova.

Fiera di Padova 1921, *III Fiera Internazionale di Campioni. Padova 1-15 giugno 1921. Catalogo ufficiale*, Arti Grafiche G. Rossi e C., Vicenza.

Fiera di Padova 1922, *IV Fiera Internazionale di Campioni. Padova 1-15 giugno 1922. Catalogo ufficiale*, II ed., Arti Grafiche G. Rossi e C., Vicenza.

Fiera di Padova 1923, *V Fiera Internazionale di Campioni. Padova 1-15 giugno 1923. Catalogo ufficiale*, I ed., Arti Grafiche G. Rossi e C., Vicenza.

Fiera di Padova 1924, *VI Fiera Campionaria Internazionale. Padova 5-19 giugno 1924. Catalogo ufficiale*, II ed., Premiata Stabilimento Tipografico Salmin, Padova.

Fiera di Padova 1925, *VII Fiera Campionaria Internazionale di Padova. 5-19 giugno 1925. Catalogo ufficiale*, S.P.I.C.A., Milano.

Fiera di Padova 1926, *Fiera di Padova Campionaria Internazionale. 5-20 giugno 1926. Catalogo ufficiale VIII Fiera*, Società Cooperativa Tipografica, Padova.

Fiera di Padova 1927, *Fiera di Padova Campionaria Internazionale. 5-20 giugno 1927. Catalogo ufficiale IX Fiera*, S.T.E.D.I.V., Padova.

Fiera di Padova 1928, *Fiera di Padova Campionaria Internazionale. 15-25 giugno 1928. Catalogo ufficiale X Fiera*, S.T.E.D.I.V., Padova.

Fiera di Padova 1929, *Fiera di Padova Campionaria Internazionale. 8-23 giugno 1929. Catalogo ufficiale XI Fiera*, S.T.E.D.I.V., Padova.

Fiera di Padova 1930, *XII Fiera di Padova Campionaria Internazionale. 7-22 giugno 1930. Catalogo ufficiale*, S.T.E.D.I.V., Padova.

Fiera di Padova 1931, *XIII Fiera di Padova Campionaria Internazionale. 6-29 giugno 1931. Catalogo ufficiale*, La Garangola, Padova.

Fiera di Padova 1932, *La 14^a Fiera di Padova. 1-22 giugno 1932*, Istituto Veneto di Arti Grafiche, Padova.

Fiera di Padova 1933, *XV Fiera di Padova Campionaria Internazionale. 3-18 giugno 1933. Catalogo ufficiale*, S.T.E.D.I.V., Padova.

Fiera di Padova 1934, *XVI Fiera di Padova Campionaria Triveneta. 9-24 giugno 1934. Catalogo ufficiale*, Fiera di Padova, Padova.

Fiera di Padova 1935, *XVII Fiera di Padova Campionaria Triveneta. 9-24 giugno 1935. Catalogo ufficiale*, Fiera di Padova, Padova.

Fiera di Padova 1939a, *Ventennale della Fiera di Padova. 9-26 giugno 1938*, Tipografia Antoniana, Padova.

Fiera di Padova 1939b, *XXI Fiera di Padova. 8-25 giugno 1939*, Tipografia Antoniana, Padova.

Giornale Luce A0364 1929, *Il ministro dell'Economia nazionale inaugura la XI Fiera di Padova*, giugno. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=plijRbsQqnE>>. [19 gennaio 2018].

Giornale Luce B0281 1933, *Padova. Il principe di Piemonte inaugura la tradizionale Fiera delle 14 Province Trivenete. La prima fiera di S. Antonio risale al 1257*, giugno. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=WvEFchHzPY8>>. [19 gennaio 2018].

Giornale Luce B0906 1936, *La Fiera di Padova*, 24 giugno. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=LWB-ygEZf4A>>. [19 gennaio 2018].

'Il Padiglione d Porto Marghera alla Fiera di Padova' 1932, *Le Tre Venezie*, a. VIII, no. 6, giugno, p. 392.

Istituto Italo-Africano 1989, *Pittura etiopica tradizionale*, Istituto Italo-Africano, Roma.

Labanca, N (ed.) 1992, *L'Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*, Pagus Edizioni, Treviso.

Labanca, N 2002, *L'Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Il Mulino, Bologna.

'La Fiera Triveneta antisanzionista' 1936, *Le Tre Venezie*, a. XI, no. 5, maggio, p. 117.

'La rassegna dei prodotti dell'Impero' 1937, *Padova: rassegna mensile del Comune*, a. X, no. 6, giugno, p. 33.

'La XVIII Fiera Triveneta' 1936, *Padova: rivista a cura dell'Ente Provinciale per il Turismo*, a. X, giugno, pp. 29-33.

MA-Museo Africano 2015, *MA-Museo Africano Home page*. Available from: <<http://www.museoafricano.org/ma/>>. [19 gennaio 2018].

Manfren, P 2017a, 'III Fiera Campionaria di Milano', in G Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, regesto delle esposizioni di P Manfren, C Marin, pp. 144-147. Il Poligrafo, Padova.

Manfren, P 2017b, 'XX Fiera Campionaria di Padova', in G Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, regesto delle esposizioni di P Manfren, C Marin, pp. 212-213. Il Poligrafo, Padova.

Marin, C 2017, 'Esposizione Internazionale di Marina e di Igiene marinara. Mostra coloniale Italiana', in G Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, regesto delle esposizioni di P Manfren, C Marin, pp. 135-143. Il Poligrafo, Padova.

Margozzi, M (ed.) 2005, *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, ILSAO, Roma.

Marussi, V 1936, 'Autarchia economica ed antisanzionismo alla Fiera di Padova', *Le Tre Venezie*, a. XI, no. 6, giugno, pp. 149- 155.

'Mostra dei ricordi d'Affrica' 1936, *Padova: rivista a cura dell'Ente Provinciale per il Turismo*, a. X, giugno, p. 28.

'Panorama della XX Fiera' 1938, *Padova: rassegna mensile del Comune*, a. XI, no. 6, giugno, pp. 23-29.

Pardo, G 1931, 'La VII Mostra del Mare', *Padova: rivista di storia, arte e attività comunale*, a. I n. s. (V), fasc. III, maggio-giugno, pp. 161-169.

Piccioli, A (ed.) 1933, *La nuova Italia d'Oltremare. L'opera del fascismo nelle colonie italiane*, Il vol., Mondadori, Milano.

Rochat, G 1972, *Il colonialismo italiano*, Loescher, Torino.

Salgari, L 1921, 'La poderosa superba affermazione italiana della III. Fiera Internazionale di Campioni di Padova', in *Fiera di Padova 1921, III Fiera Internazionale di Campioni. Padova 1-15 giugno 1921. Catalogo ufficiale*, pp. 3-6. Arti Grafiche G. Rossi e C., Vicenza.

Silvestri, G 1933, 'Sguardo generale alla XV Fiera', *Fiera di Padova: rivista ufficiale della XV Fiera di Padova*, a. 1, no. 2, luglio, pp. 20-29.

Tomasella, G 2017, *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, regesto delle esposizioni di P Manfren, C Marin, Il Poligrafo, Padova.

'Vecchi e nuovi padiglioni alla prossima Fiera di Padova' 1928, *Gazzetta di Venezia*, 10 maggio, p. IV.



Giampiero Bosoni

Luciano Baldessari, la *mise-en-scène* espositiva per le mostre dei tessuti (1927-1936) e il caso *Luminator*. Ricerca e progetto tra scenografie, esposizioni, interni domestici e design



Abstract

La storia dei primi lavori di Luciano Baldessari nel campo degli allestimenti per esposizioni a funzione commerciale è una chiave di lettura interessante per comprendere quel particolare “modo” della cultura progettuale italiana che ha tortuosamente solcato una propria strada verso la modernità. Viene qui approfondito l'interessante intreccio che lega una sequenza di allestimenti progettati da Luciano Baldessari tra il 1927 e il 1936 (tutti con tema l'esposizione di tessuti), con altri due aspetti fondamentali e complementari della sua formazione: l'importante esperienza già maturata dallo stesso autore nella Berlino degli anni Venti come scenografo immerso nelle avanguardie espressioniste e, su un altro piano, la creazione, proprio in mezzo a questi progetti fra scenografia e architettura provvisoria delle esposizioni, di uno dei pezzi più celebri della storia del design italiano, sempre a firma di Baldessari, ovvero l'originale e innovativo apparecchio d'illuminazione da terra, con luce proiettata a soffitto, denominato *Luminator*.

The story of the firsts Luciano Baldessari's works, among the field of exhibitions design for commercial purposes, is an interesting gateway to the comprehension of that particular “way” of the Italian design culture which had tortuously sailed its own way toward modernity. This article deepens the interesting intercross that links a sequence of exhibitions designed by Luciano Baldessari, between 1927 and 1936 (all about textiles), with other two fundamental and complementary aspects of his education: the relevant experience yet maturated by him within the twenties Berlin as scenographer immersed into expressionist avant-garde and on the other hand the creation, right in the middle of these exhibition and scenography projects, of one of the most famous object of the Italian design history, which is the original and innovative floor lamp, with light projected on the ceiling, named *Luminator*.



Introduzione

La storia dei primi lavori di Luciano Baldessari (Ciagà 1997; Selvafolta 1980; Mosca Baldessari 1985; Fagone 1992) nel campo degli allestimenti per esposizioni a funzione commerciale è una chiave di lettura interessante per comprendere quel particolare “modo” della cultura progettuale italiana che ha tortuosamente solcato una

propria strada verso la modernità: un'esperienza complessa nella quale Baldessari si è distinto come uno dei più brillanti interpreti.

Ci interessa qui approfondire l'interessante intreccio che lega una sequenza di allestimenti progettati da Luciano Baldessari tra il 1927 e il 1936 (tutti con tema l'esposizione di tessuti), con altri due aspetti fondamentali e complementari della sua formazione: l'importante esperienza già maturata dallo stesso autore nella Berlino degli anni Venti come scenografo immerso nelle avanguardie espressioniste e, su un altro piano, la creazione, proprio in mezzo a questi progetti fra scenografia e architettura provvisoria delle esposizioni, di uno dei pezzi più celebri della storia del design italiano, sempre a firma di Baldessari, ovvero l'originale e innovativo apparecchio d'illuminazione da terra, con luce proiettata a soffitto, denominato *Luminator*. Il processo per cui un'illuminazione sceno-tecnica si trasferisce nel paesaggio domestico, in seguito alla sua elaborazione sperimentale verificata prima nell'ambito dello spazio espositivo, è un caso piuttosto interessante da osservare per "intravedere" il sottile filo rosso che lega la nascita del design degli elementi d'arredo con il formarsi di un concetto moderno di design degli interni: spesso esplorato negli spazi vergini delle "gloriose architetture provvisorie" e mutuato dal mondo della scenografia teatrale. In questo caso un particolare manichino, astratto e meccanico (inedito oggetto-personaggio della *mise en scène* del paesaggio domestico), porta in sé una nuova forma di luce, "nascosta" in cima al corpo alto e stretto, adatta per essere proiettata sul soffitto e quindi diffusa per riflesso in modo da illuminare omogeneamente lo spazio interno. Tale dispositivo costituisce un caso emblematico del valore portato dal laboratorio sperimentale dell'allestimento provvisorio nella ricerca della progettazione degli interni, che si compie attraverso il disegno di un nuovo sistema simbolico e funzionale degli oggetti.

Mostra Sete artificiali d'Italia, Esposizione internazionale di Barcellona 1929

Il *Luminator* appare per la prima volta (forse ancora nella sola funzione di manichino e non di apparecchio d'illuminazione) nella mostra *Sete artificiali d'Italia*, allestita da Baldessari all'Esposizione internazionale di Barcellona nel 1929. Purtroppo tale presenza non è documentata da fotografie, ma è comunque testimoniata da alcuni schizzi di studio e bozzetti, conservati negli archivi¹, che mostrano delle ricerche che

¹ l'archivio dell'architetto Luciano Baldessari, dopo la sua morte nel 1982, è stato raccolto e conservato dalla moglie Zita Mosca Baldessari, che è stata anche sua stretta collaboratrice di studio dal 1967 sino alla sua scomparsa. Nel 1991 Zita Mosca Baldessari ha donato tutti la documentazione di progetto (disegni tecnici e fascicoli di rapporti professionali) al Dipartimento di Conservazione e Storia dell'Architettura del Politecnico di Milano. Attualmente questo Archivio è raccolto presso il Dipartimento del Design del Politecnico di Milano in via Durando 38/a. Più recentemente è stato disposto all'Archivio del 900 del Museo MART di Rovereto (città dove è nato Luciano Baldessari) tutta la documentazione epistolare e l'archivio fotografico. Mentre è stato donato al CASVA (Centro Alti Studi del Castello Sforzesco) un fondo selezionato di disegni e bozzetti di particolare pregio artistico e

incrociano alcuni caratteri chiaroscurali tipici della scenografia espressionista, con alcune soluzioni di sintesi geometriche e telai astratti decisamente ispirate allo spirito razionalista. In questo quadro s'inserisce l'intuizione d'impronta futurista di Baldessari nel mettere al centro della scena un personaggio-manichino, già accennato in alcuni suoi precedenti lavori scenografici, che riflette l'influenza non solo dei personaggi meccanici [1917-1918] dell'amico Fortunato Depero, ma anche i ballerini meccanici del [1924-1926] di Oscar Schlemmer, sicuramente ben conosciuti in prima persona nell'esperienza berlinese².

Stand ditta di tessuti Bernocchi, VII Fiera di Milano, 1929

Se del progetto a Barcellona purtroppo non ci sono arrivate fotografie, per fortuna ci conforta l'esistenza di una fotografia³ del coetaneo stand della ditta di tessuti Bernocchi⁴ allestito sempre da Luciano Baldessari per la Fiera di Milano del 1929, nel quale appaiono due *Luminator* affiancati secondo una disposizione molto simile a quella rappresentata in un bozzetto⁵ di studio del periodo, già molto chiaro nella scelta compositiva e nei colori. Le proporzioni di questo modello realizzato per la mostra a Milano sono diverse da quelle, più proporzionate sulla figura umana, tracciate nei vari schizzi e bozzetti per la mostra a Barcellona⁶: il cilindro è più alto e si può dire che raffigura l'intero corpo, mentre il cono rovesciato in cima non ha più tanto le proporzioni di un busto, ma bensì più quelle di una testa, tanto da richiamare anche le proporzioni di una colonna con il capitello. In questi esemplari dello stand Bernocchi, il movimento del tubo è meno esplicito nel descrivere il disegno circolare di spalle e braccia, ma ancora si intuiscono la posizione di un braccio "piegato" sul fianco sinistro, e un altro teso orizzontalmente sul lato destro.

Ricordiamo inoltre che un passaggio molto importante per comprendere questa ricerca è da leggersi nel primo progetto per esposizioni che Baldessari realizza dopo il suo periodo berlinese [1922-1926], ovvero la *Mostra Nazionale Serica all'Esposizione Voltiana* di villa Olmo a Como nel 1927 ('Le onoranze voltiane. La mostra della seta all'esposizione' 1927; Fagone 1992). La scelta di utilizzare per quella mostra di tessuti dei manichini metallici dalle forme molto sintetiche, quasi astratte,

anche l'esemplare unico originale dell'apparecchio d'illuminazione *Luminator*. L'archivio è censito in: Graziella Leyla Ciagà (a cura di), *Il censimento delle fonti. Gli archivi di architettura in Lombardia*, Milano 2003, (Quaderni del C.A.S.V.A., 1).

² Dal 1923 al 1926 Baldessari è a Berlino dove lavora come scenografo con i registi Max Reinhardt, Erwin Piscator ed Adolf Licho. In quella occasione entra in contatto anche con Walter Gropius e Mies van der Rohe.

³ Immagine presente nell'archivio fotografico affidato all'Archivio del 900 del Museo MART.

⁴ Lo stesso imprenditore che finanzia nel 1930 la costruzione del Palazzo dell'Arte, inaugurato nel 1933 come sede della V Triennale di Milano.

⁵ Fondo CASVA.

⁶ Idem.

disegnati dall'artista Aleksandr Archipenko (che Baldessari aveva acquistato e portato con sé da Berlino) dà inizio a quel percorso di ricerca di un dispositivo scenografico-funzionale-architettonico da mettere in scena come strumento espositivo e in qualche modo figura teatrale della rappresentazione. Su questo periodo di Baldessari in Germania sono già stati scritti specifici studi (Cimoli 2006, 2007). Ci limitiamo qui ad aggiungere solo alcune considerazioni da approfondire, come per esempio il fatto che nel periodo in cui Baldessari vive a Berlino, Archipenko si era già trasferito a New York, per quanto comunque lasci in attività a Berlino una scuola da lui fondata, che porta avanti la sua ricerca. Inoltre ci sembra interessante notare che l'artista Archipenko negli Stati Uniti non si limita a proporre solo la sua pura ricerca artistica, ma (forse anche sotto l'influenza dell'amico Marcel Duchamp che gli fa da anfitrione nei salotti newyorkesi), si dedica pure alla comunicazione commerciale, come dimostra l'interessante brevetto per un originale e per l'epoca innovativo concetto di pannello comunicativo multimediale composto di elementi mobili.

Ad ogni modo ricordiamo anche che il tema del manichino per esporre abiti, ma più in generale le tecniche espositive dei prodotti nelle vetrine dei negozi (soprattutto dei sempre più importanti e innovativi grandi magazzini di Parigi, Berlino e New York), era negli anni Venti un campo progettuale molto interessante come dimostra il libro francese del 1929, *Présentation: les étalages, le decor de la rue, les stands d'exposition, les magasin*, con la prefazione di Mallet-Stevens e un testo di René Herbst. Oltre a un ricco catalogo di esempi di progetti espositivi (gli spazi espositivi sono suddivisi per tipologie di prodotto), vengono già presentati in questo libro casi eccellenti, come lo stand Nestlé di Le Corbusier del 1928 e, nei due testi introduttivi già citati, viene dato un grande risalto al ridisegno moderno di manichino dove spiccano le creazioni di A. Vignesu (suo è un manichino con la "pelle" realizzata con una miriade di piccoli specchi poligonali) e alcune idee di manichini silhouette, come quelli di Jean Leon, sui quali fra l'altro il progettista gioca un effetto di tessuti panneggiati o tesi fra le forme semplificate di questi manichini astratti. Anche Baldessari, prima di arrivare al disegno del primo *Luminator*, disegna nel 1928 dei manichini silhouette per il Teatro della Moda alla IX Fiera internazionale di Milano, dei quali purtroppo non esistono foto, ma si conservano dei deliziosi schizzi di studio e anche una divertente vignetta satirica che vuole prendere in giro questa curiosa moda fatta con manichini dalle forme stilizzate, definite "geroglifiche".

Questa diffusa ricerca di un manichino "moderno" ci aiuta a comprendere perché nei disegni di presentazione delle esposizioni dedicate ai tessuti che Baldessari progetta per le Triennali di Milano, in particolare la V del 1933, compaia, come un personaggio in scena, la figura del *Luminator*, anche se poi nelle diverse realizzazioni non verrà mai realmente inserito. Ma questa continua elaborazione del soggetto

Luminator che verrà proposto sino al negozio Multimoda D.A.F. del 1935 a Milano (Fagone 1992, p.79), diventa finalmente quell'apparecchio d'illuminazione d'interni, che darà vita a un percorso fondamentale nella luce dello spazio domestico, nel modello che Baldessari inserisce nell'arredamento che lui disegna per l'appartamento Bolchini a Milano nel 1933-1934 (Fagone 1992, p.67). Questa versione, di cui esiste una copia originale⁷, si differenzia da quelle dello stand Bernocchi per la base che presenta su un lato un parallelepipedo verticale in legno laccato nero (da cui "esce" il tubo cromato) più grande e più alto di quello presente nel disegno dell'allestimento alla Fiera di Milano del 1929. Ma si differenzia anche per il movimento del braccio orizzontale che con un movimento ad arco simile a quello del braccio verticale, si dispone a semicerchio in avanti, sullo stesso filo del bordo alto del cono, nel tipico gesto di un cameriere d'alto rango con il braccio in avanti e il tovagliolo di servizio sempre pronto: un moderno "servomuto" meccanico, in questo caso più precisamente illuminotecnico. Un aspetto che finora nessuno aveva messo in evidenza è che l'inserimento del *Luminator* in casa Bolchini si accompagna con la costruzione di un apposita soluzione angolare di pannelli di colore giallo, staccati dal muro, che a giudicare dal disegno tecnico delle proiezioni ortogonali e dai bozzetti di presentazione (come pure si può capire anche dalle foto dell'interno realizzato), vedono l'oggetto *Luminator* completato dall'inserimento di questa sorta di fondale angolare che probabilmente ne esaltava la forma e l'effetto illuminotecnico.

Mostra dei tessuti e Stand De Angeli Frua, IV Triennale, Monza, 1930

Di questo allestimento realizzato dentro il Palazzo Reale di Monza, collocato nelle stanze 167-170 al secondo piano del palazzo, si conoscono solo due fotografie, presenti nell'archivio della Triennale di Milano, e si conserva un'assonometria depositata nel fondo archivistico del CASVA di Milano. A un'attenta analisi comparativa tra questi documenti appare evidente che le caratteristiche dell'allestimento raffigurato nel disegno conservato al CASVA, non sono conciliabili con le proporzioni e gli spazi immortalati nelle due fotografie e tanto meno con le dimensioni delle stanze al secondo piano del Palazzo Reale di Monza⁸, per come si possono riconoscere nella pianta generale del catalogo della IV Triennale. Piuttosto appare chiaro che quel disegno si può riferire molto più probabilmente alla *Mostra dei Tessuti* progettata da Baldessari per la Triennale del 1933, come d'altra parte si conferma anche osservando la planimetria generale sul catalogo⁹ della V Triennale del 1933, dove si vede

⁷ Oggetto depositato presso l'archivio del CASVA di Milano.

⁸ Vedi planimetria del catalogo dell'esposizione del 1930, riprodotta anche a pag. 217 del libro Anty Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano 1978.

⁹ Vedi planimetria del catalogo dell'esposizione del 1933, riprodotta anche a pag. 250 del libro Anty Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano 1978.

chiaramente, per quanto solo schematicamente delineato, che il progetto della mostra dei *Tessuti*, posto in quell'area al secondo piano, leggermente rialzata sopra la platea del teatro sottostante, è molto simile a quello della suddetta assonometria e del modello (realizzato molto più tardi, circa a metà degli anni Ottanta) datati, nell'Archivio di Baldessari presso il Politecnico, come del 1930. Un corto circuito che ha tratto in inganno anche lo storico dell'architettura Cesare de Seta che nel 1972 nel suo libro *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre* pubblicando il disegno assonometrico, di questa cartella scriveva:

Modulato su una scala compositiva d'estrazione miesiana è il padiglione dei Tessuti all'Esposizione internazionale delle arti decorative alla villa Reale di Monza nel '30: nell'assonometria che ci rimane ben si legge il flessuoso tema ad "S" che biseca il padiglione in due settori: sui lati minori esili piani circoscrivono i settori d'esposizione: in corrispondenza spostati al limite esterno, degli esili pilastri: sorta di quinta tra lo spazio interno del padiglione e lo spazio esterno. (De Seta 1972, p. 230)

Una descrizione certo molto interessante e pertinente, ma non ascrivibile al progetto del 1930, ma bensì, come abbiamo già detto, a quello del 1933, che vedremo più avanti.

Quindi, purtroppo, di questo progetto del 1930 non si sono conservati altri materiali documentaristici utili per ricostruire le scelte progettuali di Baldessari e considerato che le due immagini conservate in Triennale presentano solo degli scorci abbastanza ravvicinati dello spazio espositivo, mancando inoltre delle foto più generali, non si può ricostruire con chiarezza la planimetria di tale allestimento. Vale la pena comunque di osservare alcuni dettagli: Il trattamento di alcune facciate interne, perimetrali dell'allestimento, con delle "teche", aperte a tutta altezza, nelle quali si dispongono dei tubi cromati orizzontali sui quali si panneggiano i tessuti in esposizione (soluzione molto simile a quella che viene studiata da Baldessari negli schizzi e nei bozzetti per la mostra a Barcellona nel 1929).

Mostra dei Tessuti - Pizzi - Ricami e Stand De Angeli Frua, V Triennale, Milano, 1933

Innanzitutto si nota nei disegni ascrivibili al progetto della Mostra dei Tessuti alla V Triennale del 1933, all'interno del Palazzo dell'Arte di Milano progettato da Muzio, la presenza del *Luminator* che appare come una figura metafisica a scala umana¹⁰. In questo progetto troviamo quella «scala compositiva d'estrazione miesiana» (De Seta 1992, p. 230) descritta nel sopracitato testo di De Seta e dettata dal «flessuoso tema

¹⁰ si tratta di due assonometrie depositate al fondo archivistico del CASVA di Milano.

ad “S” che biseca il padiglione in due settori: sui lati minori esili piani circoscrivono i settori d’esposizione (...)» (De Seta 1992, p. 230). Combinando insieme questi elementi Baldessari ricava i diversi stand per suddividere l’esposizione dei tessuti prodotti dalle varie aziende.

Questo impianto, con diverse varianti sul tema, rimane lo schema sul quale Baldessari lavora anche nella successiva edizione della Triennale nel ‘36, creando uno spazio scenico in cui immergere, quasi fosse una sorta di labirinto, il visitatore. Ben ha colto questo aspetto Guido Ballo quando ha scritto che:

l’architettura pubblicitaria risponde perfettamente come genere, alle necessità espressive di Baldessari: in sostanza è una variante della scenografia, intesa nel senso più nuovo; è anch’essa provvisoria e implica l’esigenza di attrarre lo spettatore involgendolo nella partecipazione attiva. (Ballo 1964)

Una condizione che rimanda a quell’idea di “Teatro totale” pensato da Gropius insieme a Piscator nel fervente clima culturale della Berlino della metà degli anni Venti, che tanta influenza ha avuto sull’opera di Baldessari.

Della *Mostra dei Tessuti* alla Triennale del 1933 si trovano, presso l’Archivio Baldessari in Politecnico di Milano, molti documenti interessanti per conoscere alcuni retroscena di questo progetto.

Mettiamo qui in evidenza una “fattura preventiva” del 16/05/1933 che si riferisce a una particolare sezione dell’allestimento realizzato per la SNIA VISCOSA¹¹, probabilmente inserita nell’esposizione in una fase molto avanza della costruzione, considerato anche che non si trovano riferimenti di questo particolare pezzo dell’allestimento nei disegni di presentazione. Si tratta di una sorta di colonna a funzione espositiva disegnata come un elemento autonomo rispetto al progetto originario. È interessante notare che la sua costruzione e il suo sviluppo ricordano vagamente, a grande scala, il concetto espositivo del *Luminator*, in quanto si tratta di una struttura illuminotecnica giocata sulla combinazione di tubi cromati incrociati con piani e volumi astratti, con un diametro di circa 1,5 metri per un’altezza di circa 5 metri. Si potrebbe pensare che il *Luminator* solo schizzato nel disegno di presentazione del progetto ricompaia improvvisamente in una sua rilettura sceno-technica in questo particolare “allestimento nell’allestimento”, concepito per esporre la produzione Snia Viscosa.

¹¹ da Archivio Baldessari presso il Politecnico di Milano, n. cat. alb_at5_c_b_00002123.tif

Mostra delle Industrie Tessili, VI Triennale, Milano, 1936

Alla VI Triennale di Milano del 1936 Baldessari viene ancora invitato a curare l'allestimento della mostra dedicata ai tessuti, che in questa edizione si chiama *Mostra delle Industrie Tessili*. Sede della mostra, di più ampio respiro rispetto alle precedenti, è l'ex-Padiglione della Stampa progettato dallo stesso Baldessari per la V Triennale del 1933. La messa in scena curata in questo particolare contesto, ideato dallo stesso Baldessari, propone una visione "aperta" ottenuta con un sistema di strutture a telaio, senza tamponature, che realizza un paesaggio metafisico dove i tessuti sembrano disporsi come per effetto di una casuale caduta dal cielo. In alcuni punti il tema espositivo richiama l'elegante astrazione, tra geometria pura e morbidezza plastica dei panneggi, che l'architetto roveretano aveva già abilmente controllato nel succitato allestimento del 1927 alla villa Olmo di Como. Un paesaggio metafisico di ampi panneggi che mollemente pendono e si avvinghiano alle astratte figure geometriche dei telai che disegnano i setti virtuali di un'architettura d'interni, ma che s'intrecciano anche con alcune figure geometriche (cubi e cilindri) sempre scheletrici, "complessi artistici" concepiti probabilmente da Marcello Nizzoli coinvolto da Baldessari nell'allestimento. In questo sistema s'inserisce, con cadenza regolare, anche una teoria di surreali colonne "molli" realizzate con delle cadute di tessuto che ricoprono totalmente le esili colonnine centrali della struttura del padiglione espositivo. Un effetto spiazzante (dove anche le strutture portanti si dissolvono in un surreale pannello continuo) accentuato anche dalla scelta allestitiva di posizionare larghi dischi di metallo fissati a soffitto in corrispondenza dell'attacco delle colonnine quasi a richiamare il motivo di un capitello. Novità di questa mostra di tessuti alla Triennale del 1936 è l'intervento esterno all'ingresso al Padiglione, dove un pannello a scala gigante (probabilmente in tessuto irrigidito con del gesso) decora come una plastica barocca la pura facciata in mattoni sulla quale si ritaglia il quadrato dell'ingresso al padiglione. Sapendo che per questo allestimento Baldessari coinvolge anche il pittore Sironi si può supporre che tale intervento scultoreo in facciata sia stato ideato e realizzato con il suo pregevole contributo.

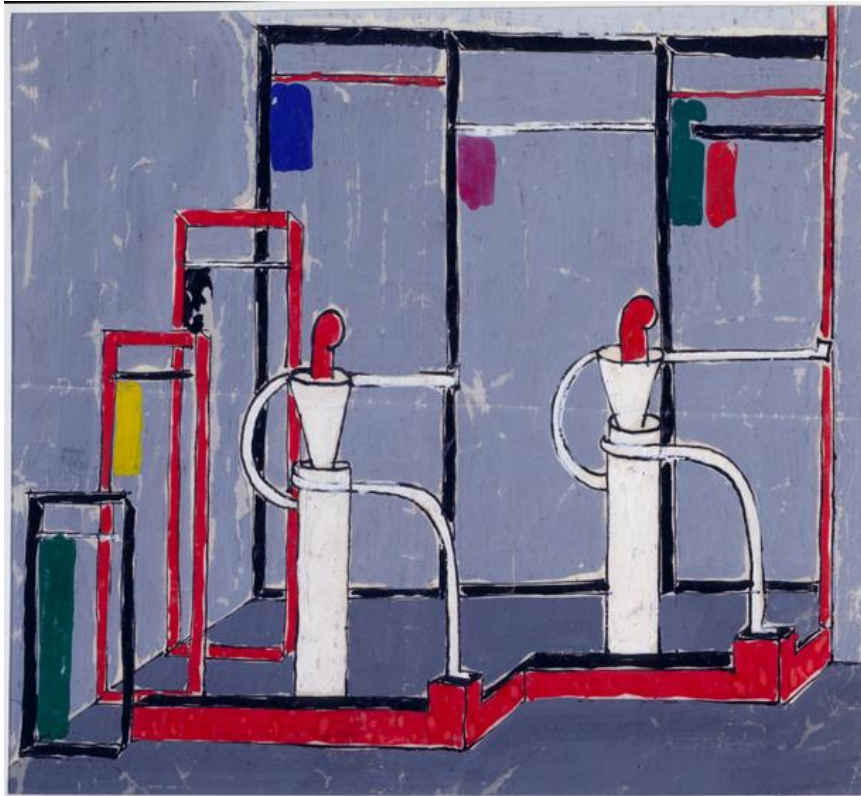


Fig. 1: Padiglione e Luminator Bernocchi, Fiera internazionale di Milano, 1929, CASVA, gli archivi del progetto a Milano, Comune di Milano.

Fig. 2: Disegno di interno dell'appartamento Bolchini, Milano, 1933-1934, CASVA, gli archivi del progetto a Milano, Comune di Milano.



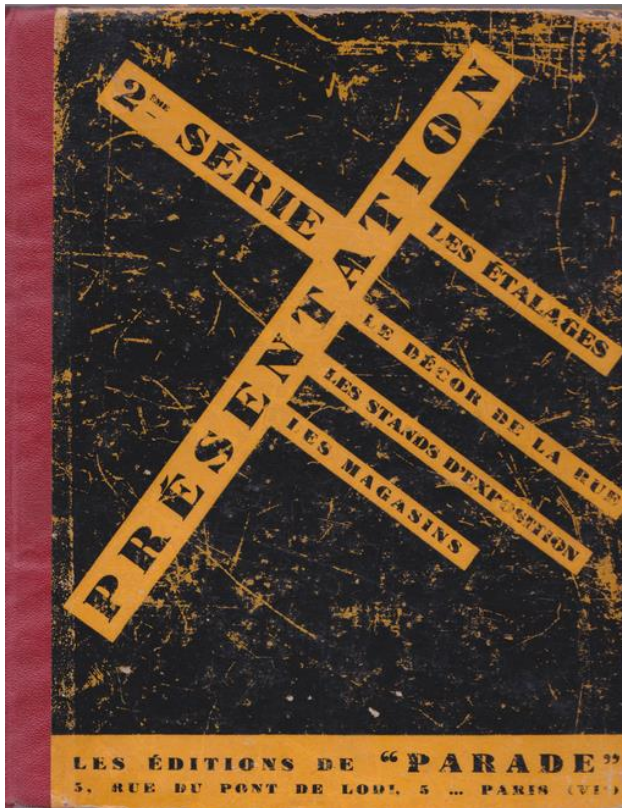


Fig. 3: Copertina del volume *Présentation: les étalages, le decor de la rue, les stands d'exposition, les magasins*, Les éditions de "Parade", Paris, 1929.

Fig. 4: *Présentation: les étalages, le decor de la rue, les stands d'exposition, les magasins* Les éditions de "Parade", Paris, 1929, p. 44.





Fig. 5: Studio Mandelli di Como, Mostra della Seta, 1927, Fondo Baldessarri, Mart, Rovereto.



Fig. 6: V Triennale di Milano, Sezione dei tessuti, pizzi e ricami, tessuti di arredamento della Snia Fiocco esposti alla mostra internazionale delle arti decorative e industriali, foto: Crimella, Archivio Fotografico La Triennale, Milano.

L'autore

Giampiero Bosoni, architetto, storico del design e dell'architettura, professore ordinario in Architettura degli Interni e Storia del Design al Politecnico di Milano. Ha collaborato con Figini e Pollini, Vittorio Gregotti ed Enzo Mari con i quali ha sviluppato i suoi interessi per la storia e la teoria dell'architettura e del design. Dal 1982 al 1994 è redattore, e cura tre numeri monografici, della rivista *Rassegna – problemi di architettura dell'ambiente*, diretta da Vittorio Gregotti. Nel 2007 cura insieme a Guy Cogeval la mostra *Il Modo Italiano – Design e avanguardie artistiche in Italia nel XX secolo* (Fine Arts Museum, Montréal; Royal Ontario Museum, Toronto; MART, Rovereto). È stato invitato (2009) dal Museum of Modern Art di New York a curare il libro di presentazione della loro sezione italiana del design. Sui temi dell'architettura degli interni e del design, ha scritto e curato diversi libri, di cui tre su Franco Albini, e pubblicato più di 200 articoli. Fa parte dei Comitati scientifici della Fondazione Franco Albini e dell'Associazione degli storici del Design italiano.

Riferimenti bibliografici

'Le onoranze voltiane – La mostra della seta all'esposizione', *Voltiana*, giugno, Como 1927, pp. 4-5.

Présentation, deuxième série, Le décor de la rue, les magasins, les étalages, les stands d'exposition, le éclairages, 1929, (prefazione de Rob-Mallet-Stevens, introduzione di René Herbst), Les Éditions de "Parade", Parigi.

Ballo G, 1964, 'Designers italiani', *Ideal Standard*, Milano, settembre/novembre, Milano, pp. 34-43.

Ciagà GL, 1997, *Luciano Baldessari nelle carte del suo archivio*, Guerini studio, Milano.

Ciagà GL (ed.), 2003, *Il censimento delle fonti. Gli archivi di architettura in Lombardia*, Quaderni del C.A.S.V.A., 1, Milano.

Cimoli A C 2006, 'Luciano Baldessari e la Berlino della Repubblica di Weimar: una geografia culturale', in *L'uomo nero*, 4/5, dicembre 2006, pp. 233-250.

Cimoli A C (ed.), 2007, *Luciano Baldessari a Berlino e New York: materiali dalle collezioni del CASVA di Milano*, Comune di Milano

De Seta C 1972, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Editori La Terza, Bari.

Fagone V, 1992, *Baldessari, progetti e scenografie*, Electa, Milano.

Mosca Baldessari Z (ed.), 1985, *Luciano Baldessari*, Arnoldo Mondadori editore, Milano.

Pansera A, 1978, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano.

Selvafolta O, 1980, 'Luciano Baldessari', in *Rassegna 4 – Il disegno del mobile razionale in Italia 1928/48*, ottobre, ed O Selvafolta, edizioni C.I.P.I.A., Bologna.



Anna Chiara Cimoli

La Sezione Introduttiva alla Triennale del 1964. Per una semiotica del dubbio



Abstract

La cultura allestitiva milanese dei primi anni Sessanta segna una frattura rispetto al linguaggio del Moderno: la nuova generazione di architetti rinnega l'allestimento filologico e sequenziale in nome di palinsesti complessi, multimediali, immersivi. L'episodio seminale è *Vie d'acqua da Milano al mare* (1963, allestimento dei fratelli Castiglioni con Leydi, Damiani e Huber).

All'indomani di quell'esperienza, la Sezione Introduttiva della XIII Triennale (1964), progettata da Vittorio Gregotti con Umberto Eco, si pone come un'affermazione radicale, politica, un'opera aperta: nega l'acquisizione lineare del sapere, cresce per scarti e opzioni, innesca una continua messa in discussione. Il mio contributo analizza questo allestimento concentrandosi sui seguenti aspetti: lo spazio del corpo (la partecipazione), la presenza di audiovisivi, la riflessione sulla presenza/assenza delle didascalie e il catalogo come strumento critico.

The Milanese exhibition culture of the early sixties marks a fracture with respect to the language of the Modern Movement: a new generation of architects denies the philological and sequential layout so diffused until then in the name of complex, multimedia and immersive palimpsests. This turning point is represented by *Vie d'acqua da Milano al mare* (1963, A. e P. Castiglioni with Leydi, Damiani and Huber), which erases the historic container of Palazzo Reale, obtaining inside it a shell made of wooden slats: the body is unbalanced, like on a boat.

The Introductory Section of the XIII Triennale (1964), designed by Vittorio Gregotti with Umberto Eco, follows this stream and is a radical, political experience, an open work: it grows through discards and options, triggers a continuous sense of doubt. My contribution analyzes this exhibition through a variety of focuses: the space of the body (participation), the presence of audiovisuals, the reflection on mediation tools (presence / absence of labels) and the catalog as a critical tool.



La Sezione Introduttiva della Triennale del 1964 si poneva la sfida di tradurre in forme plastiche un dubbio: che il tempo libero, frutto scintillante del recente benessere italiano, fosse in realtà un inganno, un'aberrazione ottica. Che proprio quando si crede di essere liberi si sia in realtà servi: di dinamiche economiche di cui non si è consapevoli, di un'idea di felicità costruita da altri, di un consumismo occulto che lascia svuotati, la domenica sera.

Questa "research question" in forma di critica sociale trovava la sua rappresentazione in un allestimento radicale, ruvido, non per nulla fieramente criticato

sulle riviste dell'epoca, sia quelle specialistiche che i rotocalchi: Franco Borsi, per esempio, parla di «Un baraccone moralista» (Borsi 1964); Bruno Zevi de «Il carnevale triste degli architetti» (Zevi 1964); mentre secondo Ernesto Nathan Rogers, la sezione era «abile e splendente nel linguaggio figurativo ma in sostanza immersa nell'allegoria letteraria, fino al più vieto ermetismo fumettistico» (Rogers 1964).

Curatori della sezione erano Umberto Eco, Luciano Damiani e Vittorio Gregotti: un semiologo, uno scenografo e un architetto, in anni in cui la figura del curatore “puro” ancora non esisteva e in cui si iniziava ad attingere a sguardi trasversali, a convergenze di metodi, a strutture culturali complesse per impaginare il discorso espositivo. Fino ad allora, infatti, i curatori delle mostre erano stati perlopiù storici dell'arte o architetti: l'inserimento di altri approcci disciplinari – non relegati a un ruolo secondario o consulenziale – era davvero acquisizione recente.

Si tratta di una mostra che crea volutamente disagio, non diletto o consolazione; che non comunica senso di appartenenza a una cultura del buon gusto, come in qualche modo suggerito dalle Triennali del decennio precedente; e neppure indica una via d'uscita per il futuro. È una mostra arrabbiata, e non fa nulla per nascondere; un allestimento a tesi, fortemente politico, anticipatore di fermenti che sarebbero maturati nel giro di pochi anni; nuovo nell'assunto come negli strumenti.

In questo scritto mi concentro da un lato sul metodo, ovvero sulla curatela come atto che interpella la società, gesto di ricerca prima che di organizzazione del sapere (cui sotto-tema è quello del catalogo come strumento di lavoro, raccolta di *field notes*, e non restituzione ex-post di un'idea strutturata e spendibile); dall'altro sull'allestimento come “opera aperta”, che non illustra ma ramifica e moltiplica i significati.

I “novissimi”: una generazione, un metodo

Sullo sfondo c'è tutta quella riflessione sulla rifondazione dello statuto e dei linguaggi dell'arte i cui promotori sono Luciano Anceschi, fondatore de *Il Verri*, Elio Vittorini con *Il Menabò* ed Eugenio Battisti con *Marcatré*, e poi l'opera di Alfredo Giuliani, alla cui cura editoriale si devono le due antologie seminali dedicate ai poeti cosiddetti “novissimi”, ovvero Elio Pagliarani, Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti, Antonio Porta e lo stesso Giuliani [la prima edizione nel 1961; la seconda nel 1965].

Sbalzata di dosso la generazione di Tomasi di Lampedusa, ci si apre allo studio della letteratura europea e statunitense, finalmente tradotta; e poi all'incontro con lo strutturalismo, con il *New Criticism*, e soprattutto con Gadda; ma ancor di più, a un fare arte attraverso l'azione, a nuove modalità collaborative, a uno *scouting* dei fermenti più contemporanei. Così Giuliani, nell'introduzione alla seconda edizione de *I novissimi*:

Chi scrive una poesia (e dunque anche chi la riscrive leggendola) sperimenta tutta la possibile ambiguità e comprensività del linguaggio. Strozzata apparizione, rito demente e schernitore, discorso sapiente, pantomima incorporea, gioco temerario, la nuova poesia si misura con la *degradazione dei significati* e con l'*instabilità fisiognomica* del mondo verbale in cui siamo immersi. (Giuliani 1965, p. 9)

L'autore pone l'accento su quel "riscrivere leggendo" che sta alla base dell'atteggiamento culturale sotteso alla mostra di cui si parla:

Se vivere è già "rappresentare", ossia scrivere, incidere biograficamente segni memoriali, fare poesia è un forzare la vita a risciversi, a scompigliare e rimontare segni memoriali in nessi inediti, spingerla a liberarsi dai feticismi della rappresentazione in visioni che "traversano", senza sostare e "formarsi" né nell'uno né nell'altro, il linguaggio della vita e quello dell'arte. In altri termini: il primato della struttura, il suo porsi in luogo della rappresentazione, significa che la poesia, anziché offrirsi nel suo insieme come metafora del reale, si costituisce come un altro polo di quel mondo linguistico che tutti scriviamo vivendo. (Giuliani 1965, p. 14)

Mentre la Pop-Art, che dalla Biennale veneziana del 1964 esprimeva il suo urto con la contemporaneità attraverso la mimesi dei suoi stessi codici, impattava fortemente sulla cultura visiva italiana, artisti come Achille Perilli, Gastone Novelli, Toti Scialoja, Fabio Mauri, il Gruppo N, gli esponenti dell'arte cinetica e programmata andavano rifondando la riflessione su possibili alfabeti, testi, segni adeguati al momento. La poesia visiva di Nanni Balestrini - *Come si agisce* è del 1963 - entrava in relazione con i primi computer IBM e con il concetto di una prassi combinatoria, automatica.

È lo stesso Umberto Eco, in un consuntivo del 2003 (Eco 2003)¹, a tracciare il perimetro culturale di quella stagione di "illuminismo padano" che in pochi anni aveva fatto tabula rasa del dopoguerra - come ebbe a dire, con sollievo, Anceschi (*I Novissimi di Alfredo Giuliani*, 2009) - e generato nuove possibilità linguistiche, forte anche delle alleanze con il cinema sperimentale, il teatro, la performance, i media. La musica ha un peso importante: e sono gli esperimenti di Luciano Berio e Bruno Maderna presso lo Studio di Fonologia della RAI di Milano che, come noto, incrociano la ricerca di John Cage, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen; ed è la produzione editoriale: finalmente nel 1960 si pubblica l'*Ulisse* di Joyce; si leggono Svevo, Husserl e i formalisti russi, Wittgenstein e Merleau Ponty. In questo contesto, internazionale ma anche molto milanese, nasce la ricerca per la Sezione Introduttiva della Triennale.

¹Prolusione tenuta a Bologna per il quarantennale del Gruppo 63.

Curatela come ricerca

Curatela come domanda posta al pubblico, come confronto serrato con le contraddizioni, le aporie, le storture di una società immersa in un benessere economico mai sperimentato prima, e pertanto vulnerabile. Di questo atteggiamento è specchio il catalogo della XIII Triennale, progettato da Bob Noorda, più una raccolta di appunti metodologici che la classica pubblicazione ufficiale ad accompagnamento della mostra (il sottotitolo recita infatti: *Note, studi, disegni sulla preparazione della 13 Triennale*). Il volume non ha nulla di didascalico o illustrativo; è uno strumento di studio realizzato in perfetta sintonia con lo spirito dell'occasione: dunque in progressione, incompiuto, "sporco". Vi si alternano testi scritti dai progettisti della mostra [Eco, Canella, Damiani, Semerani, Gregotti, Mantero e altri] con immagini di opere degli artisti coinvolti [Meneguzzo, Scanavino, Munari, Mari, Carminati, Crippa, del Pezzo, Baj...], come d'altra parte avveniva nel seminale catalogo di *This is Tomorrow*, la mostra allestita alla Whitechapel Gallery di Londra nel 1956, che costituiva un punto di riferimento imprescindibile per l'occasione milanese. La mostra londinese era stata l'occasione per un ripensamento radicale sull'impatto dei nuovi strumenti di comunicazione, sulla dimensione dell'abitare all'interno dei problemi architettonici, sulla produzione di massa. Il volume, impaginato da Edward Wright con fogli quadrati rilegati ad anelli, presentava i gruppi di lavoro coinvolti attraverso una loro fotografia, un layout dell'allestimento e uno *statement*: strumento plurivocale, dietro il britannico *understatement* celava in realtà un editing molto sofisticato.

È Eduardo Vittoria, membro della Giunta esecutiva della XIII Triennale con Agenore Fabbri, Pier Giacomo Castiglioni e Tommaso Ferraris, a porre, nell'introduzione del catalogo della mostra milanese, le domande di fondo sul tempo libero: «C'è un senso filosofico o sociologico? Vi sono riferimenti storici? Esiste oggi e non esisteva ieri? Perché? [...] Esiste un modo di catalogare i problemi di tempo libero? Non si rischia di contrapporre un tempo libero ad un tempo occupato?» (*Tempo libero tempo di vita. Note, studi, disegni sulla preparazione della 13 Triennale* 1964, s.p.). Si tratteggia, dunque, l'idea di «sceneggiare una grande festa popolare», si parla di un «canto corale», «un racconto da leggere in piedi», «una esposizione montata come un film, con una variante, che a muoversi sarà lo spettatore e non la pellicola». Una Triennale che si preannuncia «festosa e problematica, non documentaria e pedante» (*Tempo libero tempo di vita. Note, studi, disegni sulla preparazione della 13 Triennale* 1964, s.p.).

Problematica lo fu; festosa, si direbbe, assai meno. I documenti conservati nell'archivio della Triennale offrono spunti importanti per leggere lo svolgimento del

pensiero progettuale sotteso alla mostra. Riporto qui sotto il brano, inedito, in cui Eco articola lo schema generale della Sezione Introduttiva:

Ci si è trovati di fronte a una questione piuttosto grave perché nel chiarire le false idee del tempo libero ci si trovava di fronte a dati così storicamente oggettivi, cioè a fatti su cui la storiografia e l'opinione comune hanno già acquisito delle idee, mentre spiegare che cosa dovrebbe essere il tempo libero poteva implicare da parte degli ordinatori della mostra una presa di posizione sociale e politica e con il rischio quindi di svolgere una perorazione di parte, un atto di propaganda.

Allora si è presa una decisione che crediamo accettabile, e cioè di considerare il visitatore come un individuo maggiorenne e cittadino di una società democratica e capace di libero giudizio. In questo senso dunque le sale di introduzione non dovranno spiegare al cittadino che cosa deve fare o che cosa deve pensare, ma si limiteranno quindi ad una parte critica, chiarificatrice, cioè si intratterranno maggiormente appunto sulle false concezioni del tempo libero, presumendo che dal modo in cui queste false concezioni vengono presentate [...] il visitatore possa trarre delle indicazioni per poi giudicare con la propria testa e trarre le proprie conclusioni e visitare poi il resto della mostra con alcune idee di carattere storico e analitico impostate in modo assolutamente critico. (Riunione del 10 febbraio 1964, TRN_13_DT_038_V, Archivio Storico Fondazione La Triennale di Milano)²

È l'atteggiamento cui alludeva Giuliani parlando dell'atto di riscrivere la poesia leggendola: il visitatore ri-progetta la mostra, abitandola. È dunque lasciato libero di agire, anzi chiamato a farlo attraverso una pluralità di inviti all'interpretazione e all'interazione:

Il cittadino di una società industriale moderna, di fronte alle infinite proposte di loisir possibili, il più delle volte si trova poi di fronte allo spazio vuoto del sabato e della

² Un'integrazione più esplicita a questo documento è la trascrizione di una tavola rotonda cui partecipano Umberto Eco, Furio Colombo, Mario Melino, Vito Pandolfi, Roberto Rebora e Tommaso Ferraris, pubblicata ne *Il Ponte*: «Personalmente ritengo che la soluzione del problema del tempo libero non la si trovi nell'organizzazione del tempo libero ma nella soluzione di problemi a livello politico-strutturale che porteranno con sé volta a volta diverse visioni del tempo libero. Direi che se la società moderna sente così intensamente come feticcio e ossessione il problema del tempo libero, questo in una certa misura è anche effetto di una coscienza inquieta, il buttare sul problema del tempo libero altre forme di disagio. E adesso mi rendo conto più di prima di una conclusione cui si è arrivati organizzando le sale introduttive della Triennale: quando si è pensato che non si poteva addottrinare il pubblico circa ciò che debba essere il tempo libero, con il rischio di fargli violenza, e si è deciso piuttosto di spiegare ciò che il tempo libero non è, proprio per chiedere al pubblico quello che in fondo dovremmo chiedere a noi stessi e a voi: l'inizio di un discorso e di una ricerca» ('Lo spettacolo nella società contemporanea' 1964, p. 802)

domenica come a qualcosa che non sa o non può riempire. La mostra cercherà quindi di comunicare questo concetto al visitatore attraverso una sorta di shock visivo ed emotivo. (Riunione del 10 febbraio 1964, TRN_13_DT_038_V, Archivio Storico Fondazione La Triennale di Milano)

A lesson in spectatorship. Allestimento senza didascalie

Lawrence Alloway, nella sua introduzione al catalogo di *This is Tomorrow*, parlava di quella mostra come di una «lesson in spectatorship» (Lewis, R 2014): è un'espressione bellissima per evocare quell'atteggiamento attivo, quella responsabilità dello sguardo come luogo della costruzione di senso che sta alla base anche dell'occasione milanese.

L'assunto allestitivo degli anni Cinquanta, che leggeva la mostra come atto narrativo, opera di un regista deus-ex-machina, si rifonda completamente (Cimoli 2007). Il tema del percorso è chiaro e dominante, tuttavia la sua linearità è del tutto negata: si entra in un tunnel e si esce in uno spazio longitudinale, ma nel mezzo regna l'arbitrio. Vittorio Gregotti scriveva su *Marcatrè*:

Occorreva ridurre al minimo i tramiti espositivi, l'esplicazione didascalica, l'ammaestramento con pretesa di razionalità, puntando sul tempo scenico del percorso, sulla collocazione del visitatore al centro dell'azione, sulla perdita della distinzione di sé dall'oggetto, offrendogli continue scelte alternative, ossia costringendolo ad agire. (Gregotti 1964).

Così Eco in una riunione preparatoria:

In una mostra di tipo didascalico di solito vi è una grande abbondanza d'immagini poiché si è costretti a spiegare alcune idee, di solito si ricorre a scritte o pannelli sui quali l'occhio del visitatore il più delle volte scorre distrattamente; allora si è tentato di impostare ogni comunicazione su una sorta di macchina, cioè su una situazione che presume da parte del visitatore una operazione, un fatto manuale, in modo che il visitatore si guadagni la comunicazione che gli verrà data; una comunicazione guadagnata viene ricevuta con maggiore attenzione. (*Riunione comitato internazionale 10 febbraio 1964*, TRN_13_DT_038_V, Archivio Storico Fondazione La Triennale di Milano)

Vediamo, dunque, come viene risolto l'allestimento, Eco, Damiani e Gregotti si avvalgono della collaborazione degli architetti Peppo Brivio, Lodovico Meneghetti e

Giotto Stoppino; Massimo Vignelli cura la grafica; Livio Castiglioni è consulente per la “comunicazione sonora”.

La Sezione inizia con il cosiddetto Terminal dell’esaltazione, in cui un bombardamento di immagini proiettate a intermittenza sulle pareti squaderna tutta la gamma possibile di modi per impiegare il tempo libero. Segue la Camera di decompressione: qui l’immagine è quella della domenica di noia, in cui si è stretti fra l’impulso al consumo e le limitazioni (di tempo, soldi, occasioni) che impediscono di gioirne. Il visitatore può inserire dei dati personali in alcuni cubi di alluminio, che alludono al concetto del juke-box, ricevendone un biglietto con l’indicazione sul percorso da seguire: libertà, metaforicamente, del tutto illusoria.

Si accede dunque ai Condotti di scelta, otto contenitori a sezione quadrata che trattano quattro temi: il tempo libero e la tecnica [con opere di Enrico Baj]; le illusioni del tempo libero [Lucio Del Pezzo]; le utopie [Lucio Fontana e Nanda Vigo] e l’integrazione [Roberto Crippa e Fabio Mauri]. Tutti i volumi sono ricoperti di un materiale riflettente, che moltiplica le visuali e le possibilità, facendo smarrire il senso delle distanze e della misurabilità dello spazio. L’*Omaggio a Joyce* di Berio, cantato da Cathy Berberian, funge da sfondo sonoro di questa parte della mostra.

Un’anticamera vuota, con una sola, enorme didascalia a parete – progettata da Vignelli secondo l’estetica della poesia visiva di Balestrini – capovolge la logica oggetto-spiegazione propria delle mostre e dei musei tradizionali. Come in mostra non ci sono didascalie, qui non c’è nulla da vedere, c’è solo da leggere: il testo esplicita, in modo assertivo, il tema della violenza con cui l’industria del tempo libero detta i suoi tempi e i suoi modi.

Infine, il Salone d’onore del Palazzo dell’Arte viene trasformato nel Caleidoscopio attraverso l’inserimento di due enormi prismi a sezione triangolare, con le pareti interne rivestite di specchio: la percezione era quella di trovarsi dentro un enorme esagono su cui, a intervalli regolari, venivano proiettati in parallelo due cortometraggi commissionati a Tinto Brass, dedicati rispettivamente al “tempo libero” e al “tempo lavorativo”. I due serratissimi montaggi, realizzati a partire da materiali della Cinémathèque Française di Parigi, dove il regista lavorava all’epoca, esprimono la vena più beffarda della riflessione transdisciplinare di quegli anni.

In un primo tempo la proposta viene fatta a Mario Bolognini; è lui a indicare il nome di Brass, con il quale stava lavorando nel film collettivo *La mia signora* [anche con Luigi Comencini, 1964] (Lettera a Mauro Bolognini del 18 marzo, Sez. internazionale. Commissioni e incarichi, TRN_13_DT_038_V, Archivio Storico Fondazione La Triennale di Milano). Immerso nel clima parigino della Nouvelle Vague, ispirandosi all’opera di Tziga Vertov, e certamente in risonanza con *Verifica incerta* di Gianfranco Baruchello e Alberto Grifi, Brass orchestra un racconto ipnotico, in cui si

parte da premesse diverse (la fabbrica *versus* le sale da ballo, schematicamente) per convergere progressivamente su un medesimo repertorio di fotogrammi che esprimono concetti di prigionia e sottomissione. Gli eccessi del tempo libero, che provocano forme di isteria di massa, interessano molto a Eco: nella riunione di presentazione cita come possibile riferimento il documentario *Lonely Boy* dedicato al cantante Paul Anka, in cui il regista si sofferma sui primi piani delle *fans* ai concerti: ora in lacrime, ora urlanti, ora assenti, in un repertorio antropologico del tutto nuovo, sebbene sintonico con le gallerie di “ritratti di alienati” del mondo psichiatrico «è un documento molto bello di un tempo libero completamente meccanizzato e fallimentare» (Documento del 10 febbraio 1964, TRN_13_DT_038_V, Archivio Storico Fondazione La Triennale di Milano). Quelli di Brass sono documenti forti che, proiettati sulle pareti specchiate (e dunque investendo anche il corpo dei visitatori), procuravano disagio e inquietudine. Umberto Eco dice:

Si è concepita l'ultima sala della Triennale come una grande kermesse cinematografica e grafica in cui vi sono due filoni di comunicazione, da una parte si comunicano visioni di processi lavorativi e dell'altra visioni di processi di divertimento, ma in misura tale che la somma visuale e sonora dei due processi si uniforma in una sorta di ritmo unitario che può essere quello di una biella-manovella o di una terzina di Toni Dallara. ('Lo spettacolo nella società contemporanea' 1964, p. 795)

Si tratta di un percorso a ostacoli, che sollecita il visitatore, lo stanca, lo affatica. Nasce in questo stretto giro di anni – si pensi anche a *Vie d'acqua da Milano al mare* a Palazzo Reale, 1963 - l'idea della mostra come cimento, come luogo che spinge fuori dalla propria zona di comodità. La comunicazione di massa impatta con l'allestimento tradizionale, stravolgendolo. Perché andare per mostre non è più il riempitivo delle domeniche del rinnovato benessere post-bellico: se allestirle diventa un atto politico, visitarle vuol dire accettare di farsi mettere in discussione.



Fig. 1: Ingresso della Sezione Introduttiva a carattere internazionale. *L'esaltazione*. Foto: Ugo Mulas.



Fig. 2: Scalone d'onore, raccordo dei condotti nella s a carattere internazionale. *L'esaltazione*. Foto: Publifoto.

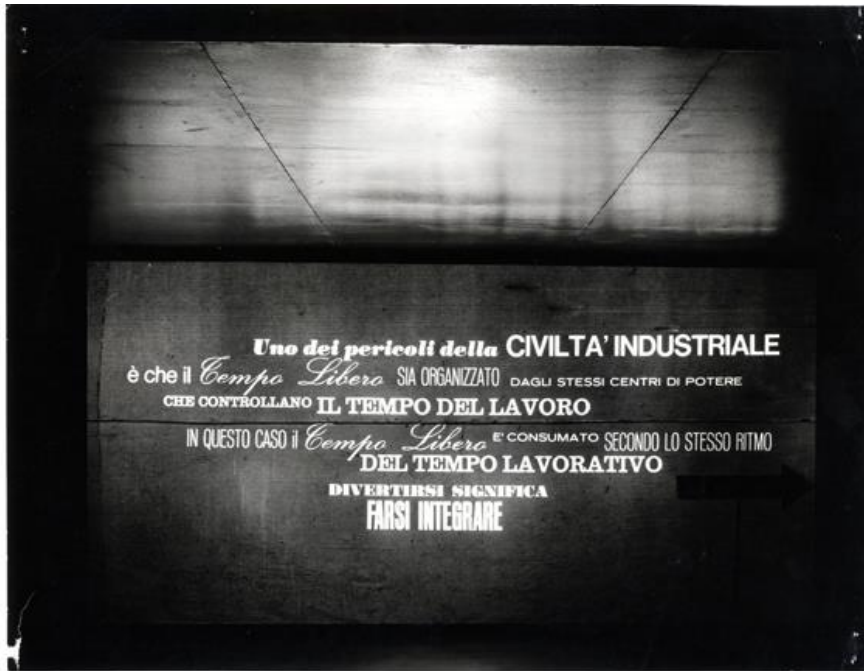


Fig. 3: Corridoio e didascalie nella Sezione Introduttiva a carattere internazionale nel Salone d'onore. Foto: Publifoto



Fig. 4: Caleidoscopio nella Sezione Introduttiva a carattere internazionale nel salone d'onore. Foto: Publifoto.



Fig. 5: Sesto condotto: integrazione, nella Sezione introduttiva a carattere internazionale Foto: Ugo Mulas.

L'autrice

Anna Chiara Cimoli è una storica dell'arte specializzata in Museologia all'Ecole du Louvre di Parigi. È dottore di ricerca in Storia dell'Architettura (Politecnico di Torino). Ha insegnato come docente a contratto presso l'Università Cattolica e l'Università Statale di Milano. È stata assistente alla curatela presso la Fondazione Arnaldo Pomodoro e ricercatrice nell'ambito del progetto europeo *MeLa*-European Museums in an age of migrations*. Ha pubblicato *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949-1963* (il Saggiatore), oltre a numerosi articoli di museologia su riviste nazionali e internazionali. Lavora come consulente museale, occupandosi in particolare di interpretazione e diversità culturale. Cura il blog museumsandmigration.wordpress.com.

Riferimenti bibliografici

Balestrini, N & Giuliani, A (eds.) 2013, *Gruppo 63. L'antologia*, Bompiani, Milano.

Borsi, F 1964, 'Un baraccone moralista', *La Tribuna*, 5 luglio 1964, s.p.

Cimoli, AC 1997, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1947-1963*, il Saggiatore, Milano.

Eco, U 1994, 'You must remember this', in *The Italian Metamorphosis, 1943-1968*, catalogo della mostra, Enel-Guggenheim Museum Publications, New York.

Eco, U 2003, *Il Gruppo 63, quarant'anni dopo*, [umbertoeco.it](http://www.umbertoeco.it). Available from <<http://www.umbertoeco.it/CV/II%20Gruppo%2063,%20quarant'annin%20dopo.pdf>> [aprile 2017].

Eco, U 2013, La generazione di Nettuno, in AA.VV., *Gruppo 63. L'antologia*, Bompiani, Milano, pp. 7-16.

Giuliani, A 1965, *I novissimi: poesie per gli anni Sessanta*, Einaudi. Torino.

Gregotti, V 1964, 'Sull'allestimento della XII Triennale', *Marcatrè*, settembre 1964, p. 135.

Gregotti, V 1999, 'XIII Triennale di Milano 1964: un ambiente fisico comunicativo', *Archi*, 3, pp. 42-49.

Il Gruppo 63, quarant'anni dopo 2005, Pendragon, Bologna.

i Novissimi di Alfredo Giuliani 2009, alfredogiuliani.blogspot.com.

Available from < <http://alfredogiuliani.blogspot.com/2009/12/i-novissimi-di-alfredo-giuliani.html> > [aprile 2017].

'Lo spettacolo nella società contemporanea' 1964, *Il Ponte*, giugno, pp. 777-796.

Rogers, E N 1964, 'La Triennale uscita dal coma', *Casabella*, n. 290, agosto 1964, p. 1.

Savorra, M 2017, 'Milano 1964. La Triennale del Tempo Libero. Intersezioni tra arte, comunicazione e design', *Casabella*, 872, pp. 40-56.

Tempo libero tempo di vita. Note, studi, disegni sulla preparazione della 13 Triennale 1964, Giordano Editore, Milano.

Zanella, F 2012, 'Il "complesso di Louise": la mostra Tempo libero (13. Triennale, Milano 1964), dentro e fuori dal Palazzo', *Ricerche di S/Confine*, vol. III, n. 1, pp. 67-92.

Zevi, B 1964, 'Processo alla XIII Triennale. Il carnevale triste degli architetti', *L'Espresso*, 16 agosto 1964.



Lucia Frescaroli - Chiara Lecce

***Eurodomus* 1966-1972. Una mostra pilota per la storia degli allestimenti italiani**



Abstract

Sotto l'effigie della "fiera moderna", il 30 aprile 1966 si inaugura a Genova la prima *Eurodomus*. Curata da Gio Ponti, Giorgio Casati ed Emmanuele Ponzio, *Eurodomus* oltrepassa il semplice obiettivo commerciale, affermandosi come momento di sperimentazione sinergica tra l'ambito del design d'arredo e il campo delle arti. Allestiti da progettisti, artisti e produttori, gli stand abbandonano la loro mera funzione commerciale, diventando ambienti scenici ed esperienziali. Iniziando da una breve introduzione del contesto storico, la ricerca approfondisce la corta parabola delle quattro edizioni di *Eurodomus* (1966-72), cercando di dimostrarne il ruolo pilota per la sperimentazione interdisciplinare del design coniugato alle altre arti. Sono inoltre criticamente indagati i supporti e le pratiche adottate per allestire gli spazi di mostra, evincendo il valore tecnologico ed espressivo dei singoli allestimenti. In ultimo si pongono in luce le puntuali collaborazioni tra designer e artisti, senza perdere di vista il coordinato lavoro della regia e della curatela e del contesto in cui si muovevano.

Defined as a "modern fair", the first *Eurodomus* opens its doors in Genoa on 30 April 1966. Curated by Gio Ponti, Giorgio Casati, and Emmanuele Ponzio, *Eurodomus* goes beyond being a simple promotional event: it is a place where Furnishing Design and arts can perform a synergetic experience of their practices. Set up by designers, artists, and producers, its stands abandon their mere commercial function and are transformed into scenic and experiential environments. After briefly introducing the historical context, the contribution explores the short trajectory of the four editions of *Eurodomus* (1966-72), and it tries to demonstrate its groundbreaking role as it becomes the model for future interdisciplinary experimentation that merge design and art. In conclusion, the text critically investigates the supports and the practices adopted to set up the exhibition spaces, and distills the technological and expressive value of the single installations.



Introduzione: per una comprensione contestuale a *Eurodomus*

Nella storia italiana, le esposizioni sono da sempre luogo di ricerca sperimentale, momento in cui le varie discipline artistiche e progettuali s'incontrano per dare vita a inedite riflessioni rispetto alla loro realtà contingente (Bosoni 1996, Bosoni 2006, Cimoli 2007, Zanella 2012). È doverosa però una riflessione rispetto un tassello meno noto: nata con le prerogative di una fiera commerciale *Eurodomus* è stata una breve ma feconda parabola fino ad oggi tralasciata nella storiografia delle esposizioni italiane

a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta. Costituito intorno a quattro momenti fieristici (1966-1972), *Eurodomus* è stato un evento capace di articolare un positivo dibattito relativo all'abitazione, ponendosi, altresì, come punto di contatto tra la realtà espositiva artistica, la cultura del progetto più avanguardistica (e talvolta utopica) e la realtà commercial-produttiva del territorio italiano. L'iniziativa nasce dalla volontà di realizzare un momento fieristico capace di abbracciare intenti trasversali rispetto le discipline artistiche, le pratiche progettuali e la produzione industriale e artigianale, condizione che caratterizza tutto il prodotto culturale degli anni Sessanta.

Uno dei problemi più importanti e più latamente comprensivi che la nostra epoca storica ha il dovere di risolvere non è quello dell'integrazione e della sintesi delle arti, [...] – ma il problema di stabilire l'unità della cultura [...]. Nella convergenza di intenti, di discipline diverse, nella loro interrelazionalità, nella composizione dei contrasti dialettici, nella continua capacità di incidenza nella realtà sta il significato più autentico dell'azione culturale odierna, sia essa svolta sul piano dell'arte che su quelli della scienza o della tecnica. (Vinca Masini 1965a, p. 13)

Questo agire trasversale interdisciplinare, questa «unità di intenti» ben raccontata da Lara Vinca Masini, sconfinava dai luoghi disciplinari e più istituzionalizzati, già a partire da esperienze come i movimenti di arte concreta. Tuttavia la mostra *Arte Programmata* tenutasi presso il negozio Olivetti a Milano (maggio 1962) e curata da Bruno Munari è considerabile come il “giro di boa”, l'evento che palesava tale sconfinamento, dove è più chiara la volontà di far uscire l'arte dall'isolamento e portarla nella vita di tutti i giorni, da applicare agli oggetti d'uso (Cfr. Vinca Masini 1965a).

Si rileggono gli stessi medesi presupposti nella breve ma anticipatoria parabola dei micro-allestimenti *Espressioni* realizzati all'interno del negozio Ideal-Standard in via Hoepli a Milano e coordinati da Gio Ponti. La *Sala Espressioni* diventa tra il 1963 e il 1968 il luogo in cui artisti, progettisti e grafici si incontrarono, esponendo opere e progetti, con l'obiettivo di concretizzare un «eccezionale e vivente museo della strada» (Ponti 1964, p. 16). Questo evento anticipa di pochi anni *Eurodomus* contenendo in sé quella stessa strategia impiegata nell'attivazione dello spazio attraverso un dialogo continuo tra l'opera installata e le parti del contenitore architettonico, dando così vita a occasioni sperimentali espressivamente libere, grazie alla breve durata e al supporto delle aziende italiane che collaborarono attivamente alle produzioni culturali dell'epoca (Cfr. Ballo 1965).

La prima *Eurodomus*

La prima *Eurodomus* fu, innanzitutto, occasione per presentare gli avanzamenti tecnologici nell'ambito domestico coadiuvati dall'intervento di artisti, designer e critici. Inaugurata il 30 aprile 1966 nella Fiera Internazionale di Genova e coordinata da Gio Ponti, Cesare Casati ed Emanuele Ponzio, la prima *Eurodomus* mirava a «creare contatti fra le produzioni più qualificate e gli operatori del settore, individuando forze autentiche nell'ampio panorama del design e produttori-pilota che incoraggiassero le idee e la genialità di giovani progettisti» (Ponti 1966, p. 27).

Molti sono gli stand virtuosi menzionabili, tuttavia il più emblematico è quello di Domusricerca promosso dall'Editoriale Domus e dalle aziende Arflex e Boffi. Il progetto coinvolge un primo (e ultimo) gruppo di designer composto da: Cesare M. Casati, Joe Colombo, Giulio Confalonieri, Enzo Hybsch, Luigi Massoni e Emanuele Ponzio, con il fine di studiare e sperimentare nuove proposte e nuove applicazioni di materiali per l'ambito domestico (La redazione Domus 1966, p. 7).

Tuttavia è il progetto dello stand che Abet, l'azienda piemontese di laminati plastici, realizzato per testare la nuova finitura *Sei*¹, a rappresentare forse il caso più interessante di tutto l'evento per il suo spirito avanguardistico:

Per la prima edizione, a Genova, fummo coinvolti in un progetto sperimentale al di là di ogni immediato utile, al fine di studiare nuove applicazioni dei materiali. Una ricerca che scaturì nella creazione di una "proposta integrale in laminato plastico" curata da Joe Colombo e il fratello artista Gianni. (Comoglio 2007, pp. 197-198)

All'interno dello stand [Fig. 1] sono presentati i prototipi disegnati (e realizzati in finitura *Sei*) da: Gio Ponti, Luigi Caccia Dominioni, Ettore Sottsass jr. (il mobile a torre), Joe Colombo, Costantino Corsini e Giorgio Wiskermann e Mario Bellini (Cfr. Lecce 2014). Eppure è il progetto dell'allestimento a colpire maggiormente, in quanto uno dei pochi esempi documentati di collaborazione tra i fratelli Gianni e Joe Colombo, un autentico caso di commistione tra il processo artistico/spaziale del primo e la visione progettuale del secondo.

La vicinanza fisica dei reciproci studi a Milano² e le affinità riguardanti soprattutto la ricerca sui nuovi materiali e sulle nuove tecnologie hanno portato a rare e fortunate collaborazioni come il famoso progetto della lampada *Acrilica* (1964). Tuttavia è indubbia la diversità dei progetti creativi dei Colombo, nascente dalla diffidenza di Joe

¹ La finitura *Sei* cambiò completamente l'immagine del laminato, fino a allora prodotto esclusivamente nelle finiture lucida e opaca, determinandone negli anni successivi un enorme incremento della produzione di laminato. (Cfr. Lecce 2014)

² Dal 1958 in via Foppa, dal 1963 al 1965 in viale Piave e dal 1965 al 1968 in via Argelati.

verso i gruppi di artisti impegnati nell'arte programmata (di cui Gianni era partecipe primario con il Gruppo T³), poiché egli «non accettava la sovrapposizione di poetiche individuali dentro un'unica complessiva poetica collettiva e l'orientamento di questa verso opere in cui il ruolo singolare dell'autore veniva dissolto» (Fagone 1995, p. 17) Lo stand Abet ha chiaramente delle assonanze con il personale percorso di Gianni Colombo relativo alla concezione dello "spazio ambientale", iniziato nel 1964 con l'opera *Strutturazione cinevisuale abitabile*:

Colombo trasforma l'elemento percettivo, la ricerca psicologica, in un'operazione artistica in quanto ne fa partecipe il fruitore: se il fruitore non partecipa, se si limita a guardare la scala e gli ambienti, ha un'idea assolutamente insufficiente di quello che è l'opera. Solo salendo sulla scala storta o entrando nell'ambiente dilatato, diventa parte dell'opera. (Dorfles 1995, p. 25)

Parallelamente troviamo molte affinità e impronte del lavoro di Joe Colombo, architetto e designer, "autore-progettista", attento alle relazioni d'ambiente che gli oggetti da lui progettati possono stabilire: «Oggetti e comportamenti si confrontano dentro una misura di vita che presuppone una più aperta disposizione dell'ambiente» (Fagone 1995, p. 12). Il risultato della collaborazione vede lo stand Abet come un volume chiuso composto da due ambienti in cui è possibile penetrare: un primo cubico e buio (sulle cui pareti sono proiettati, in movimento simboli e scritte, accompagnati da suoni elettronici) ed un secondo luminoso, un lungo parallelepipedo bianco e in salita (14x5x2 m) in cui sono esposti i prototipi. Immersi nel bianco come nel vuoto, i mobili appaiono tutti in un solo colpo d'occhio, in virtù della salita. Il procedere ascensionale quasi non è percepito dal visitatore poiché tutte le ortogonalità sono riferite al pavimento, ne deriva quindi un senso di disorientamento che, aumentato da lievi suoni elettronici, crea un effetto "allarmante". Le righe orizzontali nere sul pavimento fungono da pratici antiscivolo in gomma, ma allo stesso tempo aumentano la distorsione prospettica dello spazio.

Considerando, quindi, i differenti approcci tracciati dalle posizioni sempre parallelamente orientate dei due fratelli Colombo, lo stand Abet rappresenta un'occasione pressoché unica in cui appaiono evidenti punti di convergenza tra gli ambienti spaziali di Gianni Colombo e il mondo del design affine al fratello Joe (già collaboratore di Abet).

³ Gianni Colombo, Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gabriele De Vecchi e Grazia Varisco.

Eurodomus 2

Il 1967 è l'anno della consacrazione ufficiale in Italia e in Europa del tema "ambiente spaziale". A Graz viene organizzata *Trigon '67*, una mostra solo di ambienti, mentre a Foligno viene inaugurata una delle mostre che più hanno segnato questo periodo: *Lo spazio dell'immagine*⁴. Allestita negli spazi rinascimentali di Palazzo Trinci e curata da Bruno Alfieri, Giuseppe Marchiori, Giorgio De Marchis, Gino Marotta, Stefano Ponti, Lanfranco Radi e Luciano Radi, rappresentò un momento di rottura, poiché per la prima volta furono presentati diciannove "ambienti plastico-spaziali" realizzati da giovani artisti appartenenti alle varie tendenze dell'epoca, seguendo il tema "muoversi liberi nello spazio".

Che cosa hanno fatto? "Environments", spazi per le loro immagini, le loro idee e le loro opere. Non è il caso di insistere con le teorie, basta sottolineare la necessità oggi per l'arte di reagire al condizionamento ambientale, al contenitore, ad agire su di esso per imporre i suoi specifici caratteri visuali. [...] L'"Environment" è nato con la pop art, e si affianca a quelle ricerche visuali, ottiche e cinetiche che per la loro stessa programmazione tendono a controllare e determinare lo spettatore. [...] Può contenere di tutto: pop, op, design, tecnologia e soprattutto senso dello spettacolo. Lo spazio dà spettacolo. (Trini 1967, p. 42)

Le parole di Trini ci riportano direttamente alla seconda edizione di *Eurodomus*, ordinata da Gio Ponti, Cesare Casati, Emanuele Ponzio e Gianni Ratto, allestita a Torino all'interno del padiglione interrato progettato da Riccardo Morandi (1958-59) nel parco del Valentino. La novità di *Eurodomus 2* è difatti una larga partecipazione di giovani artisti italiani, non ben documentata, ma solo commentata sulle pagine di *Domus*: «I giovani artisti italiani che con entusiasmo e libertà, e forse anche con un po' d'improvvisazione – il che in queste cose non guasta – hanno collaborato, inviando, portando, o costruendo sul posto, opere importanti e non, e che soprattutto hanno sentito la necessità di far nascere un nuovo colloquio fra le cose dell'arte e le cose dell'architettura.» (Gio Ponti 1968, p. 5)

Non è quindi ben chiaro come sia avvenuto effettivamente il coinvolgimento degli artisti durante l'evento, sicuramente gli incroci culturali dell'epoca, ben condotti in primis dallo stesso Gio Ponti⁵, a cavallo tra industria, arte, design e architettura andavano sempre più rafforzandosi. Un esempio chiaro di questo fenomeno è dato

⁴ La mostra, tenutasi dal 2 luglio al 1 ottobre 1967, fu presentata da critici e storici dell'arte come Umbro Apollonio, Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Maurizio Calvesi, Germano Celant, Giorgio de Marchis, Gillo Dorfles, Christopher Finch, Udo Kultermann, Giuseppe Marchiori e Lara Vinca Masini.

⁵ Ma anche da importanti gallerie d'arte come Studio Marconi e Christian Stein.

dall'azienda Zanotta che sponsorizza uno degli spazi più interessanti di *Eurodomus 2*: la cupola pressostatica progettata dallo studio De Pas, D'Urbino, Lomazzi [Fig. 2]. L'occasione è quella del lancio della mitica poltrona *Blow*, progettata dallo stesso studio DDL, realizzata anch'essa in PVC gonfiato, calandrato e saldato dall'azienda Plasteco che ha prodotto anche la cupola. Lo spirito pop e anticonformista della seduta *Blow* si rispecchia nel grande oggetto plastico fuori scala posizionato all'esterno dell'edificio della fiera a mo' di parassita⁶. Al suo interno lo studio DDL organizza un'esposizione di lavori di giovani artisti «le cui opere d'avanguardia erano collocate in una scenografia che sembrava uscita da un film di fantascienza» (Lomazzi 2007, p. 177). Le opere si distribuivano in realtà sia dentro che fuori la cupola: Pietro Gallina, Nanda Vigo, Stefano Milioni, Maria Moriondo, Ugo La Pietra e Archizoom all'interno; Ugo Nespolo, Eliseo Matracchi, Armando Marrocco, e Alfredo Pizzo Greco all'esterno.

Ancora più sorprendente in questo contesto appare però la presenza, all'interno della fiera stessa, di alcuni degli *Environments* realizzati proprio per la mostra *Lo Spazio dell'immagine* di Foligno l'anno precedente. Ritroviamo, infatti, "trasportati" per intero: i *Pozzi* di Michelangelo Pistoletto, la *Gabbia* Mario Ceroli, *l'Ambiente Naturale-Artificiale* di Gino Marotta, *l'Ambiente Bianco* di Enrico Castellani, *l'After-Structure* di Gianni Colombo e i *Tappeti-Natura* di Pietro Gilardi. L'effetto di questa compresenza stranianti di opere d'arte all'interno di un evento commerciale è catturato ancora una volta dalle parole di Tommaso Trini:

L'opera d'arte conduceva, da esperta, la cerimonia espositiva. Tra gli stand merceologici, dove l'oggetto risultava temporaneamente privilegiato, l'arte ribadiva il suo privilegio di costituire isole di attenzione permanenti. [...] Al ballo dell'*Eurodomus*, l'entrata in società dei nuovi prodotti trovava nell'arte (i cui rapporti con il design e l'architettura sono confusi, molto confusi, un amore-odio che bisognerebbe analizzare) il riscontro della sua precarietà. (Trini 1968, p. 10)

Eurodomus 3

Tale tensione si riscontrava nuovamente nel terzo appuntamento di *Eurodomus 3*, organizzato dalla rivista *Domus* e da Torino Esposizioni S.p.A. con il patrocinio dell'Ente Provinciale per il Turismo e il Comune di Milano presso il Palazzo della Triennale e le attigue aree verdi (Parco Sempione).

Dalla rivista *Domus* è possibile cogliere la soddisfazione e i risultati ottenuti durante l'evento (dal 14 al 24 maggio 1970), mentre da altri periodici coevi, come *Casabella* e *Abitare* non giunge alcuna notizia.

⁶ Per ulteriori approfondimenti sul progetto della Cupola di Eurodomus 2 dello studio De Pas, D'Urbino, Lomazzi: <http://www.exposizioni.com/opere/cupola-1968/>

Successo e soddisfazione Perché? [...] Forse anche perché per la prima volta architetti, designer, artisti, industriali su unico fronte, hanno saputo, senza nascondere la componente commerciale che li univa, lavorare e parlare con imprevedibile chiarezza [...] A Milano, poi, si è avverato, e persino in misura inattesa, quello che ci eravamo soprattutto augurato: cioè la partecipazione e l'interesse del pubblico – un pubblico che era di tutti gli strati sociali, e non solo cittadino ma, possiamo dirlo, europeo. (Casati 1970, p. 1)

Eurodomus 3, dunque, si differenzia rispetto a quelli precedenti per la sua inclinazione al dialogo non solo tra i progettisti e i produttori, ma soprattutto, con il pubblico, grazie l'apparato espositivo, che si poneva come *medium* capace di attivare azioni coinvolgenti, partecipative e ludiche. Era un clima coinvolgente che richiedeva in primo luogo la partecipazione attiva dello "spettatore-consumatore", grazie anche ai manifesti e striscioni progettati da Giulio Confalonieri sparsi per la città. L'intervento del grafico rientra in quelle che Domus definisce «libere espressioni» termine che arriva proprio dalla già citata esperienza della Sala dell'Ideal-Standard in via Hoepli. La continuità dei presupposti è dunque esplicita: attivare uno spazio mettendo in gioco discipline e strategie allestitivo capaci di suscitare l'interesse e la partecipazione del pubblico, aventi come obiettivo la sponsorizzazione dei più contemporanei prodotti per la casa. L'intento del comitato di coordinamento (Giò Ponti, Gianni Mazocchi, Cesare Casati, Emanuele Ponzio) si palesava negli spazi dedicati alla collettività e di connessione tra i diversi ambienti e locali del Palazzo, come per esempio allo scalone della Triennale allestito da Livio Castiglioni, dove il pubblico poteva osservare l'opera del designer italiano mentre giocava con i *Sassi morbidi* di Piero Gilardi disegnati per Gufram; oppure i luoghi conviviali e di ristoro come il bar progettato dall'artista Bruno Centonotte, Doppio Studio e Studio DA. L'allestimento più emblematico però è ancora la cupola pressostatica (Studio DDL) che accoglieva il *Telemuseo*, il quale era collocato all'interno di una cupola di 18 m di diametro, in PVC bianco, calandrato e saldato; realizzata dall'azienda Plasteco e sponsorizzata da GommaGomma di Milano, la cupola era caratterizzata da un forte contrasto tra l'esterno e l'interno: se all'esterno spiccava per la sua dimensione e il color bianco rispetto il manto erboso, internamente invece la superficie era completamente nera, dando vita a «uno spazio astratto che annullava la percezione dell'ambiente, con una sola apertura circolare sulla sommità» (Stefano Setti). L'ambiente scuro [Fig. 3] era necessario per le proiezioni e l'allestimento dei venti televisori perimetrali che trasmettevano in circuito chiuso alcune azioni artistiche, registrate con il sistema del video-recording. Grazie agli operatori e gli impianti televisivi della Philips, guidati dall'esperienza tecnica e artistica di

Gianfranco Bettini e coordinati da Tommaso Trini, gli artisti invitati⁷ avevano modo di sperimentare e avviare ricerche rispetto un linguaggio visivo che stava emergendo (Cfr. Casero & Di Raddo 2015). Internamente il pubblico affluiva nella più totale oscurità adagiandosi o sul pavimento in moquette o sulle morbide sedute *Gomma* della BBB, disegnate da Decursu e dallo Studio DDL. Per comprendere la contaminazione e lo scambio sinergico avviato con *Eurodomus 3* si deve accennare anche la manifestazione *Arte con tutti, arte di tutti*, una serie di “mostre-incontri” organizzate da sette Biblioteche Comunali⁸ in collaborazione con alcune Gallerie d’Arte milanesi⁹. Un particolare un caso del palinsesto che merita di essere ricordato è l’*Enviroment* realizzato dal Centro Apollinaire, composto da una *Videosfera* e da un *Multipercorso* di Bruno Contenotte e dell’architetto Aldo Jacobo¹⁰.

Eurodomus 4

L’ultima *Eurodomus* si pone nel solco già tracciato dai precedenti eventi, dimostrandosi tuttavia differente per le attività organizzate a margine della fiera. In particolare apre (a Torino) con nuove questioni, risentendo della necessità, sempre più dichiarata, che gli ambiti artistici e progettuali siano in grado di incidere sul reale, sulla condizione sociale e, dunque, sugli spazi della collettività.

Sentiamo la necessità di invitare tutte queste forze – l’industria, l’edilizia, i designers, gli architetti – a partecipare in accordo alla individuazione di una “nuova casa”, dove arredo, muri e quartiere nascano da una matrice, che consenta veramente di porre le possibilità produttive al servizio della società, e non viceversa. (La redazione Domus 1972 p. 10)

Così la redazione di Domus (che insieme alla Torino Esposizioni S.p.A. ha organizzato l’evento) pone in luce un’esigenza che non è nuova nella storia dell’architettura e del progetto, ma che negli ultimi anni si fa più manifesta, come

⁷ Gli artisti che trovarono spazio all’interno della cupola erano i seguenti: Vincenzo Agnetti e Gianni Colombo con *Volubolazione e bieloquenza NEG*; Tommaso Trini con *In diretta*; Gianni Marotta con una performance artistica che lo vede prendere i panni di un intervistatore che avvia un dialogo assurdo con l’intervistato Pierre Restany; Fabio Mauri che avvia un dibattito surreale in cui i suoi interlocutori (Achille Mauri, Marotta, Restany, Scheggi e Trini), sdraiati in vasche da bagno, intervengono in merito al tema dell’arte povera; Henry Martin con *Circuito chiuso* e Pistoletto con *Corto circuito*, interventi strettamente coordinati tra loro. Alcuni di loro parteciparono anche alla mostra *Gennaio 70*.

⁸ Le Biblioteche comunali invitate erano quelle di Affori, Calvairate, Baggio, Lorenteggio, parco Sempione (Montetordo), Villapizzone e Accursio.

⁹ Le gallerie che hanno collaborato erano Salone Annunciata, Centro Apollinaire, Galleria Il Diagramma, Studio Marconi e Multirevol, Galleria del Naviglio, Galleria Schwarz e Galleria Toselli.

¹⁰ La *Videosfera* era una gigantesca gabbia quasi sferica, realizzata con tubi da cantiere Ponteur, entro cui pendevano dei lunghi teli di PVC (progettati da Alda Casal) che facevano da schermo alle proiezioni fantastiche di Contenotte. Il “multipercorso”, invece, era un labirinto nero, come un castello incantato, in cui le opere di Contenotte erano esposte alla vista e al tatto.

dimostrano anche gli ambiti artistici (Cfr. Casero, Cristina & Di Raddo, Elena 2016). I coordinatori di *Eurodomus 4* (ancora Gio Ponti, Cesare Casati, Emanuele Ponzio) avviano dei momenti di confronto pubblico, aperti a tutti, per stimolare industrie e progettisti a chiarire e determinare nuove prospettive di ricerca volte alla formulazione di nuovi modelli di casa. Così, tra il 18 e il 28 maggio 1972 (periodo di apertura della fiera), si susseguono dibattiti che indagavano le dinamiche dei rapporti tra le forze determinanti la casa, comprendendone le relazioni di interscambio e i linguaggi adottati. La manifestazione [Fig. 4], intitolata *Il codice: incontri e scontri sulla casa*, aveva sede nelle sale del Palazzo della Promotrice di Belle Arti al Valentino ed era organizzata in tre giornate, alternando momenti di progetto, performance artistiche, dibattiti e confronti tra i protagonisti (una famiglia torinese operaia, l'architetto Angelo Mangiarotti e il rivenditore di arredi Galliano). Il terreno di confronto è stato il progetto e la realizzazione di un modello in scala 1:1 di una casa di 64 mq adoperando meccanismi teatrali e allestendo muri con pannelli in legno. I due esperimenti erano ripresi da telecamere a circuito chiuso e proiettati su monitor in real-time per permettere al pubblico di seguire i lavori.

L'esperimento ha messo in luce le profonde differenze di codice di linguaggio di ogni parte chiamata in causa. Lo stesso tema è stato indagato dalla macchina-scultura realizzata presente all'ingresso del Palazzo e realizzata da Gianni Colombo e Livio Castiglioni. Grazie a quattro bande magnetiche differenti che emettevano quattro cadenze dialettali diverse, l'opera poneva fisicamente e fonicamente in risalto il problema del linguaggio. Alla chiusura dell'evento (27 maggio 1972) ha partecipato anche il Gruppo UFO con un happening intitolato *Casa a ostacoli sul territorio, percorso ludico-urbanistico tra frammenti di realtà e fantasia*¹¹.

Conclusioni

L'analisi e la piena comprensione del fenomeno *Eurodomus* richiederebbe un'intera monografia, per poter entrare dettagliatamente a descrivere ogni singolo appuntamento, con i suoi padiglioni, eventi e stand fieristici. Tuttavia l'obiettivo era quello di raccontare, attraverso le voci promulgatrici, l'esperienza, concentrando l'attenzione su alcuni casi specifici che, a nostro parere, meglio hanno mostrato quelle sinergie e strategie allestitive che hanno visto partecipi artisti e progettisti.

La parabola *Eurodomus* è un osservatorio (ancora poco esplorato) che racconta molto bene le conflittualità, le energie, le dissonanze e le schizofrenie, che hanno contraddistinto l'Italia di quegli anni, dando luogo all'incontro tra le diverse discipline dell'arte e del design. Tutto ciò in un territorio "barbaro", che non è conclamatamente

¹¹ Cfr. Pezzati e altri 2012.

artistico, museale, ma bensì commerciale, una fiera, dunque uno spazio di “consumo”, che ha come fine quello della compravendita.

È altresì possibile individuare sinteticamente, attraverso l'exkursus delle quattro edizioni, una notevole mutazione del rapporto arte/design/industria. Durante la prima edizione del 1966 si respira ancora un'aria di positiva fiducia nel progresso e nelle innovazioni tecnologiche, ben rappresentata dalle opere cinetico/programmatiche. Il 1968 sancisce, invece, il radicale passaggio verso l'*environment* e il coinvolgimento attivo dello spettatore, passando attraverso lo spirito della contestazione che si sarebbe poi manifestato a pieno durante la XIV Triennale. La terza edizione milanese del 1970 vede quindi affermarsi le sperimentazioni di nuove espressioni (la video arte e lo spazio collettivo come in *Arte per tutti, arte con tutti*) che danno luogo a un vero e proprio evento cittadino. L'ultima edizione torinese coincide con un anno che portò a una serie di grandi rotture in tutti e tre i mondi: in quello dell'arte s'impone definitivamente il linguaggio dell'happening e l'attenzione verso le dinamiche sociali; similmente il design diventa radicale e contro il sistema del consumo, proponendo linguaggi più leggeri e riflessioni anch'esse più sociali; l'industria sta invece per affrontare la grande crisi petrolifera, di lì a poco in arrivo, e i successivi anni di declino di molti settori produttivi.



Fig. 1: Lo stand Abet Print progettato da Joe Colombo in collaborazione con Gianni Colombo. Pagine di Domus n°440, luglio 1966.



Fig. 2: La cupola pressostatica progettata dallo studio De Pas, D'Urbino, Lomazzi per Zanotta. Pagine di Domus n°463, giugno 1968.



Fig. 3: Gli interni dell'istallazione del *Telemuseo* a cura di Tommaso Trini, all'interno della cupola pressostatica progettata dallo studio De Pas, D'Urbino, Lomazzi. Pagine di Domus n°488, luglio 1970.



Fig. 4: *Il codice: incontri e scontri sulla casa e la macchina-scultura realizzata da Gianni Colombo e Livio Castiglioni. Pagine di Domus n°512, luglio 1972.*

Le autrici

Lucia Frescaroli (Arch.) ha collaborato con 6a Architects e Fondazione Prada (2009-2011). Nel 2016 è stata *visiting researcher* alla Kingston University di Londra e condotto ricerche presso l'archivio e Museo IKEA (Svezia). Ad aprile 2017 si è dottorata nel corso di Architettura degli Interni e Allestimento presso il Politecnico di Milano, sotto la supervisione del prof. Giampiero Bosoni, con cui attualmente collabora presso la Scuola del Design del Politecnico di Milano. Dal 2017 è membro dell'Associazione Italiana Storici del Design e negli ultimi due anni ha partecipato a seminari in Inghilterra, Francia e Grecia, con rispettive pubblicazioni accademiche.

Chiara Lecce, dopo la Laurea Magistrale in Design degli Interni nel 2008, ha proseguito il suo percorso presso il Politecnico di Milano con il Dottorato di Ricerca in Architettura degli Interni e Allestimento concluso nel 2013 con la tesi "Living interiors in the digital age: the Smart Home". Dal 2008 svolge didattica per i corsi di Storia del Design e Progettazione di Interni della Scuola del Design del Politecnico di Milano. Dal 2013 è executive editor di PAD Journal e membro di redazione della rivista AIS/Design Storia e Ricerche. Attualmente è assegnista di ricerca e docente a contratto presso il Dipartimento di Design del Politecnico di Milano e si occupa di exhibit design. Dal 2009 collabora con la Fondazione Franco Albini e con altri importanti archivi del design italiani, oltre che a portare avanti la sua professione di interior designer freelance.

Riferimenti bibliografici

Bosoni, G & Confalonieri, GF 1988, *Paesaggio del design italiano. 1972-1988*, Edizioni di Comunità, Milano.

Bosoni, G 1996, 'L'allestimento come luogo di sperimentazione', in *Il Design italiano 1964-1990*, ed A Branzi, Electa, Milano, pp. 35-48.

- Bosoni, G 2006, 'Per una storia degli allestimenti in Italia, 1930-2000', in *Design degli interni. Contributi al progetto per l'abitare contemporaneo*, ed L Guerrini, Franco Angeli, Milano, p. 22-41.
- Ballo, G 1965, 'Sul concetto di "Spazio attivo". (A proposito della sala "Espressioni" in Milano)', *Domus*, no. 428, pp. 47-57.
- Casati, C 1970, 'Eurodomus 3', *Domus*, no. 488, p. 1.
- Casero, C & Di Raddo, E 2016, *La parola agli artisti. Arte e impegno a Milano negli anni Settanta*, Postmedia book, Milano.
- Cimoli, AC 2007, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia, 1949-1963*, Il Saggiatore, Milano.
- Comoglio, F 2007, 'Abet', in *La fabbrica del design. Conversazioni con i protagonisti del design italiano* eds G Castelli, P Antonelli, F Picchi, Skira, Milano, pp. 193-201.
- Di Raddo, E 2015, 'Né "opera" né comportamento. La natura del linguaggio video alle origini' in *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, ed C Casero & E Di Raddo, Postmedia book, Milano, pp. 53-72.
- Dorfles, G 1995, 'Joe e Gianni Colombo a Milano fra arte e design', in *I Colombo. Joe Colombo (1930-1971), Gianni Colombo (1937-1993)* ed V Fagone, Mazzotta, p. 25.
- Eurodomus 3. Mostra organizzata dalla rivista Domus e da Torino esposizioni, Milano 14-24 maggio 1970, Palazzo dell'arte al parco 1970*, Domus, Milano.
- Fagone, V (ed.) 1995, *I Colombo. Joe Colombo (1930-1971), Gianni Colombo (1937-1993)*, Mazzotta, Milano.
- Lecce, C 2014, 'Abet Laminati: il design delle superfici', *AIS/Design Storia e Ricerche*, no.4. Available from: <<http://www.aisdesign.org/aisd/abet-laminati-il-design-delle-superfici>> [24 Gennaio 2018].
- La redazione Domus 1966, 'La prima realizzazione di *Domusricerca*', *Domus*, no. 440, pp. 7-15.
- La redazione Domus 1972, 'Eurodomus a a Torino', *Domus*, no. 512, pp. 10-22.
- Lomazzi, P 2007, 'Zanotta', in *La fabbrica del design. Conversazioni con i protagonisti del design italiano*, eds G Castelli, P Antonelli, F Picchi, Skira, Milano, pp. 175-186.
- Masini, LV 1965, 'Arte programmata e prefabbricazione. Una proposta di Bruno Morassutti e di Enzo Mari', *Domus*, no. 428, p. 13-17.
- Pezzati, S, Piccardo, E & Wolf, A 2012, *UFO Story. Dall'architettura radicale al design globale*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci e Archivio Lapo Binazzi - UFO, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera.
- Ponti, G 1966, 'Eurodomus. Prima mostra moderna ispirata da Domus e organizzata alla fiera di Genova', *Domus*, no. 440, p. 27.
- Ponti, G 1964, 'Espressioni', *Domus*, no. 415, pp. 16-20.
- Ponti, G 1968, 'Eurodomus 2', *Domus*, no. 463, pp. 5-6.
- Setti, S 1968, *Cupola*. Available from: <<http://www.exposizioni.com/opere/cupola-1968>> [3 Gennaio 2018].
- Setti, S 1970, *Cupola*. Available from: <<http://www.exposizioni.com/opere/cupola-1970>> [3 Gennaio 2018].

Triennale di Milano 1964, *Tredicesima Triennale di Milano. Tempo libero. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna. Palazzo dell'Arte al Parco, Milano, 12 giugno-27 settembre 1964*, Arti Grafiche Crespi, Milano.

Trini, T 1967, 'A Foligno', *Domus*, no. 453, pp. 41-46.

Trini, T 1968, 'Eurodomus 2', *Domus*, no. 463, pp. 11-15.

Vinca Masini, L 1965, 'Arte programmata', *Domus*, no. 422, pp. 40-48.

Vinca Masini, L 1965a, 'Arte programmata e prefabbricazione. Una proposta di Bruno Morassutti e Enzo Mari', *Domus*, no. 428, pp. 13-15.

Zanella, F 2012, *Esporsi. Architetti, artisti e critici a confronto in Italia negli anni Settanta*, Scripta, Verona.

Riferimenti audiovisivi

Arte programmata 1962, (registrazione) Roma, Archivio Nazionale Cinema d'Impresa.
Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=iji_cT9L6RQ> [23 Gennaio 2018].



Marcella Turchetti

Olivetti formes et recherche. **Industria e cultura contemporanea, una mostra storica** **Olivetti (1969-1971)**



Abstract

L'intervento presenta un caso espositivo di ampia risonanza in ambito europeo: *Olivetti formes et recherche* (*Olivetti investigacion y diseño, Olivetti concept and form*), mostra a cura della Direzione Relazioni Culturali, Disegno Industriale, Pubblicità della *Ing. C. Olivetti & C., S.p.A.* (1969-1971). Questa mostra itinerante, attraverso multiformi esplorazioni visive e sonore, affronta la complessità del contemporaneo, sotto il profilo culturale e industriale.

Attraverso l'analisi dei documenti provenienti da fondi archivistici dell'Associazione Archivio Storico Olivetti, si intende ricostruire le finalità della mostra nell'ambito delle attività culturali ed espositive della Olivetti; delineare la storia dell'esposizione e dei suoi apparati; indagare le relazioni tra le diverse figure che parteciparono alla sua realizzazione; far emergere l'intreccio tra i diversi strumenti di comunicazione che collaborano all'originalità della mostra, che si configura come vero evento pop.

This paper presents a showcase that has attracted widespread attention in Europe: *Olivetti formes et recherche* (*Olivetti investigacion y diseño, Olivetti concept and form*), exhibition organised by the Cultural Relations, Industrial Design and Publicity Departments of *Ing. C. Olivetti & C., S.p.A.* (1969-1971). By analysing the documents stored at the Associazione Archivio Storico Olivetti, the paper reconstructs the exhibition goals in the setting of the cultural and exhibition activities of Olivetti; outlines the history of the exhibition and its setup; investigates the relationships between the different figures participating in its implementation; reveals the intertwining of the communication tools that add to the originality of the exhibition. The paper highlights how the production of cultural and communication tool models evolved to make Olivetti stand out in the early Seventies and the evolution of a design method that characterises an industrial culture that has always been a leader in the value of innovation and development, education and intellectual growth.



La mostra itinerante *Olivetti formes et recherche* intende essere la rappresentazione icastica di un'industria, la Olivetti, attraverso un'originale narrazione dei mezzi e dei linguaggi con i quali essa comunica con l'esterno: quegli aspetti visivi che concorrono a esprimere il carattere unico e specifico di un'industria, la sua

immagine. Espone originalmente le ricerche e le scelte attuate dalla Olivetti e ne rappresenta una restituzione nel presente e una proiezione nel futuro. Attraverso la creazione di un rapporto dinamico col visitatore, l'esposizione si offre come ambiente da esplorare e scoprire attivamente.

La mostra nel suo insieme è - come sottolinea Gae Aulenti -

un paesaggio costruito dove ogni singola architettura presuppone lo spazio generale in un rapporto armonico, ed è anche la sede dove ogni singola architettura sviluppa e costruisce i suoi termini di riferimento caratteristici, crea le sue relazioni. Infatti il legame connettivo tra i luoghi deputati è proprio la relazione tra questi e lo spazio generale, cioè il rapporto tra le forme autonome e l'atteggiamento del visitatore che le percorre o le raggiunge andando a ritrovare la forma della mostra che è poi la sua costruzione. (Testo dattiloscritto in copia fotostatica di presentazione del progetto di allestimento della mostra itinerante per la Olivetti scritto per la rivista J.O. [Journal Olivetti] no. 16, 1970, fascicolo 1.48, Archivio Gae Aulenti)

Una mostra viaggiante in varie sedi internazionali: dopo Parigi, si sposterà a Barcellona, a Madrid, a Edimburgo, a Londra e a Tokyo, che è insieme uno spettacolare e rigoroso consuntivo della politica d'immagine della Società Olivetti.

La genesi della mostra: il rapporto con il Musée des Arts Décoratifs del Louvre e il contesto parigino.

Parigi, ottobre 1969. Mentre al Museo d'Arte Moderna si apre la sesta Biennale di Parigi, al Musée des Arts Décoratifs si inaugurano tre mostre: la mostra di incisioni dell'inglese Stanley Hayter nella galleria Rivoli, una mostra delle recenti opere dello scultore César nelle sale del Novecento e in un'area espositiva, una navata, completamente rinnovata da Gae Aulenti, una mostra di quattro giovani artisti italiani presentati dall'azienda italiana Olivetti: Mario Ceroli, Jannis Kounellis (greco che vive a Roma), Gino Marotta e Pino Pascali. Si tratta della mostra *4 artistes italiens plus que nature*: giovani artisti con la comune preoccupazione di uscire dai canoni tradizionali dell'arte plastica, per creare una frontiera franca volta all'esplorazione di possibili modi di abitare lo spazio nella sua totalità. Si tratta di *environnements* che rappresentano nuovi linguaggi dell'avanguardia italiana in un ambiente allestito da Gae Aulenti, a partire da un'idea di Giorgio Soavi e Renzo Zorzi della *Direzione Relazioni Culturali, Disegno Industriale, Pubblicità* della Olivetti. Gae Aulenti appronta questo spazio adottando la soluzione di progettare delle pareti che curvano verso pavimento e soffitto, creando una superficie continua: in quel medesimo spazio così pensato per la

mostra dei quattro artisti, allestirà il mese successivo, la mostra itinerante *Olivetti formes et recherche*, conservando quindi questi ambienti dalle pareti smussate e continue, per poi negarli attraverso un allestimento al buio.

Opere effimere, invendibili, non stoccabili né trasportabili, solo forse documentabili, fotografabili...dove i materiali grezzi, poveri sono tuttavia presentati “dentro un abitacolo ‘ricco’, bianco e carenato, come una macchina moderna che a sua volta sembra voler esercitare una certa ironia sull’estetica rustica dei mucchi di lana, di carbone e di terra di un Kounellis [...]. (Michel, J 1969, ‘Entre l’art e la vie’, *Le Monde*, 16 ottobre, Rassegna stampa della mostra internazionale *Olivetti formes et recherche* al Louvre di Parigi, Fondo Documentazione della Società, Direzione Comunicazione Ufficio Stampa Olivetti, fascicolo 2310, Associazione Archivio Storico Olivetti)

Sulla stampa francese si dà inoltre notizia dell’apertura di altre mostre, in particolare con *Qu’est-ce que le Design?* si inaugura il *Centre de création industrielle (C.C.I.)* presentato da cinque designers: una nuova sezione del Musée des Arts Décoratifs dedicata al design, che intende diventare sede di un centro internazionale, dotata di spazi per l’illustrazione dei molteplici aspetti legati alla produzione industriale e dei problemi che ne derivano in relazione alla costruzione dell’ambiente circostante. Si fa cenno a una successiva mostra dell’azienda italiana *le style Olivetti: objets publicitaires* che è presumibilmente la mostra in questione, con un titolo nuovo e diverso. Si tratta di una mostra per cui è la Olivetti ad essere invitata dal Museo parigino a presentare la propria immagine in tutti i suoi aspetti visivi pubblici, in quanto riconosciuto ed affermato esempio a livello internazionale di un’impresa consapevole della propria autorevole presenza sul mercato: dentro la società e capace di incidere nei fatti della vita umana.¹

¹ L’affermazione di un «gusto» Olivetti come lo definisce Mario Labò nel suo *L’aspetto estetico dell’opera sociale di Adriano Olivetti* [Milano 1957], indica una particolare simbiosi tra processo tecnico e processo estetico che saldano armoniosamente i linguaggi della tecnica e gli aspetti formali traducendoli concretamente nel cosiddetto Stile Olivetti.



Fig. 1: Mostra *Olivetti formes et recherche* al Musée des Arts Décoratifs del Louvre utilizzata anche per la copertina di *L'Oeil*, no. 180, dicembre 1969, foto Ugo Mulas, Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea. Fotografie Ugo Mulas © Eredi Ugo Mulas. Tutti i diritti riservati.

La Direzione Relazioni Culturali, Disegno Industriale, Pubblicità Olivetti: alcuni collaboratori

La mostra al Musée des Arts Décoratifs prende il via il 19 novembre 1969 e rimane aperta fino al 1 gennaio 1970. Essa è ideata e realizzata dalla *Direzione Relazioni Culturali, Disegno Industriale, Pubblicità* della Società Olivetti, allora diretta da Renzo Zorzi e viene concepita unicamente come mostra itinerante. Giorgio Soavi, responsabile delle *Iniziative speciali* nell'ambito di questa Direzione, è responsabile insieme a Gae Aulenti, ad Hans von Klier per la parte di coordinamento e a Renzo Zorzi, dell'ideazione concettuale della mostra.

L'allestimento di Gae Aulenti prevede per ogni sezione tematica un volume rappresentato da un solido geometrico all'interno del quale è originalmente illustrato il tema specifico di quel box. Al progetto dell'allestimento, l'architetto friulano, chiamato da Giorgio Soavi, lavora meno di un anno e in meno di venti giorni si svolgeranno le

operazioni di allestimento. In alcune note Gae Aulenti così descrive l'esperienza con Olivetti

anni di esperienza ipertesa, per la fortuna di avere come interlocutore Giorgio Soavi, che con Renzo Zorzi erano i geniali responsabili dell'immagine Olivetti, degli anni d'oro, che provocavano le passioni e gli incontri con tutti gli altri designers, architetti, grafici, che erano capaci di coltivare le differenze di ognuno di noi, facendo esplodere una visione unitaria della Olivetti. (Aulenti, G 2000, dattiloscritto di un fax a Giorgio Soavi, 24-10-2000, fascicolo 5.289, Archivio Gae Aulenti)



Fig. 2: Hans von Klier, Roberto Pieraccini, Terry Piazzoli, Giorgio Colombo e Gae Aulenti nel *Box dei caratteri* della mostra *Olivetti formes et recherche* a Parigi, 1969, foto Ugo Mulas, Fondo Fototeca, Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea. Fotografie Ugo Mulas © Eredi Ugo Mulas. Tutti i diritti riservati.

La grafica interna dei vari moduli è affidata a Giorgio Colombo, grafico “prestato” dallo Studio di Ettore Sottsass Jr. per la mostra a Parigi, insieme ad altri grafici, e poi assunto dalla Olivetti per seguirne anche le successive tappe in Spagna e Gran Bretagna. Colombo non andrà in Giappone, ultima tappa della mostra, ma deciderà di aprire un proprio studio di fotografia e di dedicarsi completamente ad essa.

Collaborazioni speciali sono quelle di Mario Bellini, Rodolfo Bonetto, Ettore Sottsass Jr. e di molti altri artisti.

Sottsass nell'organigramma Olivetti del 1969 figura come responsabile dello *Studio Design dei Sistemi e dell'Arredamento*, ma la sua collaborazione con Olivetti risalente alla metà degli anni Cinquanta, avviene attraverso un particolare rapporto di lavoro non dipendente, che garantisce autonomia e libertà progettuale al suo studio di Via Cappuccio e poi soprattutto quello di Via Manzoni, che all'epoca era uno dei centri internazionali di ricerca sul design più interessanti e innovativi. Egli è l'autore del manifesto della mostra (che è anche copertina del catalogo e dell'invito), del sistema audiovisivo *Jukebox*² insieme ad Hans von Klier, di molti oggetti regalo, di molti prodotti - tra cui la portatile Valentine -, di video che compaiono in varie sezioni della mostra, frutto di una lunga collaborazione nata dall'amicizia con Giorgio Soavi.

Soavi era entrato nell'azienda di Adriano Olivetti, insieme a Egidio Bonfante e poi aveva sposato la secondogenita di Adriano, Lidia Olivetti. Scrittore e designer, Soavi dopo gli inizi con la rivista *Comunità* e poi alle Edizioni di Comunità, dal 1956 era diventato responsabile dell'*Ufficio Ricerche Pubblicità Olivetti* e poi anche dell'*Ufficio progettazioni speciali*: all'epoca della mostra si occupa di iniziative culturali, dell'ideazione e progettazione di libri illustrati, litografie, sculture e oggetti promozionali da donare ai clienti, ai fornitori e ai partner dell'azienda. Promuove iniziative che sono occasione di collaborazioni con molti grandi artisti contemporanei (Alechinsky, Botero, Butor, Folon, Giacometti, Munari, Sutherland, tra i molti...) ed offrono l'opportunità di consolidare in modo concreto l'immagine di un'azienda sensibile al mondo della cultura e dell'arte.

Gae Aulenti prima ancora della laurea in architettura [1954] aveva collaborato con la Olivetti impaginando la nuova serie della rivista *tecnica ed organizzazione, rivista bimestrale di economia e tecnica dell'industria meccanica*. Negli anni Sessanta viene chiamata da Soavi per la progettazione di due *showroom* Olivetti: nel 1967 per ripensare completamente quello di Parigi nella centralissima Rue du Faubourg Saint Honoré, rispetto alla versione Albini-Helg del 1959 e poi nel 1968 per quello di Buenos Aires in Argentina. È sempre Gae Aulenti a redigere un articolo sull'Olivetti per il n. 4/5 di *Prisme International* che uscirà a gennaio del 1969 (neonata rivista francese di arti grafiche e di comunicazioni visive diretta da Bernard Petitjean). Nell'articolo 'Olivetti, sa publicité dans le monde', Gae Aulenti ripercorre quell'elaborazione complessa, coordinata e di qualità, che è la pubblicità Olivetti fin dagli anni Trenta. Un'immagine

² Il sistema audiovisivo *Jukebox* progettato da Ettore Sottsass nel 1968 fu usato per esposizioni di affari o di rappresentanza. Era un grande giocattolo, smontabile e facilmente trasportabile, attorno al quale trovano posto quaranta spettatori, i quali, muniti di cuffie per l'ascolto, potevano guardare individualmente uno dei dieci schermi su cui dieci proiettori da 16 mm proiettavano filmati. Il sistema era realizzato in pezzi prefabbricati di poliestere rinforzato e fissato su una struttura metallica.

globale che è il risultato di scelte responsabili e della consapevolezza di essere contributo culturale e civile, prima che strumento di persuasione.

L'edizione parigina della mostra

La mostra è documentata nelle diverse tappe, attraverso servizi fotografici d'autore (Ugo Mulas, Alberto Fioravanti, Giorgio Colombo, Tim Street-Porter e altri) e alcuni dispositivi di approfondimento: un filmato per la regia di Philippe Charliat, con commento di Riccardo Felicioli, che è un vero e proprio viaggio di scoperta attraverso una città buia e misteriosa, dove Gae Aulenti guida il visitatore all'incontro coi tanti possibili "mondi" Olivetti; e il catalogo con testi di Giovanni Giudici che è un anticatalogo, se inteso nel senso tradizionale del termine, e che costituisce la chiave di interpretazione dei linguaggi e delle tecniche compositive che sono state approntate nel progetto dell'esposizione.

L'iconografia del manifesto della mostra ideato da Ettore Sottsass Jr. è un insieme di tracciati colorati su fondo nero che delineano la figura di uomo vitruviano, quotato minuziosamente in relazione alle sue parti, ad alcuni possibili movimenti e quindi alla sua possibilità di generare altre forme in un sistema di riferimento mutevole.

Dopo l'edizione di Parigi [19 novembre 1969 – 1 gennaio 1970] la mostra viene allestita in altre cinque sedi: con il nome *Investigación y Diseño* a Barcellona al Pabellon Italiano de la Feria de Muestras [18 febbraio - 6 marzo 1970] dove Alberto Fioravanti e Giorgio Colombo realizzano i servizi fotografici; a Madrid al Palazzo di Cristallo [25 aprile - 24 maggio 1970] con servizio fotografico di Giorgio Colombo; con il titolo *Concept and Form* a Edimburgo al Waverly Market Hall in un'area industriale dismessa all'interno della quale viene costruito il grande ambiente chiuso che ospita la mostra [21 agosto - 12 settembre 1970]; dentro un grande pallone gonfiabile per l'edizione londinese all'Euston Station Plaza [20 ottobre – 22 novembre 1970]; e poi un anno dopo a Tokyo, in una medesima struttura pneumatica nella piazza antistante il Prince Hotel, tra settembre - ottobre 1971.

Tanti e diversi sono i «mondi» Olivetti. Ogni mondo, ogni «argomento» è stato isolato, raccolto, concentrato, entro un «volume» autonomo, e i volumi, diversi uno dall'altro – grandi volumi di forma (geometrica e simbolica) elementare, dal cubo alla piramide, al labirinto – sono tali da configurare insieme «un paesaggio» – paesaggio che può continuamente cambiare cambiando la combinazione dei volumi fra loro. Le loro forme di grandi «solidi» geometrici, talora tagliati in diagonale, consentono composizioni articolate, complesse. E non solo nascono relazioni diverse fra i volumi, ma cambia, ogni volta, il loro rapporto con l'ambiente che li contiene – un ambiente che era tutto buio a Barcellona, tutto

luminoso nel Palacio di Cristallo di Madrid, e traslucente nell'enorme «pallone» di Londra.
(Aulenti 1970)



Fig. 3: Mostra *Olivetti Concept and Form* a Londra all'Euston Station Plaza, 1970, foto Giorgio Colombo, Fondo Fototeca, Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea.

Le diverse sezioni (a Parigi si tratta di diciotto ambienti titolati emblematicamente architettura, partecipazione, immagini, pop, edizioni, comunicazione, design, scritture, morfologia, automazione, *environnements*, software, ecc.) sono i concreti esempi di rapporto tra l'industria e le sue manifestazioni pubbliche, ciascuna considerata nell'ambito della propria autonomia e dei propri valori, secondo un'idea di superamento della concezione tradizionale della corporate image come pura e semplice utilizzazione dei mezzi di comunicazione in funzione subordinata all'industria. Modellini e disegni di architetture, diapositive e fotografie di fabbriche, documentazioni su mostre di grande valore culturale come la collezione Giani Mattioli di pitture moderne e la grande raccolta di affreschi salvati dall'alluvione di Firenze, manifesti, calendari, oggetti regalo, prodotti, messaggi pubblicitari, film, libri, litografie, macchine sono distribuiti lungo un percorso articolato in ambienti di diversa forma e ricavati su una superficie totale di novecento metri quadrati. L'intento è di creare un'esperienza per il visitatore dentro il mondo Olivetti, attraverso un sistema compositivo altamente

espressivo e spettacolare. Una *mise en scène* che volutamente nega il suo contenitore, per dare enfasi al processo partecipativo di esplorazione e scoperta dei luoghi deputati all'esperienza conoscitiva e critica.

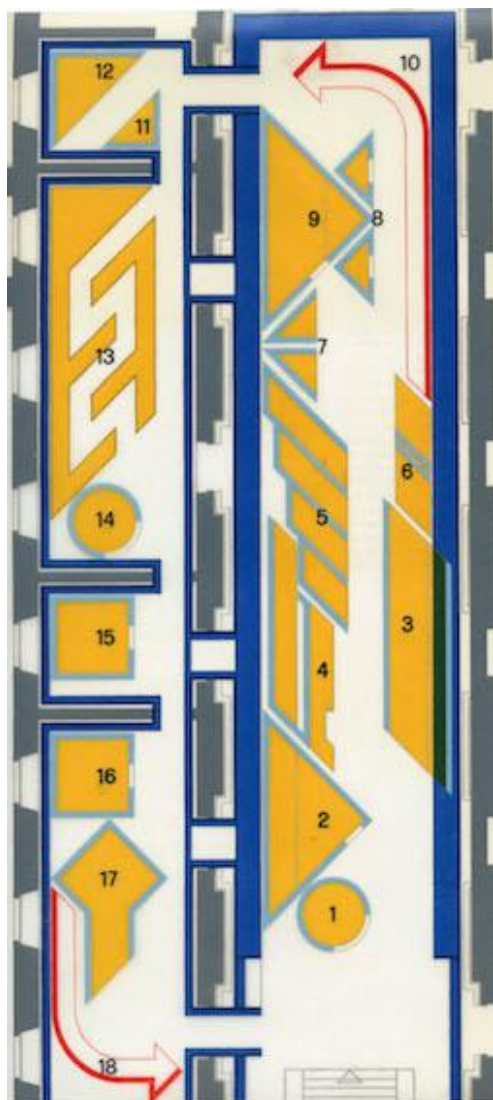


Fig. 4: Stampa su lucido della pianta dell'esposizione parigina tratta dal catalogo della mostra *Olivetti formes et recherche*, Milano 1969, Biblioteca Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea.

Gae Aulenti ha ottenuto effetti di esposizione particolarmente efficaci facendo sbalzare i vari settori della mostra da un fondale reso senza dimensioni mediante l'impiego di un ininterrotto rivestimento scuro su pavimenti, pareti e soffitti delle sale. Proiezioni di diapositive e di film contribuiscono all'animazione dei vari temi, accanto a soluzioni scenografiche di singolare effetto, come un cumulo di 40 macchine per scrivere portatili Valentine – tipiche per il loro colore rosso – una grande bianca “testa” di macchina utensile che gira su se stessa trasferendo l'attenzione dalla pesantezza della massa al rigore delle linee, e una fuga di macchine per ufficio viste attraverso uno schermo che guida l'occhio a scoprire il valore modulare del loro disegno. ('Olivetti al Louvre' 1969, p. 1)

Conclusioni

Olivetti formes et recherche segna un cambiamento nella modalità di racconto dell'azienda di Ivrea rispetto ad oltre un decennio di attività espositive aventi come tema l'azienda medesima, a partire dall'esposizione del 1952 al MoMA, *Olivetti: design in industry* curata nell'allestimento da Leo Lionni in collaborazione con il Dipartimento di Architettura e Design del Museo, dove si attribuisce all'Olivetti il carattere di impresa leader nel mondo occidentale nel campo del design, non solo dal punto di vista della qualità estetica, ma per un ineguagliato «high standard of taste» nell'organizzazione di tutti gli aspetti visivi dell'industria.

A questa prima importante affermazione oltre oceano seguono molte altre mostre sulla Olivetti medesima, passando attraverso la ben più nota mostra itinerante *Stile Olivetti* che prese il via a Zurigo nel 1961 e che ancora nel 1966 è riproposta a Nairobi. Le radici sono però più profonde e risalgono alle prime importanti pubblicazioni promozionali tra cui occorre certamente ricordare *25 anni di Olivetti* del 1933 e *Olivetti di Ivrea. Visita a una fabbrica* del 1949.

L'invito alla mostra *Concept and Form* presenta l'esposizione attraverso alcune frasi emblematiche, tra cui «this is an unusual exhibition - a mirror held up to life...by industry [...] More than just an industry...society...and the world that industry shares with society» (Invito alla mostra *Concept and form* di Edimburgo, in Fondo Roberto Pieracini, Documentazione Olivetti Mostre ed eventi, fascicolo 3, Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea).

Olivetti formes et recherche è un punto di svolta rispetto al linguaggio e alle scelte che attraverso questa esposizione si compiono e conosce un passaggio fondamentale nel precedente convegno promosso dalla Società Olivetti a Milano nell'ottobre del 1968, presso il Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica, per il centenario della nascita dell'Ingegnere Camillo Olivetti, fondatore della fabbrica. *Linguaggi nella società e nella tecnica* è il titolo di una densissima rassegna di quattro giorni di interventi e conferenze sullo studio del linguaggio come rappresentazione della società e come misura e strumento del suo grado di innovazione. I temi principali del convegno sono: l'analisi della società attraverso l'analisi del linguaggio; la fisiologia dei linguaggi (da quello umano a quello degli elaboratori elettronici e dei calcolatori); lo studio dell'effetto innovatore del linguaggio attraverso lo studio dei linguaggi delle macchine e dei nuovi linguaggi automatici che introducono nuove forme di comunicazione tra l'uomo e la macchina. Infine il ruolo determinante e la funzione di indirizzo che la cultura ricopre nel rapporto tra tecnica e industria. Gli interventi di noti studiosi sono moltissimi (da Emile Benveniste a Roman Jakobson; da Giacomo Devoto a Umberto Eco, da Dana Scott a Sebastian K. Saumjan, da Helmut Schnelle a Alan J. Perlis, da Arne Naess a

Marvin Minsky, da Seymour A. Papert a Lucien Goldman) ma ciò che appare evidente è che *Olivetti formes et recherche* ne rappresenta una traduzione pubblica, una dimostrazione in termini espositivi e narrativi, certamente dirompente, che segna il passaggio ad una dimensione e modalità di racconto da parte della Società Olivetti, che consapevolmente utilizza tecniche e dispositivi di comunicazione che riflettono il contemporaneo che guarda al futuro, attraverso le più avanzate ricerche artistiche, linguistiche, tecnologiche e sociologiche. Una puntuale restituzione che ha voltato pagina rispetto alla dimensione sociale e territoriale dello *Stile Olivetti* degli anni Cinquanta e dell'epoca di Adriano Olivetti.

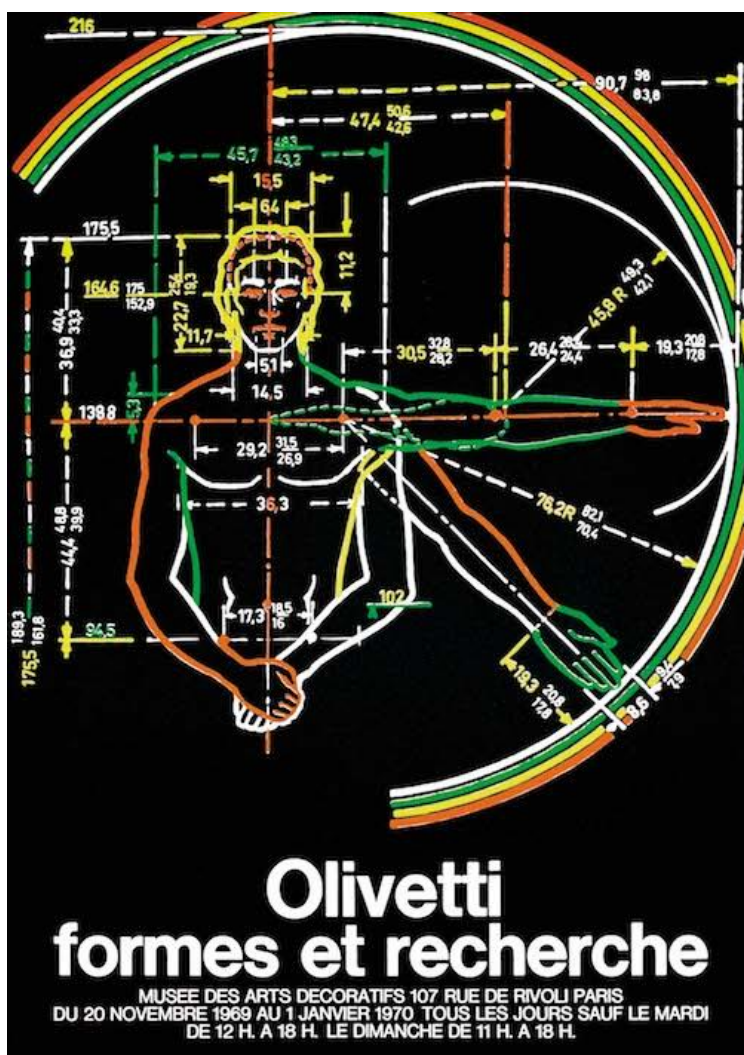


Fig. 5: Manifesto per la mostra *Olivetti formes et recherche*, 1969, design Ettore Sottsass Jr. in collaborazione con Clino Castelli e Roberto Pieracini, Fondo Eidoteca, Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea.

Il presente contributo è frutto delle ricerche compiute presso l'Associazione Archivio Storico Olivetti di Ivrea, in particolare dell'analisi di documenti appartenenti ai fondi archivistici della Documentazione della Società Olivetti e della Fototeca.

L'autrice

Marcella Turchetti (1976), storica dell'arte, dal 2002 lavora presso l'Associazione Archivio Storico Olivetti (Ivrea, TO). Ha collaborato all'ideazione e realizzazione di numerosi progetti ed iniziative culturali dell'Associazione, tra i quali la mostra per il centenario della Società Olivetti, *Olivetti 1908-2008, il progetto industriale*. Ha fatto parte del gruppo di ricerca per la realizzazione del catalogo *Ettore Sottsass 1922-1978* (Silvana editoriale, 2017) e della mostra *Ettore Sottsass. Oltre il design* by CSAC – Università degli studi di Parma (2017-2018), in occasione del centenario. Partecipa a conferenze, seminari e convegni presso università e istituti culturali in Italia.

Riferimenti bibliografici

Aulenti, G 1970, 'Una mostra itinerante', *Domus*, no. 493, pp. 38-42

Fiorentino, CC 2014, *Millesimo di millimetro. I segni del codice visivo Olivetti 1908-1978*, il Mulino, Milano.

Labò, M 1957, *L'aspetto estetico dell'opera sociale di Adriano Olivetti*, la Rinascente, Milano.

'Olivetti: Design in Industry' 1952, Vol. 20, no. 1, *The Museum of Modern Art Bulletin*, New York.

'Olivetti al Louvre' 1969, *Notizie Olivetti*, no.7.

Vinti, C 2007, *Gli anni dello stile industriale 1948-1965. Immagine e politica culturale nella grande impresa italiana*, Marsilio, Venezia.



Cristina Casero

**La mostra *Immagini del NO* di Anna Candiani e Paola Mattioli, Milano 1974.
Un originale allestimento fotografico per una nuova forma di racconto**



Abstract

Nel riflettere sull'uso diffuso della fotografia in seno alle espressioni artistiche tra gli ultimi anni Sessanta e la fine del decennio seguente nel nostro paese, si pone come fondamentale anche una considerazione sulle modalità secondo cui i lavori specificatamente fotografici, e anche le opere artistiche realizzate con il mezzo fotografico, vengono proposti al pubblico, all'interno di sedi tradizionalmente destinate ad un uso espositivo o secondo altre innovative modalità. Il mio intervento propone una riflessione sulla mostra del 1974 intitolata *Immagini del NO* e allestita negli spazi della Galleria Il Diaframma di Lanfranco Colombo in occasione della quale sono state esposte le fotografie di Anna Candiani e Paola Mattioli allestite da Giovanni Anceschi.

Considering the widespread use of photography in the artistic expressions in our country between the late sixties and the end of the following decade, there is a fundamental reflection to be made on the ways by which specifically photographic works and artistic works too, when realized through photographic means, are proposed to the public, in places traditionally intended for exhibitions or presented according to other innovative methods. My work wants to be a reflection on this subject focalizing the attention on the exhibition *Immagini del NO* (1974), where the photographs by Anna Candiani and Paola Mattioli were put on by Giovanni Anceschi.



Sin dalla fine degli anni Sessanta in Italia - in un momento cruciale, nel quale si avvia un percorso di profondo ripensamento intorno all'immagine fotografica, alla sua natura, ai suoi caratteri - si sviluppa una nuova concezione della fotografia che, ben sostenuta anche a livello teorico, la legge come un documento visivo la cui forza espressiva può esondare dai confini dell'immagine. Tante sono le conseguenze delle riflessioni che si diffondono in quegli anni, anche attraverso la prassi diretta, ossia il fare degli autori, ma è indubbio che una tra le più interessanti ricadute dei nuovi modi

di pensare alla pratica fotografica sia da identificarsi con l'imporsi di quell'idea di "materialità" che ha recentemente ben approfondito Nicoletta Leonardi, mettendone a fuoco i caratteri precipui. La studiosa scrive:

È necessario un approccio multisensoriale. Sebbene il contenuto delle immagini sia importante, bisogna guardare anche alla 'vita sociale' delle fotografie come oggetti e ai modi in cui gli aspetti materiali contribuiscono a determinare il significato negli album, nelle gallerie, nei musei, negli archivi, nelle case private, e perfino nei personal computer, negli smartphone e negli smartpad. (Leonardi 2013, pp.14-15)

Quindi, se grazie agli studi antropologici e sociologici, risulta ormai chiaro che «gli artefatti non possono essere discussi soltanto secondo modelli linguistici», è ovvio che il «visuale fa parte delle forme materiali dell'azione sociale» (Leonardi 2013, pp.14-15). Leonardi indaga secondo questa chiave di lettura le ricerche di alcuni fotografi italiani, attivi proprio a cavallo fra i Sessanta e i Settanta, tra i quali Mario Cresci e Franco Vaccari, che sono tra i primi in Italia a dimostrare una nuova coscienza del mezzo, e soprattutto del procedimento, fotografico. Proprio sul chiudersi del decennio, nel 1969, entrambi hanno proposto al pubblico delle originali soluzioni espositive, utilizzando la camera come dispositivo atto a dar vita a una azione, che in piena flagranza a sua volta costruisce e costituisce la mostra. Nel febbraio di quell'anno Cresci, che già era stato regista di esperienze incentrate intorno ad un uso performativo della fotografia¹, realizza il suo noto *environment* alla Galleria Il Diaframma di Lanfranco Colombo a Milano, distribuendo sul pavimento un migliaio di cilindri in plastica trasparente nei quali sono visibili — ma chiusi nel loro involucro a suggerire continuamente la sensazione di un desiderio frustrato — ritagli di pellicola che rappresentano oggetti e immagini tipiche del consumismo, simulacri (dunque, irraggiungibili) della società contemporanea. L'esperienza del pubblico, invitato a rapportarsi liberamente con queste immagini, diventa essa stessa l'oggetto dell'esposizione. Infatti, lungo le pareti della galleria scorre un nastro traslucido su cui si specchiano i gesti delle persone, che vengono così "messi in mostra", alle pareti, offerti alla più tradizionale delle forme di fruizione, in una dialettica visiva continua.

Tale dinamica è alla base anche delle esposizioni in tempo reale di Franco Vaccari, che sicuramente sono tra i principali esperimenti di uso performativo dello strumento. Quella di Vaccari è una ricerca importante e molto innovativa, che egli mette a punto proprio nel 1969 con la mostra *Maschere*, allestita alla Galleria Civica di Varese, e che avrà la sua più nota espressione alla Biennale di Venezia del 1972, con

¹ Penso in particolare a *Esercitazioni militari*, l'azione urbana organizzata da Cresci il 29 agosto 1968 a Roma utilizzando un nastro fotografico collocato nelle strade della città come strumento per coinvolgere direttamente il pubblico.

la celebre installazione dal titolo *Lasciate un traccia del vostro passaggio*², nella quale gli spettatori non solo diventano protagonisti di una azione (entrare nella Photomatic e farsi le foto) ma con il loro gesto realizzano il materiale che, una volta messo a parete, diventa il contenuto della “esposizione”, attraverso un vorticoso scambio che mette in corto circuito l'equilibrio tra i tradizionali ruoli. Tali noti interventi indubbiamente costituiscono alcuni tra i più interessanti esperimenti non soltanto nell'ambito dell'utilizzo — per altro molto diffuso — della fotografia da parte degli artisti, ma soprattutto in relazione a un discorso sulle esposizioni fotografiche. Le esperienze come queste, radicalmente innovatrici, non sono però le sole a destare interesse agli occhi di uno storico.

Credo, infatti, che valga la pena di soffermare l'attenzione su un'altra mostra, di qualche anno successiva, che pur essendo di segno completamente differente risulta molto significativa: *Immagini del NO*³, una ricca esposizione che, nata da un progetto complesso e articolato, è incentrata intorno a un lavoro a quattro mani che Anna Candiani e Paola Mattioli hanno realizzato nella prima metà del 1974, per poi presentarlo a Milano, alla Galleria il Diaframma, nel novembre di quell'anno.

Tale esposizione, infatti, costituisce in primo luogo un interessante caso di studio per riflettere sull'idea di serie fotografica, intesa come un progetto in cui le singole immagini si legano strettamente, e secondo precise logiche, alle altre; inoltre, entrando nello specifico del nostro discorso, l'analisi di questo lavoro consente pure di ragionare su quali possano essere i modi di presentare immagini fotografiche al pubblico, mantenendone intatte le corrette indicazioni di fruizione o, come in questo caso, moltiplicandone le possibilità e le modalità di lettura. Infatti, è interessante valutare come l'interpretazione di un singolo scatto possa essere efficacemente messa in relazione con quella di tutti gli altri, proprio attraverso le soluzioni dell'allestimento, sottolineando così, ancora una volta, l'incidenza delle modalità secondo cui si offre la presenza fisica dell'immagine.

L'esposizione costituisce l'esito – o meglio, uno degli esiti – di una ricerca visiva di grande ampiezza, ma al contempo ben definita, con un preciso taglio politico, che le autrici hanno condotto durante la campagna per il referendum sul divorzio⁴, sebbene non si possa affatto dire che le fotografie siano esclusivamente riferite alle vicende

² Numerose sono le “esposizioni in tempo reale” allestite da Vaccari tra la fine degli anni Sessanta e i tempi più recenti.

³ Della mostra non esiste un catalogo che mostri l'allestimento delle fotografie, né una spiegazione della sua ragion d'essere. È possibile però condurre una riflessione su questa esposizione attraverso le immagini conservate presso lo CSAC di Parma e soprattutto presso l'archivio di Paola Mattioli, che conserva anche alcuni documenti utili alla ricostruzione della mostra.

⁴ Nel dicembre del 1970, con l'approvazione della legge Fortuna-Baslini, si era introdotto in Italia il divorzio. A seguito delle lunghe polemiche che si erano accese dopo l'approvazione della legge, era stato indetto un referendum popolare che, fissato per il 12 e il 13 maggio del 1974, avrebbe sancito la netta vittoria dei no, cioè di coloro che non volevano che la legge fosse abrogata.

legate al quesito referendario: lo sguardo delle fotografe si estende ben oltre questa contingenza, come viene per altro spiegato nel testo preparato per accompagnare l'esposizione dalle autrici le quali, sin dall'inizio di questa ricerca, capiscono che essa non sarebbe potuta essere circoscrivibile soltanto alla campagna referendaria in senso stretto, «ma si sarebbe ampliata in molte direzioni, fino a diventare un no globale a tutte le contraddizioni del sistema». Candiani e Mattioli hanno dunque ritenuto «significativo verificare questa ipotesi a livello di immagine»; infatti:

anche dalla lettura critica delle quattro strisce emerge che per un significativo arco di forze la campagna del no non si è conclusa col momento del voto, pur avendo essa rappresentato un importante momento di agitazione e di verifica, ma continua nella prospettiva di una lotta più ampia e permanente al di là anche della conquista dei diritti civili (Candiani, Mattioli 1974, s.i.p.).⁵

Le immagini esposte al Diaframma sono state anche raccolte in un volume pubblicato da Scheiwiller nello stesso 1974⁶, con un lungo testo introduttivo di Quintavalle, in cui lo studioso conduce un'attenta disamina di questo racconto, mettendone in luce la portata ideologica e gli aspetti innovativi. In particolare egli distingue, all'interno di una narrazione che definisce «polifonica», i modi delle due autrici: mentre Candiani conduce una precisa analisi dei fatti con esiti che si attestano sul registro di un innovativo modo di intendere il reportage, in linea con le nuove tendenze che andavano diffondendosi nell'Italia di quegli anni, Mattioli

impone una lettura non più epica ma ironica e critica degli eventi, quella dove i particolari, i singoli passi degli episodi appaiono individuati, tasselli di un sistema più complesso (Quintavalle 1974, s.i.p.).

Questo progetto, che è sin dalla sua concezione espressamente politico, sottende un'idea aggiornata della prassi fotografica, intesa nei termini di un efficace strumento critico, come mezzo di analisi, secondo un modo di pensare che si stava capillarmente diffondendo. Quelle di Candiani e Mattioli non sono immagini colte per descrivere o illustrare una situazione, bensì per evidenziare questioni sociali cogenti e irrisolte. La pratica fotografica è concepita come possibilità di indagine e di

⁵ Il testo dattiloscritto presentato in occasione della mostra è ora conservato nell'Archivio di Paola Mattioli (APM, Cartella "Immagini del NO").

⁶ Mi piace qui ricordare, a proposito del volume, che Martin Parr, ritenendolo uno tra i libri fotografici più interessanti che siano stati stampati negli anni Settanta, l'ha selezionato e rieditato nel 2011 con Steidl nel cofanetto *The protest Box*, che contiene i cinque libri di protesta che secondo il curatore sono i più significativi che siano stati pubblicati in quegli anni.

interrogazione, e tale presupposto si concretizza in una volontà di superamento del piano cronachistico, in un rifiuto di appiattirsi sul fatto, nel tentativo di raccogliere tutti gli elementi utili a costruire un racconto visivo che, con tutto lo spessore e la profondità che questa parola racchiude, si offra come uno strumento di riflessione, quando non espressamente di denuncia.

La narrazione non si dipana secondo un lineare ordine cronologico ma chiude in sé elementi differenti, storie disparate, episodi circoscritti, piccoli fatti, scorci e particolari che, tutti, contribuiscono a restituire in un quadro aperto le ragioni del “no”, nella sua più ampia accezione. Una testimonianza della vivace protesta sociale che attraversa Milano, e l'Italia tutta, in quel momento storico. Questa dimensione, capace di restituire il tempo della narrazione oltre il ritmo serrato della cronaca, si dà come una nuova forma di racconto che, soprattutto in occasione della mostra inaugurata il 19 novembre, s'incarna alla perfezione nell'originale allestimento di Giovanni Anceschi, che regala, per altro, una possibilità di fruizione totalmente diversa da quella della storia visiva sviluppata nel libro.

La sintassi dinamica che in quello veniva evocata qui si traduce nei pannelli presentati al pubblico, sui quali le fotografie creano un collage di immagini, irregolare nei bordi e non basato su schemi ortogonali. Lo sfondo è uniforme, chiaro e le numerose fotografie sono montate secondo una scansione in strisce sovrapposte, in ciascuna delle quali si alternano alle immagini con inquadratura verticale – la maggior parte – quelle orizzontali; le strisce, inoltre, non hanno la medesima estensione in larghezza e in alcuni punti l'allestimento è composto solo da tre strisce. La seconda dall'altro, quella realizzata con scatti presi al Gallaratese – quartiere milanese al centro di gravi problemi sociali – è la sola a colori, giocati sui toni caldi e accesi dei gialli e dei rossi.

Ricorriamo alle parole delle stesse fotografe, che ci aiutano a descrivere e comprendere il criterio secondo cui le immagini sono organizzate nelle quattro strisce:

La striscia più alta è composta da immagini di una manifestazione del movimento femminista in cui ai no all'abrogazione si accompagnano i no a un certo ruolo della donna funzionale al sistema, no alla famiglia come prigione e parcellizzazione per un maggiore sfruttamento, no al doppio lavoro, alla civiltà del detersivo e dell'inflazione galoppante (Candiani, Mattioli 1974, s.i.p.).

particolare la seconda striscia dedicata all'occupazione delle case del Gallaratese poiché in queste fotografie, «necessariamente a colori per sottolineare l'irrealistica brillantezza cromatica dell'esterno contrapposta alla realtà di lotta degli occupanti», «le scritte murali di appropriazione esprimono i no alle condizioni abitative

imposte dal capitalismo» (Candiani, Mattioli 1974, s.i.p.). Nella terza striscia trova spazio la voce delle istituzioni: gli scatti sono presi in occasione delle manifestazioni ufficiali, dedicate al referendum. La quarta e ultima striscia, invece, è incentrata sulla quella parte della campagna portata avanti dalla società civile, dai gruppi e dalle spontanee associazioni e molte foto sono dedicate agli spazi pubblici e ai segni che vi lasciano le persone.

Questa serie d'immagini ci restituisce una visione panoramica che nella sua ampiezza ambisce a una completezza da non intendersi certo come presuntuosamente esaustiva bensì tesa a tradursi in uno sguardo che non sia superficiale, al contrario capace di estendersi a differenti situazioni e punti di vista.

A tale tensione corrisponde, pur nel rispetto della singola specificità espressiva delle autrici, il linguaggio usato da Candiani e Mattioli. Chiare, a tale proposito, le parole di Quintavalle:

L'invenzione delle due fotografe sta non solo nel montaggio, nella costruzione delle sequenze come sistemi giustapposti e reciprocamente funzionali, ma nel rifiuto anche, all'interno delle sequenze stesse, di un modello narrativo realistico, per cui ogni immagine è isolata ed è pure, nel medesimo tempo, simbolica, è un'immagine cioè che serve ad un discorso critico, legata alla precedente ed alla seguente o alle seguenti, ma non è la stessa immagine, la stessa parte di racconto che prosegue" (Quintavalle 1974, s.i.p.).

Non siamo, affatto, di fronte ad un racconto concepito in senso tradizionale, scandito dai ritmi del reportage: le fotografie si collegano l'una all'altra per nessi che si sciolgono sul piano simbolico o visivo, per richiami forti magari ma non discorsivi. Sono legate da regole che non sono della sintassi, né della consecutio logica del susseguirsi degli avvenimenti; sono tanti tasselli, ciascuno portatore di un suo senso e capace di restituire, assieme agli altri, un quadro visivamente compiuto e contenutisticamente ricco, ma aperto e disponibile a nuovi riferimenti interni. Possiamo fare ricorso a una più recente riflessione di Mattioli per comprendere il meccanismo con cui è stata costruita la narrazione:

Ogni immagine può essere considerata una parola e accostando le parole si costruiscono piccole frasi e spostando le immagini-parole il senso cambia, notevolmente, come per il montaggio nel cinema (Mattioli 2009, p 5).

poiché «si chiamano tra loro, per accostamento o dissonanza, in un modo un po' segreto e complesso, difficilmente codificabile» (Mattioli 2009, p 5).

In virtù di questa caratteristica, di questo particolare impianto narrativo che svincola le immagini da una reciprocità binaria o consequenziale in senso stretto, trova — come si diceva — una sua particolare efficacia anche il progetto dell'allestimento di Anceschi, che esalta ulteriormente questi aspetti, risultando così particolarmente riuscito.

Se la divisione tra le strisce in termini di “contenuto” è ben scandita ma non presenta delle nette differenze iconografiche — e men che meno linguistiche —, ancor meno rigida è la linea che in senso orizzontale le separa e tale flessa linearità è ulteriormente smussata dalla possibilità, accentuata in termini allestitivi, di una lettura che funziona anche in senso verticale. L'apertura di senso suggerita dalla disposizione nello spazio delle stampe, che non le imprigiona in una griglia dai contorni rigidi, lasciando anzi a ciascuna fotografia la possibilità di collegarsi idealmente con più di una tra quelle circostanti, è completamente funzionale al racconto; esso si costruisce proprio attraverso le suggestioni che nascono dal rapporto di ogni immagine con le altre, in un confronto che è tanto diretto quanto non obbligato. Nasce così, grazie ad un allestimento capace di incarnare pienamente il senso della ricerca, un lavoro completo, nel quale tutti gli elementi che entrano in gioco concorrono a un unico risultato: la creazione di un racconto fotografico originale e al contempo pienamente compiuto.



Fig. 3: Anna Candiani, da *Immagini del NO*, 1974.



Fig. 4: Paola Mattioli, da *Immagini del NO*, 1974.



Fig. 5: Anna Candiani, da *Immagini del NO*, 1974.



Fig. 6: Paola Mattioli, da *Immagini del NO*, 1974.

L'autrice

Cristina Casero è docente di Teorie e Tecniche della Fotografia e di Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università degli Studi di Parma, dove è ricercatrice. I suoi studi si sono concentrati sulle esperienze della cultura figurativa italiana del secondo dopoguerra e sulla scultura ottocentesca italiana, con particolare interesse per i legami della produzione visiva con le questioni politiche, sociali e civili dell'Italia del tempo. Su questa linea sono anche le indagini sugli ultimi quaranta anni del Novecento, dedicate soprattutto all'immagine fotografica, analizzata nelle sue diverse accezioni.

Riferimenti bibliografici

Barbaro P 1999, 'Anna Candiani, Paola Mattioli', in *Il Rosso e il Nero. Figure e ideologie in Italia 1945 – 1980 nelle raccolte CSAC*, eds G. Bianchino, A.C. Quintavalle, Electa, Milano, p. 468.

Quintavalle A C 1974, 'Il colore dell'immagine', in *Immagini del no*, All'insegna del Pesce d'Oro, Vanni Scheiwiller, Milano.

Candiani A, Mattioli P 1974, *Testo di presentazione della mostra*, APM, Archivio Paola Mattioli, Milano.

Casero C 2016, *Paola Mattioli. Sguardo critico di una fotografa*, PostmediaBooks, Milano.

Immagini del no, All'insegna del Pesce d'Oro, Vanni Scheiwiller, Milano 1974.

Leonardi N 2013, *Fotografia e materialità in Italia. Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*, PostmediaBooks, Milano..

Mattioli P 2009 - 2016, *...Mi mandi una bio di dieci righe*, testo inedito conservato in APM – Archivio Paola Mattioli, Milano.

Parr M (ed.) 2011, *The protest box*, Steidl 2011.

Perna R (2018), 'Immagini del no e un album di violenza: il femminismo italiano in due libri fotografici degli anni Settanta', in *Rivoluzioni Ribellioni Cambimenti Utopie*, ed W. Guadagnini, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp.43-49.



Alessandra Acocella

Allestimenti “radicali” in spazi storici, Firenze 1980



Abstract

Il contributo indaga l'inedito progetto di allestimento della manifestazione *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980* (1980) curata da Lara-Vinca Masini a Firenze nel Palagio di Parte Guelfa e in vari spazi all'aperto del centro storico. L'organizzazione spaziale di questa manifestazione è parte fondante di una scrittura espositiva che si sostanzia attraverso l'apporto di approcci disciplinari diversi: critico-curatoriali, artistici e architettonici. A emergere è una messa in forma dello spazio dal forte taglio critico-concettuale che, in avvio del decennio degli Ottanta, segna il punto di massima consapevolezza e compimento della riflessione sull'eredità storica di Firenze da parte delle ricerche artistiche e architettoniche d'avanguardia.

This paper examines the innovative exhibition design of *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980* (1980), an art event curated by Lara-Vinca Masini which took place in Florence inside Palagio di Parte Guelfa and in several other open-air spaces within the historical city centre. The spatial plan of the event was the founding part of an exhibition design based on a multi-disciplinary approach, with curatorial-critical, artistic and architectural contributions. A spatial definition with a strong critical-conceptual content rises from the exhibition and, on the beginning of the Eighties, marks the highest awareness point on the Florentine historical heritage reached by the artistic and architectural avant-gardes.



Firenze e l'anno mediceo offrono occasione per la verifica di una ipotesi consistente nell'applicare un modello “storico”, assunto come il più inquietante, il più problematico e il più ambiguo, alla vita contemporanea, proponendo la dimostrazione/negazione di un intricante rapporto temporale che abbia come teatro il centro storico-artistico di Firenze (Comunicato stampa di *Umanesimo, Disumanesimo* 1980, Archivio Lara-Vinca Masini, Firenze).

Lara-Vinca Masini condensa in queste parole l'ambizioso e temerario progetto di *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, manifestazione da lei curata a Firenze nel 1980 all'interno del Palagio di Parte Guelfa e in vari spazi aperti del centro storico, quale controproposta in chiave contemporanea al ciclo di grandi mostre sui Medici che avevano letteralmente invaso, in quello stesso anno, varie sedi

espositive del capoluogo toscano e della sua provincia (Acocella 2016; ed. Masini 1980).

Attraverso uno studio basato su fonti visive e testuali, per lo più inedite, il contributo approfondisce il determinante ruolo giocato in questa esposizione sperimentale dal progetto di allestimento nel proporre una inedita e dirompente relazione tra arte contemporanea e spazi storici. Articolata su due livelli interconnessi e complementari in una serrata dialettica tra ambienti interni ed esterni fortemente caratterizzati, la strategia e il modello spaziale della manifestazione divengono parte fondante di una scrittura espositiva che si sostanzia attraverso l'apporto di contributi disciplinari diversi: critico-curatoriali, architettonici e artistici. A emergere è una messa in forma dello spazio dal forte taglio critico-concettuale che, in avvio del decennio degli Ottanta, segna il punto di massima consapevolezza e compimento della riflessione sull'eredità storica di Firenze da parte delle ricerche artistiche e architettoniche d'avanguardia.

La centralità e complessità acquisita, sin dalle prime fasi di gestazione, dal progetto di allestimento di *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, si evince dall'incipit di un dattiloscritto in cui la curatrice annuncia gli aspetti di primaria importanza per la messa a punto e la riuscita dell'iniziativa, tra cui: «Un architetto urbanista che tenga la consulenza sul percorso urbano della manifestazione, organizzi una sorta di segnaletica, segua la sistemazione del lavoro degli artisti, si occupi [...] dell'allestimento della mostra storica» (Schema di programma di *Umanesimo, Disumanesimo...*, s.d., Archivio Lara-Vinca Masini, Firenze). Nel documento questa indicazione è affiancata al nome del Superstudio, gruppo di architetti radicali fiorentini che saranno poi effettivamente coinvolti nella progettazione dell'evento: Piero Frassinelli per l'allestimento della mostra storica nel Palagio di Parte Guelfa e il coordinamento degli interventi artistici site-specific diffusi nella città; Adolfo Natalini per l'ideazione di un'originale segnaletica urbana (Natalini 1980). Si tratta del gruppo di architetti che Lara-Vinca Masini aveva, da sempre, sostenuto e promosso, sottolineando spesso nei suoi contributi critici le evidenti contaminazioni tra le loro ricerche, svincolate dai "dogmi" della disciplina architettonica ufficiale, con l'universo delle arti visive anche su scala internazionale (Masini 1972).

Lo stretto legame tra il Superstudio e le sperimentazioni artistiche è sancito, nel 1972, dal loro allestimento per la sede della Galleria Schema di Firenze, cui segue una mostra antologica del gruppo che ne inaugura l'attività espositiva (Ventroni 2009; Ventroni 2016). L'intervento per il grande salone al primo piano di via della Vigna Nuova prevede soltanto – come documenta lo schizzo progettuale conservato presso l'Archivio Superstudio – un sistema reticolare di travi fissate al soffitto per l'illuminazione e della moquette sul pavimento, configurando uno spazio dall'estetica

e funzionalità minimale, disponibile ad accogliere azioni effimere, interventi installativi, tracce grafiche o testuali.

Nello stesso fascicolo del numero inaugurale di *Schema Informazione* in cui il contributo di Superstudio (Superstudio 1973) è affiancato a quello di noti esponenti della linea analitica dell'arte – rinsaldando così le strette connessioni tra le esperienze di architettura radicale e le pratiche artistiche di derivazione concettuale – Lara-Vinca Masini pubblica un testo che anticipa sin dal titolo, *Modelli urbani tra memoria e utopia*, una riflessione sul tema della città che verrà da lei ripresa e sviluppata ad alcuni anni di distanza in *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980* (Masini 1973). Allo spirito propositivo che traspare da questo contributo (che anticipa i contenuti di una mostra prevista per il 1976 ma rimasta irrealizzata), subentra però nel progetto espositivo del 1980 una visione dai caratteri incerti e problematici, evidenziando quanto «sia ideologicamente cambiato, al di là della tematica e della coerenza di concezione critico-progettuale, il contesto di cultura [...] e operatività artistica» alle soglie del nuovo decennio (Vezzosi 1982, p. 42).

Le due polarità concettuali di memoria e utopia saranno difatti visualizzate, in chiave critica e ambivalente, dalla scala “antiprospettica” progettata da Piero Frassinelli come filtro sia spaziale che simbolico tra la mostra storica nel Palagio, a fronte del quale viene installata l'architettura effimera [Fig. 1], e gli interventi ambientali disseminati nel centro storico della città. Alla sommità della scala dall'andamento parabolico, posta a svelare il suo carattere inconsueto e destabilizzante soltanto se percorsa o avvicinandosi al di fuori del suo canonico percorso assiale, il vano d'accesso alla mostra presenta sulla parete di fondo la figura dell'uomo vitruviano di Leonardo, eletto a simbolo della visione di uno spazio “a misura d'uomo”, cui è affiancata quella del *Modulor* di Le Corbusier che ne costituisce l'apice e il punto liminare nell'epoca contemporanea; una visione che trova la «sua fine ingloriosa», scrive l'autore, nelle derive del movimento moderno, sempre più colluso con la speculazione edilizia (Frassinelli 1980, p. 48).

Attraverso questo spazio delle utopie infrante, si accede alla mostra storica, dove Masini cura una selezione critica di dipinti, sculture e opere grafiche dal Simbolismo al Nouveau Réalisme, tracciando un inedito percorso che, in netta contrapposizione alla visione rassicurante del Rinascimento celebrato dalle coeve manifestazioni fiorentine sui Medici, riflette sul piano visivo la crisi e la natura ambigua e conflittuale della modernità. Scrive al riguardo la curatrice nel comunicato della manifestazione:

La scelta dei nomi e delle opere per questa mostra segue un percorso trasversale, escludendo immagini rappresentative di ipotesi di certezza (Umanesimo, 'in positivo', Costruttivismo, Razionalismo, Astrattismo geometrico,

Purismo...), privilegiando invece quelle che esprimono apprensioni e trasalimenti, angoscia, consapevolezza della crisi esistenziale in atto, istinto impotente di ribellione nei confronti di tutte le violenze dichiarate e segrete, nei confronti dei genocidio, dei condizionamenti... (Simbolismo, Espressionismo, Dada, un versante del Surrealismo, Informale materico, Art brut, fino al New Dada e al Nouveau Réalisme...).

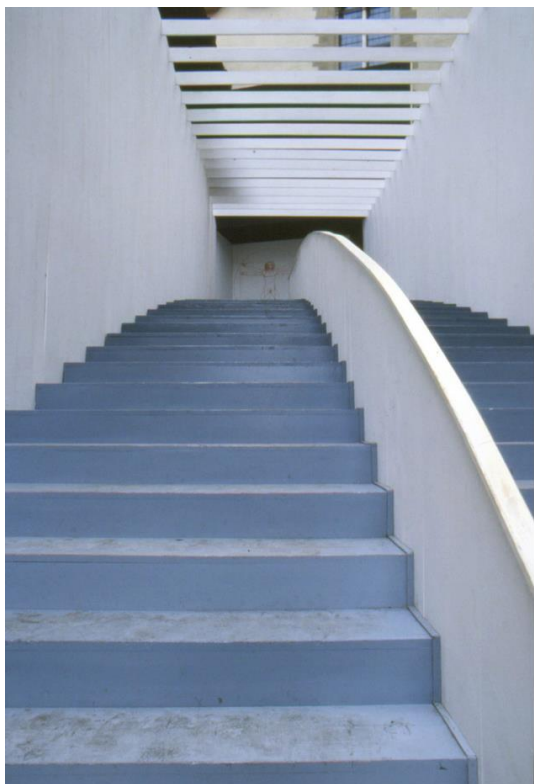


Fig. 1: *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, Firenze 1980. Scala "anti-prospettica" di Piero Frassinelli/Superstudio all'ingresso del Palagio di Parte Guelfa. Foto Piero Frassinelli.

Fig. 2: *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, Firenze 1980. Mostra storica nel Palagio di Parte Guelfa. Allestimento Piero Frassinelli/Superstudio. Foto Piero Frassinelli.

L'allestimento progettato da Piero Frassinelli non si pone al livello di mero supporto tecnico per la messa in scena delle opere, ma al contrario interpreta, a livello spaziale, il taglio critico dell'esposizione [Fig. 2]. Il sistema di pannellature dall'andamento spezzato e zigzagante rompe la simmetria rassicurante dello spazio rinascimentale nel quale è calato. Le alte pareti della sala principale del Palagio,

scandite con regolarità da paraste e cornici, vengono così interrotte e sottratte in parte alla vista attraverso la creazione di un ambiente-percorso tutto giocato sui contrasti cromatici del bianco e nero, che asseconda ed esalta i toni ambigui e inquieti delle opere esposte. Queste vengono esposte su pannelli a fondo bianco il cui retro è vuoto e nero, in maniera tale che sia impossibile per i visitatori fare il percorso a rovescio e che voltandosi tutto ciò che è alle loro spalle venga cancellato. Alla componente visiva si aggiunge, inoltre, quella sonora: un'originale selezione di brani musicali coevi ai lavori in mostra, selezionati dalla stessa curatrice con l'aiuto di Vittorio Gelmetti e udibili all'interno di apposite cabine (Vergine 1980), scandiscono l'intero percorso espositivo con l'obiettivo di intensificarne sensorialmente e metaforicamente l'esperienza fruitiva.

Ed è proprio l'elemento sonoro, quale veicolo emozionale e allusivo di cupi e oscuri presagi, a creare un ponte virtuale tra l'itinerario della mostra storica e l'opera allestita nel cortile del Palagio di Parte Guelfa da Wolf Vostell, tra i dieci artisti e architetti contemporanei invitati da Lara-Vinca Masini nel percorso a cielo aperto tra le preesistenze monumentali del centro storico. In un'intervista inedita rilasciata da Vostell nei giorni della mostra, l'artista si sofferma proprio sulla relazione instaurata con lo spazio architettonico da quest'ambientazione sonora fortemente evocativa:

La mia concezione era che dalle mura dei palazzi escono delle grida. Naturalmente non si tratta solo di grida, ma di pezzi musicali composti appositamente, o brani tratti da Pergolesi, o musica flamenco. Essi risuonano da cinque finestre [...]. Poi si passa per il cortile che è tutto coperto di piume bianche, e in questo cortile vive un'unica gallina bianca che personifica Giovanna La Pazza e che ci trasmette il presentimento di ciò che gli accadrà; in tal modo il cortile, l'interno, nel quale ognuno può determinare l'estensione di tempo della propria permanenza, è una specie di "spazio meditativo", un "aggancio" per questa tematica della follia, presentata metaforicamente (Intervista dattiloscritta a Wolf Vostell, s.d., Archivio Lara-Vinca Masini, Firenze).

Emblematica la dura accoglienza della manifestazione nel contesto istituzionale cittadino: l'installazione sarà smontata dopo poche ore in quanto giudicata "irrispettosa" del luogo storico.

Dal Palagio di Parte Guelfa – edificio sottoposto nei primi decenni del Novecento a incisivi interventi di restauro in stile – l'itinerario urbano delle installazioni si snoda in altri cortili di palazzi storici e in alcuni luoghi all'aperto della città fortemente rappresentativi di «connotazioni di "disumanesimo" (nel degrado urbano, nel restauro interpretativo e revivalistico, nella inconsulta distruzione di documenti di civiltà stratificate)» (Comunicato stampa di *Umanesimo, Disumanesimo* 1980, Archivio Lara-Vinca

Masini, Firenze) [Fig. 3]. Se da un lato gli interventi contemporanei si propongono – negli intenti dichiarati dalla curatrice – come la constatazione del prosieguo nel tempo della nuova chiave interpretativa dalla mostra storica giocata sulla dialettica tra umanesimo e disumanesimo nella cultura artistica europea, dall’altro creano però un scarto rispetto al percorso più tradizionale allestito nel Palagio di Parte Guelfa. Non più dipinti alle pareti e sculture su piedistalli ma opere in grande scala e azioni indirizzate a scuotere, grazie all’impatto della loro dimensione ambientale e all’ampia disseminazione a livello urbano, una città arroccata e adagiata, per ragioni sempre più connesse alla speculazione turistica, sul suo grande passato. Lavori site-specific offrono così una inedita quanto ampia panoramica dal respiro internazionale sulle sperimentazioni del decennio appena trascorso, tra cui le esperienze concettuali e di architettura radicale, non priva però di un’apertura ai nuovi stimoli espressivi della Transavanguardia.



Fig. 3: Mappa delle installazioni di *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, Firenze 1980. Grafica Auro Lecci. Courtesy Archivio Lara-Vinca Masini, Firenze.

Questa prospettiva critica di confronto tra la sperimentazione contemporanea e il tessuto urbano della città storica assoggettato alle logiche del consumo turistico, sembra porsi in continuità con il progetto di *Roma Interrotta* (1978) attraverso cui Piero Sartogo – collaboratore di Masini alla Biennale di Venezia sempre nel 1978 (Acocella 2017; Masini 1978; Zanella 2012) – aveva denunciato il tema della speculazione edilizia e dell'inerzia istituzionale, coinvolgendo dodici architetti di fama internazionale a prefigurare una nuova città ripartendo dalla pianta settecentesca di Giambattista Nolli (ed. Sartogo 1978; ed. Sartogo 2014).

A convalida dell'importanza acquisita dalla rilettura in chiave contemporanea dell'eredità storica della città negli anni che precedono *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, è la manifestazione *Brunelleschi Anticlassico* curata sempre da Sartogo nel 1977 a Firenze nel complesso di Santa Maria Novella, sotto la direzione di Bruno Zevi. Un progetto espositivo teso a mostrare, in termini percettivi e visivi, i postulati teorici del linguaggio brunelleschiano di interpretazione zeviana, attraverso un allestimento dal forte impatto segnico che aveva riconfigurato la monumentale fabbrica religiosa mediante un sistema diffuso di tracciati, tralicci metallici e riproduzioni fotografiche in grande scala (Mostra Brunelleschi anticlassico 1978).

Grazie a una recente testimonianza di Lara-Vinca Masini, è stato possibile ricostruire come la critica fiorentina abbia collaborato in quell'occasione alla sezione artistica volta a proporre interventi concettuali e installativi in alcuni nodi spaziali dei due chiostri del complesso monumentale e che aveva visto la partecipazione di alcuni artisti coinvolti poi in *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, quali Giuseppe Chiari, Luciano Fabro e Fabio Mauri (Lara-Vinca Masini in conversazione con l'autrice, Firenze, dicembre 2016). Quest'ipotesi di intervento progettuale, che assumerà nella manifestazione del 1980 contorni ben più ampi e radicali attraverso un allestimento diffuso in una decina di luoghi all'aperto del centro storico, intercetta il desiderio e la sfida da parte degli artisti di misurarsi con spazi architettonici carichi di forti memorie e suggestioni storiche, come evidenzia Giuliano Briganti in una recensione apparsa su *La Repubblica*:

quegli interventi non riguardano dopo tutto tanto il rapporto tra gli artisti e la immagine che di Brunelleschi vive nella loro mente quanto piuttosto il rapporto con un ambiente come quello dei chiostri di Santa Maria Novella, e i luoghi, gli spazi, gli oggetti, le occasioni in esso rinvenuti (Briganti 1977).

Anche nelle dichiarazioni degli artisti e architetti coinvolti nella sezione contemporanea di *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, emerge

come il tema dello spazio, nelle sue valenze configurative e memoriali, rappresenti il principale polo dialettico di riflessione. La manifestazione fiorentina s'inscrive così nel solco, quale esito maturo, di pratiche espositive proprie del decennio dei Settanta attraverso la consapevole individuazione di sedi alternative ai luoghi deputati e la sperimentazione di uno stretto, dirompente dialogo tra opera e ambiente. Al contempo questo evento registra però puntualmente, alla data emblematica del 1980, la duplice prospettiva di ricerca propria di questa fase di trapasso, percepibile da un lato negli interventi che, seppur improntati su concezione analitica e "impegnata" dell'arte, ne abbandonano ogni afflato utopistico con i loro toni cupi, incerti e inquietanti; dall'altro nei lavori che, in controtendenza rispetto alle ricerche smaterializzate e concettuali degli anni Settanta, aprono verso nuovi orizzonti di ricerca che saranno ampiamente esplorati nel decennio successivo.



Fig. 4: *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, Firenze 1980. Installazione di Hans Hollein nel cortile di Palazzo Nonfinito. Foto Piero Frassinelli.

Sul fronte delle sperimentazioni radicali vicine a quelle di Superstudio, l'austriaco Hans Hollein oppone programmaticamente allo spazio aulico del cortile rinascimentale, segni carichi di tutta la drammaticità e l'inquietudine moderna, in forma di sacchi di sabbia fra loro sovrapposti in cataste a rievocare trincee, a settici letti di

ospedale e filo spinato che corre lungo tutto il cornicione del cortile [Fig. 4]. Il punto focale dell'installazione è rappresentato da una nicchia in cui arde una fiamma e che trasforma metaforicamente il cortile in un "anti-sacrario" contro le guerre. Afferma a questo proposito Hollein:

ho trovato molto stimolante il cortile del palazzo Pazzi-Quaratesi con la sua struttura davvero armoniosa, non solo perché è un bel pezzo di architettura, ma perché rappresenta in modo perfetto l'armonia e la serenità dell'umanesimo. E la mia installazione è intenzionalmente una dialettica con questo spazio dato (Intervista dattiloscritta a Hans Hollein, s.d., Archivio Lara-Vinca Masini, Firenze).

Alla cupa visione di guerra e di morte evocata da Hollein, in linea con l'atmosfera di tragica liricità degli interventi di Fabio Mauri e Rebecca Horn (Acocella 2016), fa da contrappunto il lavoro di Luciano Fabro [Fig. 5]. Nel cortile del Palazzo Nonfinito, limitrofo al sito dell'installazione di Hollein, l'artista ricopre temporaneamente le due superfici parietali dell'edificio rimaste al rustico con della tela plissettata color azzurro, proponendo di contro una nuova percezione dello spazio all'insegna di una vivida ricerca cromatica e materica, tutta giocata sul filo della leggerezza e dell'ironia.

Seppur attraverso differenti esiti formali e concettuali, anche nell'intervento di Sandro Chia il ricorso alla pratica dell'installazione – sondata dall'artista durante i suoi esordi sperimentali a Firenze – apre a prospettive fortemente connotanti la produzione artistica del nuovo decennio [Fig. 6]. Chia allestisce nel cortile del Palazzo Baldini-Libri, con la collaborazione dall'artista fiorentino Renato Ranaldi, una grande tela dipinta di nero disposta dietro la colonna centrale, volta a creare, in relazione con i due "stemmi-occhi", l'immagine virtuale di un volto umano, esplicitata concettualmente dallo schizzo pubblicato nel catalogo della manifestazione (ed. Masini 1980). In questo ambiente architettonico estremamente formalizzato, interpretato dall'artista in un'accezione metastorica, l'allestimento di Chia veicola in termini spaziali una duplice riflessione sull'uomo e sull'esperienza individuale della pittura, quale emblematica spia del nuovo clima di ricerca sancito – nello stesso frangente temporale di *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980* – dagli eventi espositivi della Biennale di Venezia, con l'esplosione internazionale della Transavanguardia e con l'eccentrico richiamo al passato e alla memoria della *Strada Novissima* di Paolo Portoghesi (Bonito Oliva & Szeemann 1980; Portoghesi 1980; Szacka, 2016; Viva 2017).



Fig. 5: *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, Firenze 1980. Installazione di Luciano Fabro nel cortile di Palazzo Nonfinito. Foto Piero Frassinelli.

Fig. 6: *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*. Intervento di Sandro Chia nel cortile di Palazzo Baldini-Libri. Foto Piero Frassinelli.

L'autrice

Dottore di ricerca in Storia dell'arte contemporanea, è attualmente borsista presso l'Archivio Luciano Caruso e collabora con il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze. Dal 2015 al 2017 ha svolto attività di ricerca sui temi dell'arte pubblica per la Direzione Generale Arte e Architettura contemporanea e Periferie urbane del MiBACT. È co-fondatrice di Senzacornice, rivista digitale e laboratorio di ricerca e formazione per l'arte contemporanea. Ha pubblicato studi sulla storia delle mostre e sui rapporti tra arte e spazio urbano, tra cui la monografia *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970* (Fondazione Passarè/Quodlibet, 2016). Ha co-curato il volume *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva* (Quodlibet, 2016) e la mostra *Umanesimo/Disumanesimo 1980/2017. Lara-Vinca Masini e il senso della crisi nell'arte europea* (Villa Romana, 2017).

Riferimenti bibliografici

Acocella, A 2016, 'Un itinerario urbano per ripensare Firenze: *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*', in *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva*, eds. A Acocella & C Toschi, Quodlibet, Macerata, pp. 157-173.

Acocella, A 2017, 'Tra utopia e disincanto. Le mostre di Lara-Vinca Masini alla Biennale del 1978', in *Presenze toscane alla Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, ed. F Fergonzi, Skira, Milano, pp. 133-147.

Bonito Oliva, A & Szeemann, H 1980, 'Aperto 80', in *La Biennale di Venezia. Settore Arti Visive. Catalogo generale 1980*, Electa/La Biennale di Venezia, Milano/Venezia, pp. 44-66.

Briganti, G 1978, 'Lodevoli smanie per Brunelleschi Anticlassico', *La Repubblica*, 24 ottobre 1977.

Frassinelli, P 1980, 'Illusione della realtà e realtà dell'illusione', in *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, ed. L-V Masini, Silvana, Milano, pp. 48-49.

Masini, L-V 1972, 'Archifirenze', *Domus*, no. 509, p. 40.

Masini, L-V 1973, 'Modelli urbani tra memoria e utopia', *Schema Informazione*, no. 1, maggio 1973, s.p.

Masini, L-V (ed.) 1978, *Topologia e morfogenesi – Utopia e crisi dell'antinatura. Momenti delle intenzioni architettoniche in Italia*, La Biennale di Venezia, Venezia.

Masini, L-V (ed.) 1980, *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, Silvana, Milano.

'Mostra Brunelleschi anticlassico nei Chiostrini di Santa Maria Novella a Firenze' (testo critico di Renato Pedio, immagine fotografica di Stefano Serpenti e Raffaele Gorjux), *L'architettura. Cronache e storia*, no. 274-275, agosto-settembre 1978, pp. 198-225.

Natalini, A 1980, 'Il Modano e la Mano', in *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, ed. L-V Masini, Silvana, Milano, p. 130.

Portoghesi, P 1980, 'La fine del proibizionismo', in *La presenza del passato. Prima mostra internazionale di architettura. Corderia dell'Arsenale. La Biennale di Venezia 1980. Settore architettura*, Electa, Milano, pp. 9-14.

Sartogo, P (ed.) 1978, *Roma interrotta*, Officina, Roma.

Sartogo, P (ed.) 2014, *Roma interrotta. Dodici interventi sulla Pianta di Roma del Nolli nelle collezioni MAXXI Architettura*, Johan&Levi, Monza.

Superstudio, 1973, [Senza titolo], *Schema Informazione*, no. 1, maggio 1973, s.p.

Szacka, L-C 2016, *Exhibiting the Postmodern. The 1980 Venice Architecture Biennale*, Marsilio, Venezia.

Ventroni, D 2009, 'La galleria Schema. Azioni e comunicazioni (1972-1976)', *Ricerche di storia dell'arte*, no. 98, pp. 37-48.

Ventroni, D 2016, 'Firenze e... La Galleria Schema, crocevia delle avanguardie internazionali attraverso il bollettino *Schema Informazione*', in *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva*, eds. A Acocella & C Toschi, Quodlibet, Macerata, pp. 21-37

Vergine, L 1980, 'Dalla fontana dell'avanguardia zampilla sangue', *Il Manifesto*, 2 dicembre 1980.

Vezzosi, A 1982, '(Appunti per) progetto d'Iride', in *Iride. Schedule d'arte. Firenze '82*, eds. K Burmeister & A Vezzosi, Vallecchi, Firenze, pp. 21-43.

Viva, D 2017, 'Il *genius loci* e le Biennali postmoderne: defezioni e conferme toscane nella Transavanguardia', in *Presenze toscane alla Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, ed. F Fergonzi, Skira, Milano, pp. 149-164.

Zanella, F 2012, *Esporsi. Artisti, architetti e critici a confronto in Italia negli anni Settanta*, Scripta, Verona.

Effimero e permanente



Effimero e permanente. Introduzione alla sezione



La reinterpretazione delle collezioni museali nell'ambito sia degli studi storico-artistici che delle pratiche curatoriali, è certamente una delle questioni più vitali all'interno della riflessione critica e museologica d'inizio secolo. Come documentano, secondo prospettive e intenzioni anche molto diverse, i contributi organizzati in questa sezione, la rinnovata attenzione per il carattere inevitabilmente transitorio degli ordinamenti, la cui complessa funzione euristica è stata analizzata e discussa nei saggi raccolti in *Allestimento come medium*, ha condotto a proposte teoriche e a soluzioni progettuali che rimettono in discussione non soltanto la ovvia storicità dei percorsi e dei linguaggi espositivi, ma anche, e ancor di più, la loro presunta 'oggettività' e impersonalità. È un aspetto, questo del riconoscimento della soggettività e parzialità del racconto museale, che la museologia critica negli ultimi anni ha messo in evidenza ed anche rivendicato, sollecitando anche da parte dei nuovi direttori di museo una maggior disponibilità ad accogliere e valorizzare negli apparati didattici e comunicativi voci individuali e spesso fortemente connotate (basterà pensare, ed è solo un esempio, alle didascalie d'autore che accompagnano da qualche tempo alcune opere della Pinacoteca di Brera).

Inoltre, a porre in questione la presunta stabilità delle collezioni permanenti e del loro racconto è la sempre maggiore consapevolezza della natura mutevole del significato stesso delle collezioni, il cui *Kunstwollen* è oggetto non soltanto di continui ripensamenti da parte degli studiosi ma anche, e sempre più spesso, di significative interpretazioni e sperimentazioni che, attraverso accostamenti inediti, offrono nuovi sguardi su antiche opere e collezioni. La recente mostra *Narciso ed Eco*, dove in occasione dell'ampliamento degli spazi di Palazzo Barberini alcune significative opere – ritratti ed autoritratti - della collezione del MAXXI sono state poste in relazione con capolavori delle collezioni d'arte antica dei musei nazionali Barberini e Corsini, è solo l'ulteriore conferma di una tendenza che è ormai ampiamente diffusa e, per così dire, istituzionalizzata. Del resto, il progetto che ormai da anni vede impegnato il Louvre in veste di committente di opere, permanenti o no, di grandi nomi dell'arte

contemporanea - Kiefer, Twombly, Morellet tra i tanti - è sintomatico di quanto l'esigenza di reinterpretare le collezioni permanenti non sia soltanto appannaggio dei musei d'arte contemporanea - resta esemplare il coraggioso ordinamento tematico proposto a suo tempo dalla Tate Modern - ma interessa anche istituzioni di secolare tradizione. Quello dell'arte contemporanea resta, comunque, il campo più fertile: d'altronde, l'ambito dell'esposizione e della produzione dell'arte contemporanea ha ormai una sua consolidata storia e delle riconosciute istituzioni che hanno la necessità, oltre che gli strumenti, di ripensare il proprio discorso espositivo. È il caso della Biennale di Venezia, di cui Ada Patrizia Fiorillo ha qui analizzato *Creatività diffusa e strategie espositive nelle ultime edizioni della Biennale di Venezia*, e della GNAM oggi Galleria Nazionale, di cui hanno scritto in un saggio a quattro mani Cristiana Collu, attuale direttore del museo, e Massimo Maiorino. Interessante confrontare quanto si scrive sul mutamento delle politiche culturali da parte di un ente - la Biennale - la cui 'missione' è stata sin dall'origine quella di promuovere esposizioni temporanee dedicate alla restituzione della ricerca artistica contemporanea, con l'analisi della proposta di rilettura delle collezioni della GNAM di Roma, condotta all'insegna dello scardinamento del tempo (*Time is out of joint*) e dell'abbandono definitivo di qualsiasi linearità storica. Un fare che trova interessanti precedenti, come quello discusso qui nel contributo di Charans (*Tra re-enactment e fortuna critica di una mostra: il caso di Kunst in Europa '68 (1980-2014)*) dove si ricostruisce il progetto inaugurato nel settembre 2014 dallo S.M.A.K. (Stedelijk Museum voor Actuele Kunst) con cui, ripartendo da quella storica esposizione curata nel 1980 da Jan Hoet, si ripensa il ruolo del museo e le connessioni tra politiche espositive e di acquisizione.

Bignotti, invece, con *Ivan Picelj and New Tendencies 1961-1973. Dalla ricerca d'archivio al progetto delle mostre e della monografia*, fa emergere un altro tema cruciale per il quale si deve ancora costruire un campione significativo di casi studio: quello delle relazioni tra mondo accademico, istituzione museale, archivio d'artista e mercato.

La necessità di riconoscere le strette relazioni tra le differenti componenti del sistema dell'arte, anche attraverso uno sguardo retrospettivo, è così uno dei suggerimenti offerti dai contributi qui raccolti. Come nel caso del saggio di Salvatori *Dalla galleria alla reggia: l'energia tellurica della collezione di Lucio Amelio (1980-2016 e oltre)* che ancora una volta sottolinea il ruolo del collezionismo di 'illuminati' galleristi. Infine, *La Casa Museo Remo Brindisi*, di Modena restituisce la storia del farsi di un museo, ancora marginale nella letteratura, un caso che però introduce il tema del ruolo delle case-museo, un genere che negli anni recenti è stato oggetto di nuove riflessioni, a partire dal Museo dell'Innocenza di Istanbul di Orhan Pamuk. Un museo la cui collezione, come quella di ogni casa museo, è assolutamente stabile, conclusa,

intoccabile, e che però è diventato un seme (una provocazione e una suggestione) per altri simili musei, come è accaduto con l'allestimento nel gennaio 2018 di alcune vetrine del Masumiyet Müzesi al Bagatti Valsecchi di Milano.

F. Z., S. Z.



Eleonora Charans

Tra re-enactment e fortuna critica di una mostra: il caso di *Kunst in Europa na '68 (1980-2014)*



Abstract

Nel 1980, il curatore Jan Hoet (Lovanio 1936 - Gent 2014) organizzò la mostra intitolata *Kunst in Europa na '68 - Arte in Europa dopo il 1968* - (Gent 21 giugno - 31 agosto) che pose le basi per la costituzione della collezione del Museo di arte contemporanea della cittadina fiamminga, l'attuale S.M.A.K. (Stedelijk Museum voor Actuele Kunst). Per sancire al contempo le ricadute della mostra e la memoria di Jan Hoet, lo S.M.A.K. ha promosso una mostra che celebra l'evento del 1980. Il progetto, inaugurato nel settembre del 2014, intendeva infatti offrire una panoramica, oltre che delle opere in collezione, anche degli aspetti contestuali attraverso un ampio ricorso e una selezione dei materiali d'archivio. Il caso di studio offerto da *Kunst in Europa na '68*, partendo dalla mostra "originale" passando alla sua recente "riattualizzazione" si offre come palestra critica e permette di saggiare le ricadute permanenti delle mostre temporanee ovvero le acquisizioni che spesso seguono l'evento.

In 1980, the curator Jan Hoet (Leuven 1936 - Ghent 2014) organized the exhibition entitled *Kunst in Europa na '68* - *Art in Europe after 1968* - (Ghent 21 June - 31 August) which laid the foundation for the constitution of the collection of the Museum of Contemporary Art in Ghent, today SMAK (Stedelijk Museum voor Actuele Kunst). To evaluate in the meantime the relapses of the exhibition and the memory of its curator, the S.M.A.K. has promoted an exhibition which celebrates the event of 1980 and pay tribute to the figure of its historically prominent director. The project, inaugurated in September 2014, intended to offer an overview, as well as works in the collection, also contextual aspects through a wide appeal and a selection of archival materials. The case study offered by *Kunst in Europa na '68*, starting from the "original" exhibition to its recent "reactivation" (or re-enactment) offers itself as a critical gym and allows to test the permanent effects of temporary exhibitions and the acquisitions which often follow that ephemeral event.



Nel 1980, il curatore Jan Hoet organizzò a Gent una mostra intitolata *Kunst in Europa na '68* (*Arte in Europa dopo il 1968*), inaugurata il 21 giugno e conclusasi il 31 agosto. Tra gli artisti esposti, erano presenti ben cinque esponenti dell'Arte Povera: Luciano Fabro, Mario Merz, Jannis Kounellis, Giulio Paolini e Gilberto Zorio¹. Questo

¹ Nello specifico ecco le opere presenti in mostra: Luciano Fabro, *Bacinelle (Iconografia)*, 1980, legno, vetro, tovaglia, acqua, 75 x 100 x 800 cm (acquisizione 1980 S.M.A.K.); *Cupola*, 1980, pittura su

dato relativo alle presenze italiane in una mostra all'estero, testimonia la fortuna critica del movimento teorizzato da Germano Celant e veicolato attraverso una serrata attività espositiva e rapporti internazionali con curatori, galleristi e collezionisti (Celant 1976, 2011; Christov-Bakargiev 1999; Altshuler 2013).²

Per sancire al tempo le ricadute della mostra e la memoria di Jan Hoet, scomparso nel 2014, lo S.M.A.K. (Stedelijk Museum voor Actuele Kunst) di Gent ha promosso una mostra che celebra l'evento del 1980, lungi dall'essere, tuttavia, un mero *re-enactment* della stessa, sul modello, per intenderci, della mostra organizzata proprio da Celant, insieme a Thomas Demand e Rem Koolhaas, per la Fondazione Prada a Venezia (Celant 2013). Il progetto dello S.M.A.K., inaugurato nel settembre del 2014, intendeva infatti offrire una panoramica, oltre che delle opere in collezione, anche degli aspetti contestuali, attraverso ampio ricorso a materiali d'archivio. La ricca selezione di corrispondenze e immagini di allestimento provenienti dall'archivio dell'istituzione stessa, venivano presentate all'interno del percorso appositamente concepito, per l'occasione, dall'artista australiano Richard Venlet. Va detto che il percorso concepito dall'artista, si presentava abbastanza neutrale e chirurgico, molto diverso, quindi, dall'originale suddivisione della mostra che coinvolgeva due sedi storiche in città: il Museo di Belle Arti e il centro culturale presso l'Abbazia di San Pietro.

Il caso di studio offerto dalla mostra organizzata da Hoet nel 1980, partendo dalla mostra "originale" per giungere alla sua recente "riattualizzazione", è stato selezionato

gesso e legno, 210 cm diametro, ala destra e sinistra, (regalo dell'artista); *Italia d'oro*, 1968, (collezione privata). Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 1980, pietra, pallet, tracce di fuoco (acquisizione 1980 S.M.A.K.). Mario Merz, *Les maisons tournent autour de nous ou nous tournons autour des maisons*, 1979, argilla, bamboo, gesso, carta, 360 x 370 x 400 cm (acquisizione 1980 S.M.A.K.). Giulio Paolini, *Parnaso*, 1978, penna su tela, frammenti di mattoni 160 x 242 cm (acquisizione 1979 S.M.A.K., anno precedente di *Kunst in Europa na '68*); *Apollo e Dafne*, 1978, (collezione privata); *Mimesi*, 1975, (collezione privata); per quanto concerne l'opera *Cariatide*, è stata acquisita successivamente rispetto alla mostra. Gilberto Zorio, *Scultura per purificare le parole*, 1979, pelle, bronzo acciaio, lampada, 205 x 266 x 370 cm (acquisizione 1980 S.M.A.K.); *Stella per purificare le parole*, 1978, materiali e dimensioni non rintracciate (collezione privata); *Scultura per purificare le parole*, 1980 (non rinvenuti ulteriori dati in merito a materiali, dimensioni e collocazione). Un piccolo ma doveroso inciso: a eccezione di Kounellis, tutti gli altri artisti verranno selezionati da Hoet per la Documenta che ha diretto nel 1992, con l'aggiunta dell'unica donna in quota all'Arte Povera, Marisa Merz.

² Non è questa la sede per entrare nella disamina del dibattito critico attorno all'Arte Povera o fornire lo stato dell'arte di quella che non esito a definire militanza espositiva, oltre che teorica e critica, di Germano Celant e che giunge fino a anni recentissimi. L'Arte Povera è stato infatti oggetto di riesame sempre ad opera di Celant nel 2011 attraverso ben otto mostre disseminate, da nord a sud, lungo tutta la penisola che celebravano le mostre più importanti del movimento, accompagnati da due sostanziosi volumi. L'Arte Povera ha attirato l'attenzione del prestigioso journal "October" che ha dedicato un numero speciale alla Postwar Italian Art, che includeva anche personalità quali Alberto Burri e Lucio Fontana, ma ben cinque dei nove contributi ruotavano, monograficamente, attorno a protagonisti dell'Arte Povera (Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Marisa Merz e Michelangelo Pistoletto). Il presente contributo intende restituire un tassello nella direzione della ricezione del movimento e di alcuni dei suoi protagonisti all'estero, attraverso una campagna di acquisizione di opere seguita appunto alla mostra *Kunst in Europa na '68*. Si tratta dunque di una storia che guarda alle mostre internazionali che rivolgono la loro attenzione all'arte italiana.

nel suo offrirsi come palestra critica. Da un lato permette infatti di saggiare le ricadute permanenti delle mostre temporanee ovvero le acquisizioni che spesso seguono l'evento; dall'altro di rintracciare il *network* europeo del sistema dell'arte negli anni Settanta (Richard 2009), con particolare riferimento alla ricezione e apprezzamento dell'arte italiana da parte di musei internazionali. Questo network ha infatti costruito le condizioni di visibilità, e quindi di conoscenza e promozione dell'opera di certi artisti o di certi movimenti, come nel caso dell'Arte Povera. Il tema permette inoltre di fare luce sulla peculiare pratica curatoriale di Jan Hoet, che è stato personaggio di spicco nel panorama europeo - si pensi alla Documenta di Kassel del 1992 che fu chiamato a dirigere - figura, immeritadamente e certamente anche per oggettive difficoltà linguistiche, ancora tutta da investigare.³

Il presente contributo è suddiviso dunque in due parti. Prima di tutto una doverosa introduzione attorno all'artefice della mostra, Jan Hoet. Quindi cercherò di analizzare le premesse che hanno condotto, nel 1980, alla realizzazione della mostra *Kunst in Europa na '68*, ponendo enfasi sul suo legato in termini di acquisizioni permanenti e identità della collezione.

1. Jan Hoet, curatore militante

Per il mio cinquantesimo compleanno, Jan mi ha invitato a fare una grande mostra a Gent, in Belgio. Gli ho detto che per l'occasione, avrei voluto creare una serata di tango argentino. Jan era pieno di entusiasmo su questo. Abbiamo intitolato l'evento *The Urgent Dance* e abbiamo messo alcune regole. [...] Esattamente dieci minuti prima di mezzanotte, la notte della manifestazione, le porte del museo si sono aperte, interrompendo la danza. Sei uomini belli a petto nudo hanno portato dentro la torta-corpo su un carrello. Subito dopo, sei donne completamente vestite hanno portato Jan su un carrello, esattamente come la mia torta. Era completamente nudo tranne che per un piccolo papillon. Egli mi stava offrendo il suo corpo come regalo. Alcuni degli ospiti

³ L'autrice ha individuato tre tesi di laurea che vertono sull'attività curatoriale di Jan Hoet, ma va detto, che si concentrano in particolare sulla sua mostra più celebre *Chambres d'amis* (21 giugno - 21 settembre 1986). Le prime due realizzate da Daniela Zangrando presso l'Università IUAV di Venezia: *Chambres d'amis: notes on an exhibition*, relatore Frank Boehm, Facoltà di Design e Arti, Corso di laurea in arti visive e dello spettacolo, Anno accademico 2005/2006; e sullo stesso filone *Albrecht Dürer would have come too: Chambres d'amis*, relatore Frank Boehm, Facoltà di Design e Arti, Corso di laurea specialistica in progettazione e produzione delle arti visive, Anno accademico 2007/2008. Zangrando ha pubblicato il 28 marzo del 2014, in occasione della scomparsa di Jan Hoet, un breve testo ma molto accurato sul suo approccio curatoriale (Zangrando 2014). La terza tesi di laurea rintracciata è stata realizzata da Elena Bravi presso l'Università degli Studi di Firenze *Chambres d'amis, cronaca di una mostra tra pubblico e privato*, relatori Maria Grazia Messina e Alessandro Nigro, Scuola di Studi Umanistici e della Formazione, Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo, Anno accademico 2012/2013; desidero ringraziarla per avermi concesso in lettura tale ricerca. Elena Bravi ha pubblicato un estratto della sua tesi (Bravi 2014).

provenienti dagli Stati Uniti, principalmente curatori e collezionisti, erano sicuri che il corpo di Jan fosse fatto di cera. Non era concepibile per loro vedere il direttore di un museo completamente nudo. Ricorderò quella sera per il resto della mia vita. Quello che ho ammirato di più di Jan era che non ha mai giocato secondo le regole. (Abramović 2014)



Fig. 1: Marina Abramovic e Jan Hoet ballano il tango in occasione della personale dell'artista, *The Urgent Dance*, Gand, 1996, foto di Dirk Pauwels, Archivio S.M.A.K., Gent.

La lunga citazione altro non è che un ricordo sulla figura del curatore, venuto a mancare nel febbraio del 2014, da parte dell'artista performer Marina Abramović. Per quanto soggettivo, ci restituisce un ritratto al contempo umano e professionale del curatore, consentendoci di isolare uno dei tratti principali della sua pratica: quello di considerare l'arte come una risorsa umana condivisa, in particolare con il pubblico generico. Per il curatore, inoltre, erano imprescindibili i rapporti diretti con gli artisti, anche per questo prediligeva lavorare con artisti della propria generazione.

Dieci anni prima, nel 1986, Hoet entra per sempre nella storia delle esposizioni, organizzando la celebre *Chambres d'amis*, la cui leggendaria fama sarà in grado di offuscare persino la documenta IX, che curerà in qualità di direttore nel 1992⁴. Già il

⁴ https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_ix [3 settembre 2016].

riuscitissimo titolo sintetizzava la natura e il formato della mostra: le opere fuoriuscivano dagli spazi museali per invadere una cinquantina di case di privati cittadini, andando a comporre un arcipelago, una mostra diffusa. *Chambres d'amis* è la magnificazione, l'incarnazione proprio del concetto al quale mi riferivo, di arte come risorsa umana condivisa. Come ha avuto modo di dichiarare Hoet a un giornalista americano giunto a Gent per recensire la mostra «sono disturbato dall'idea che l'arte sia qui e la realtà si trovi da un'altra parte, separata. Non accetto questo. Se visiti la mostra hai l'impressione di essere immerso nel lavoro e non solamente di fronte ad esso.»⁵ In effetti la dimensione pervasivamente immersiva della mostra, coniugata alla prossimità fisica tra opere e pubblico, risultano compartite tanto alla serata di tango progettata da Abramovic, quanto dall'articolazione di una mostra all'interno di spazi domestici. L'esposizione per Hoet costituiva la fine di un processo che non esito a definire comportamentale e relazionale, per quanto questo termine verrà ufficialmente introdotto dal critico francese Nicholas Bourriaud soltanto negli anni Novanta e riferendosi ad altre modalità di coinvolgimento del pubblico. Inoltre, l'aspetto finale era forse meno importante del percorso, del processo di genuina condivisione creativa che l'aveva determinata, in cui il curatore lavorava fianco a fianco con l'artista. La mostra era un pretesto per coinvolgere comunità, far convergere esigenze, spinte e immaginario di una comunità con le pratiche artistiche della contemporaneità. Per questa ragione, Jan Hoet è stato per la cittadina di Gent, ma possiamo dire per l'intero Belgio, una figura di spicco e di riferimento per le pratiche contemporanee nel suo paese. Queste motivazioni sono alla base dei tre progetti espositivi che celebrano *post mortem* la figura del curatore.⁶

2. *Kunst in europa na '68 e l'Arte Povera*

Nel novembre del 1957 viene a crearsi a Gent una libera associazione di privati cittadini per la creazione di un museo d'arte contemporanea e di una collezione di artisti viventi che fosse rappresentativa delle principali istanze post sessantottine. L'associazione era stata voluta da Karel Geirlandt, grande mecenate delle arti, che a partire dal 1975 chiese a Jan Hoet di dirigere questo museo senza casa. In effetti il

⁵ <http://www.nytimes.com/1986/08/19/arts/avant-garde-art-show-adorns-belgian-homes.html> [15 settembre 2016]

⁶ Le mostre hanno avuto luogo in tre differenti città: la prima riguarda la mostra dedicata al mare *Das Meer - salut d'honneur Jan Hoet*, 23 ottobre 2014 - 19 aprile 2015, presso il Mu.Zee di Oostende, progetto al quale Hoet stava lavorando negli ultimi mesi di vita che è stato portato a termine da un altro curatore Phillip Van Den Bossche e direttore dell'istituzione fiamminga (Hoet, Van Den Bossche 2015); la seconda mostra *Cabinets d'amis: the Accidental collection of Jan Hoet*, 21 aprile - 24 aprile 2016, e riguarda la collezione non ortodossa composta dal curatore stesso, nel corso dei decenni di vicinanza con gli artisti, in occasione di Art Brussels. Una collezione, quella di Hoet, che forse facciamo fatica a definire tale in quanto essa è appunto 'accidentale' frutto e testimonianza di relazioni, fortunati incontri e doni degli artisti. La terza mostra è al centro di questo contributo.

museo era ospitato dal Museo di Belle Arti, nell'area dei giardini di Citadelpark, e si configurava come un dipartimento di arte contemporanea all'interno del museo preesistente. Anche questa problematicità di partenza, di essere direttore di un museo privo di una propria sede, spinse Hoet, probabilmente, a concepire lo spazio espositivo in maniera elastica, non vincolato. Si ricordi infatti che occorre attendere il 1999 anno in cui lo S.M.A.K. finalmente si emancipa e si dota di un edificio indipendente che andrà a collocarsi proprio di fronte a quella che è stata, per quasi trenta anni, la sua incubatrice.

Kunst in europa na '68 è una mostra collettiva di opere realizzate, come suggerito didascalicamente dal titolo, da artisti europei dopo il 1968, i cui lavori erano iniziati nella primavera del 1979. Intendeva porsi, nei propositi di Hoet, come risposta all'imperialismo culturale americano che tra minimalismo e arte concettuale stava vivendo il suo apogeo, ed era articolata, come ricordato in apertura, lungo due sedi. L'aspetto più interessante della mostra risiedeva nella selezione degli artisti invitati che non esito a definire corale, come era possibile comprendere da un'infografica inserita nel catalogo del 2014 (Blanchaert K, Schnyder, M 2014). La selezione degli artisti, infatti, non era effettuata solamente dal curatore, che ovviamente tesseva e raccordava tutto il progetto, ma era stata creata una commissione di esperti internazionali. Sebbene non sia indicato il nome di Germano Celant, evidenze documentarie che analizzeremo a breve, ci dicono che egli fu interpellato da Jan Hoet, con particolare riferimento alla situazione italiana.

Presso l'archivio dello S.M.A.K. infatti sono conservate due lettere autografe di Celant, che sono state anche esposte nella mostra-rifacimento del 2014. Il suo ruolo di interlocutore aggiornato sulla situazione artistica italiana, ma non solo, è confermata dal contenuto delle missive che stiamo per analizzare⁷.

Nella prima lettera [Fig. 2], datata 9 aprile 1979, Celant ringrazia Hoet per l'invito ai lavori di selezione della commissione ma sottolinea di non potervi partecipare, in quanto alla fine di maggio, mese nel quale si iniziò a lavorare attorno ai nomi degli artisti da selezionare, si sarebbe trovato in Australia. Celant si dimostra accorto verso Hoet, avvertendolo del fatto che "la prossima Biennale di Venezia avrà a che fare all'incirca con lo stesso tema, così sarebbe meglio pensarci anche perché sarà aperta al pubblico proprio nell'estate del 1980."⁸

⁷ Non c'è spazio per analizzare tutte le corrispondenze presenti nell'archivio dello S.M.A.K. ma l'autrice si riserva di dedicare un futuro contributo in questa direzione, in accordo con l'archivista del Museo, Katrien Blanchaert, che l'autrice ringrazia per il supporto nel corso delle ricerche e per aver concesso i diritti a pubblicarne una minuscola selezione.

⁸ Lettera di Germano Celant a Jan Hoet, 9 aprile 1979, Archive S.M.A.K., Gent. Traduzione dall'inglese dell'autrice.

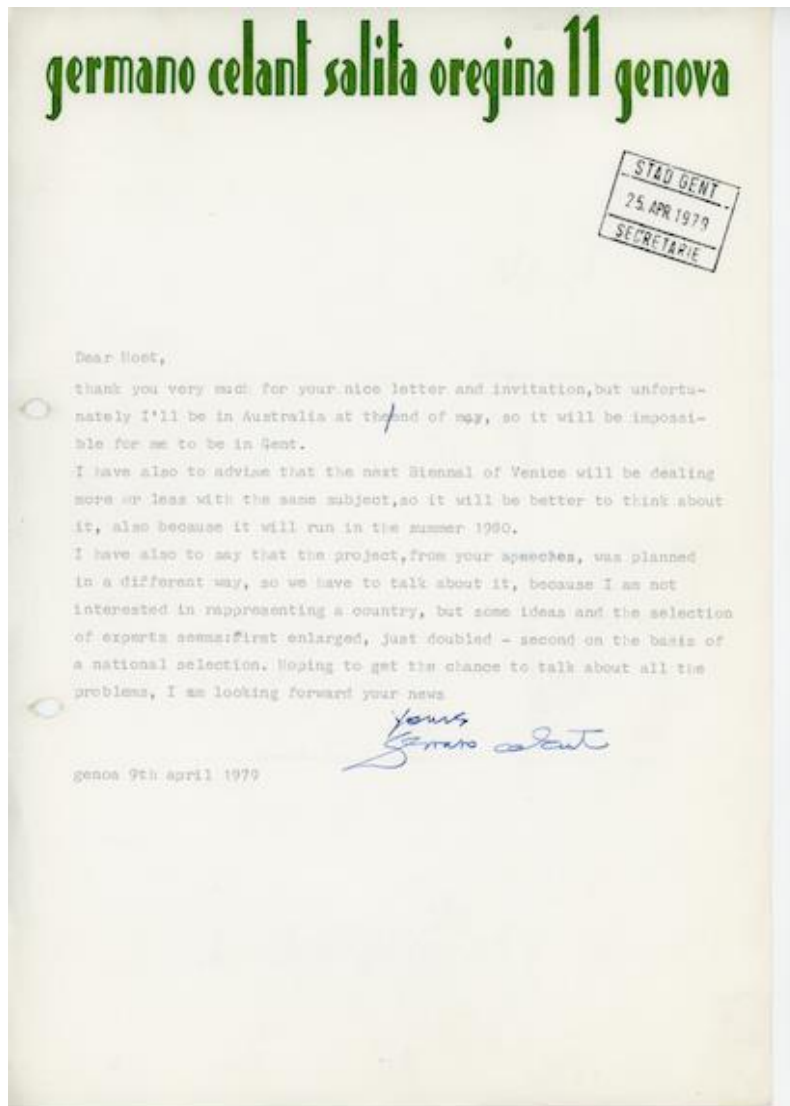


Fig. 2: Lettera di Germano Celant a Jan Hoet, 9 aprile 1979, Archivio S.M.A.K., Gent.

La mostra alla Biennale, al quale fa riferimento Celant, è, ovviamente, *Aperto '80*: la mostra alla Biennale di Venezia che in effetti presenta, quantomeno nel tema, dei punti di contatto con la mostra di Hoet. Mi limito a considerare la grande divergenza tra le due mostre: in *Aperto '80*, gli artisti americani erano presenti, mentre la mostra di Hoet intendeva limitarsi alla rappresentazione dell'arte europea a seguito dello spartiacque del 1968.

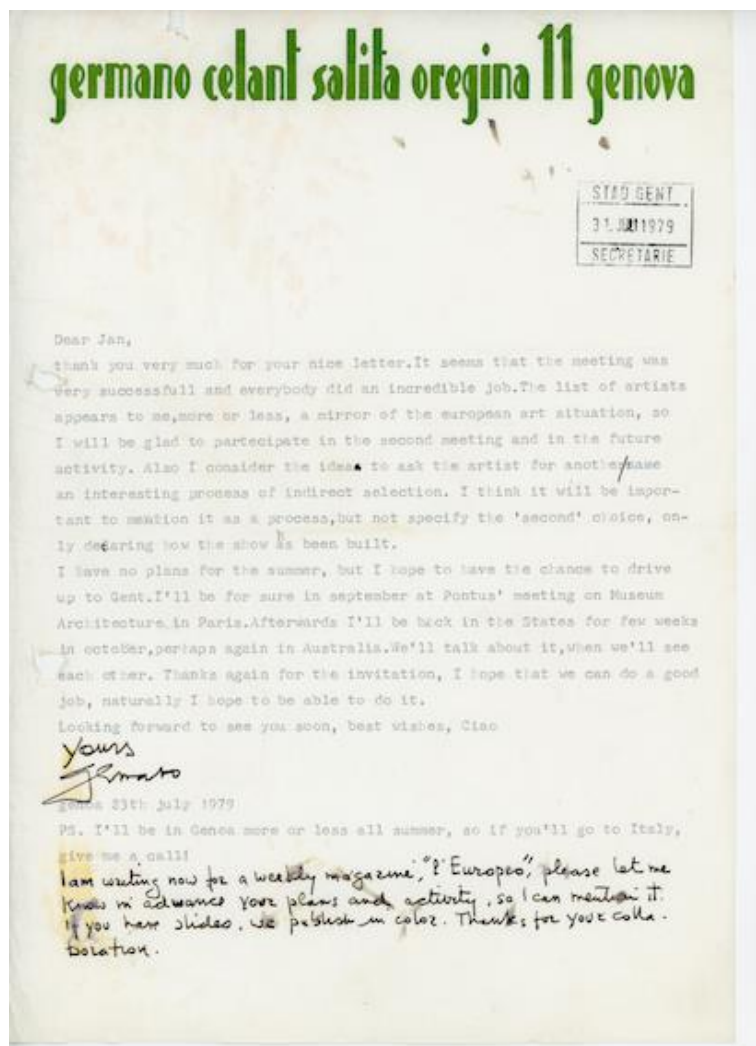


Fig. 3: Lettera di Germano Celant a Jan Hoet, 23 luglio 1979, Archivio S.M.A.K., Gent.

Nella seconda missiva [Fig. 3] del luglio 1979, Celant, che nel frattempo aveva ricevuto da Hoet aggiornamenti riguardanti i lavori di selezione della commissione - da Celant definito entusiasticamente “incredibile” - e la conseguente lista di artisti selezionati, giudicata “specchio della situazione artistica europea”.⁹ Più avanti nella lettera, Celant sottolinea quanto fosse interessante l’idea di chiedere ad un artista di selezionarne un altro, considerandolo “un interessante processo di selezione indiretta” e aggiunge anche “che sarebbe importante valorizzarlo e menzionarlo come processo

⁹ Lettera di Germano Celant a Jan Hoet, 23 luglio 1979, Archivio S.M.A.K., Gent. Traduzione dall’inglese dell’autrice.

curatoriale, pur senza specificare il fatto che si tratti di una 'seconda' scelta ma soltanto dichiarando il modo nel quale la mostra è costruita."¹⁰ Ancora una volta, operando in questa direzione di coinvolgimento attivo degli artisti, Hoet li pone al centro del processo generativo della mostra, non soltanto attraverso le loro opere, ma anche conferendo loro un inedito ruolo di consiglieri del curatore. D'altro canto, la frase di Celant denuncia chiaramente l'attenta strategia di costruzione delle mostre che portava avanti il brillante critico genovese. L'ultima lettera che desidero ricordare brevemente, riguarda uno dei cinque artisti selezionati in mostra: Giulio Paolini. La missiva, scritta in italiano, è datata 7 luglio 1980, quindi successiva all'apertura della mostra:

[...] Ho appena appreso - annota Paolini - dalla signora Stein¹¹, di ritorno da Gent, dell'eccezionale qualità e del notevole successo dell'esposizione "Kunst in Europa". [...] Ho già provveduto a informare il Museum of Modern Art di Oxford che, terminata la mia mostra ancora in corso, spediscono direttamente a Gent l'opera "Cariatide", della cui acquisizione ancora vi sono molto grato.¹²

Insomma quest'ultima frase di Paolini ci ricorda, se ancora ce ne fosse bisogno, quanto l'attività di Jan Hoet in qualità di direttore di quello che diventerà lo S.M.A.K., dal 1975 al 2003, si dipanava lungo due direttrici parallele: l'organizzazione di esposizioni temporanee e le acquisizioni volte a formare una collezione di artisti viventi che poi diventerà la base e il nucleo identitario del museo. Le opere in collezione, molte delle quali provengono dalla mostra del 1980 e dalle successive esposizioni che Hoet realizzerà nel corso della sua lunga carriera, si pongono come vestigia di un percorso identitario del curatore e delle spinte della sua generazione. Si pongono anche, come dimostrato dal caso dell'esposizione *Kunst in Europa na '68*, e per usare le parole di Celant, come specchio della situazione europea e italiana sul finire degli anni Settanta.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Christian Stein, all'epoca gallerista di Giulio Paolini.

¹² Lettera di Giulio Paolini a Jan Hoet, 2 luglio 1980, Archivio S.M.A.K., Gent.

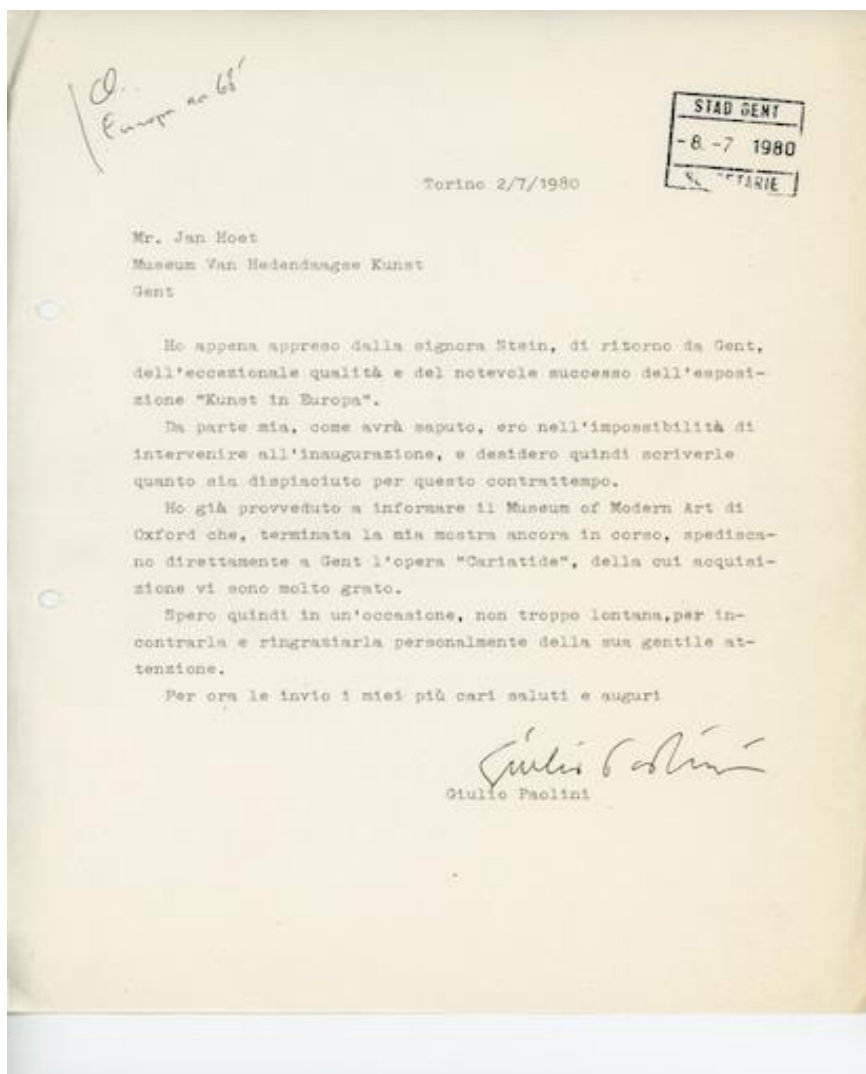


Fig. 4: Lettera di Giulio Paolini a Jan Hoet, 2 luglio 1989, archivio S.M.A.K., Gent.

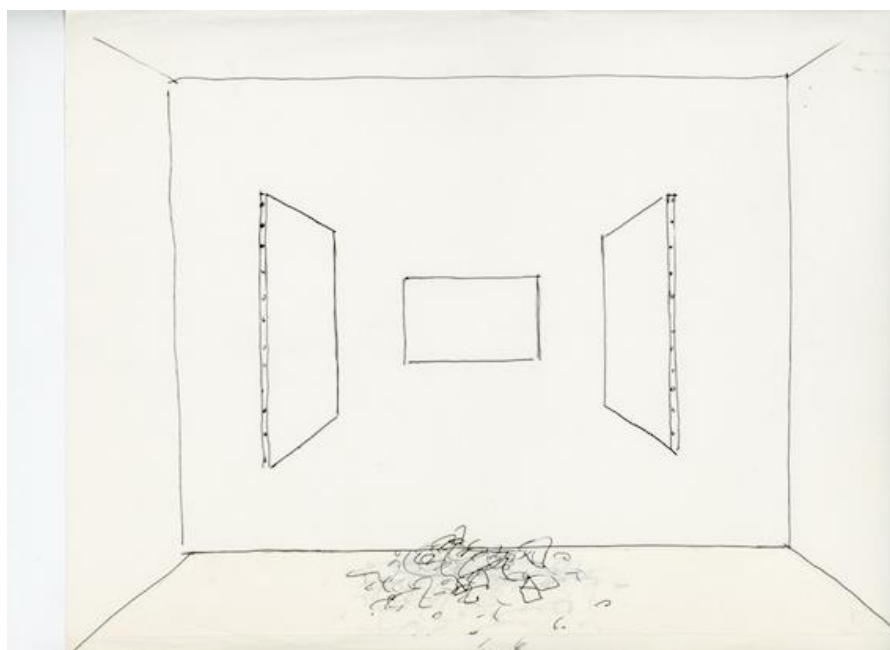


Fig. 5: Disegno di Giulio Paolini allegato alla missiva diretta a Jan Hoet, archivio S.M.A.K., Gent.

L'autrice

Eleonora Charans consegue nel 2012 il titolo di dottore di ricerca in Teorie e Storia delle Arti presso la Scuola di Studi Avanzati in Venezia, con una tesi sulla collezione di neoavanguardie di Egidio Marzona. Da dicembre 2017 è assegnista di ricerca presso l'Università IUAV di Venezia con una ricerca dal titolo "Re-enactment e la Biennale. Teoria, fonti e metodologie per la ricostruzione degli allestimenti delle ultime Biennali d'Arte (2001-2017)", referente prof.ssa Francesca Castellani. Si interessa di storia delle esposizioni, con particolare enfasi sulla Biennale di Venezia, ha pubblicato un libro incentrato sulla ricostruzione della sala di Gino De Dominicis alla 36. Biennale di Venezia dal quale ha pubblicato anche un estratto in inglese (Scalpendi 2012, Hermann 2014) e curato due miscellanee: *Lo IUAV e la Biennale di Venezia: figure scenari, strumenti* - con Francesca Castellani e Martina Carraro (Il Poligrafo 2016) e *Crocevia Biennale* (Scalpendi 2017).

Riferimenti bibliografici

- Abramović, M 2014, 'On Jan Hoet (1936-2014)', *Artforum*, Available from <<https://www.artforum.com/passages/id=46212>> [10 settembre 2016].
- Altshuler, B 2013, *Biennials and Beyond: exhibitions that made art history : 1962-2002*, Phaidon, London - New York.
- Blanchaert, K & Schnyder, M (eds.) 2014, *Art in Europe after '68. Ghent / 21th June - 31st August 1980*, S.M.A.K., Gent.
- Bravi, E 2014, 'Jan Hoet, l'enfant terrible dell'arte contemporanea', *Senzacornice* n. 11 Ottobre 2014/ Gennaio 2015. Available from <http://www.senzacornice.org/rivista/articoli/pdf/_1413043053.pdf> [18 ottobre 2016].
- Celant, G (ed.) 1976, *Precronistoria 1966-69: minimal art, pittura sistemica, arte povera, land art, conceptual art, body art, arte ambientale e nuovi media*, Centro Di, Firenze.
- Celant, G (ed.) 2011, *Arte Povera: storia e storie*, Electa, Milano.
- Celant, G (ed.) 2013, *When attitudes become form: Bern 1969/ Venice 2013*, Fondazione Prada Arte, Milano.
- Chambres d'Amis*, 21 giugno - 21 settembre 1986, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent.
- Christov-Bakargiev, C (ed.) 1999, *Arte Povera*, Phaidon, London.
- Documenta 9*, 13 giugno 20 settembre 1992, Edition Cantz, Stuttgart.
- Hoet, J & Van Den Bossche, P (eds.) 2015 *Meer: hommage à Jan Hoet*, 23 ottobre 2014 - 19 aprile 2015, Mu.Zee Oostende, Hatje Cantz, Ostfildern.
- Kunst in Europa na '68*, 21 giugno - 31 agosto 1980, Museum van Hedendaagse Kunst Citadelpark, Centrum voor kunst en cultuur st. Pietersplein, Gent.
- Richard, S 2009, *Unconcealed: the international network of conceptual artist 1967-1977*, Ridinghouse, London.
- Zangrando, D 2014, 'Essere terroristi /Jan Hoet', *doppiozero*, available from <<http://dev6.doppiozero.com/materiali/ars/essere-terroristi-jan-hoet>> [3 novembre 2016].



Ilaria Bignotti

Ivan Picelj and New Tendencies 1961-1973. Dalla ricerca d'archivio al progetto delle mostre e della monografia



Abstract

Il testo analizza i complessi rapporti tra mondo accademico, istituzione museale e archivio d'artista, galleria privata a carattere commerciale nell'ideazione e organizzazione di una mostra personale dedicata a Ivan Picelj, artista croato scomparso nel 2011, fautore e protagonista del movimento internazionale di *nove tendencije* a Zagabria. La mostra non solo ripercorso ed esposto opere fondamentali dell'artista e ricostruito gli originali allestimenti storici, interrogando e riattivando gli archivi, sia ha suscitato un interesse esteso nel mercato internazionale.

The text analyses the relations among academic world, museum and archives, private and commercial gallery in the project and organization of a solo show dedicated to Ivan Picelj, founder and leader of the international movement of New Tendencies in Zagreb.

The exhibition has not only retraced and exhibited pivotal works of the artist and reconstructed the original historical displays, questioning and reactivating the archives, but also has determined an extensive interest in the international market.



Questo mio testo intende leggere, analizzare, confrontare e aprire un dibattito sulle relazioni che in un progetto espositivo si evidenziano tra mondo “accademico” – della storia e dell'archivio, della curatela e della critica – e mondo “del mercato”, attraverso la mostra dedicata a un artista croato attivo a partire dal secondo dopoguerra, Ivan Picelj (Okučani, 1924 – Zagabria, 2011), curata da chi scrive e promossa e tenutasi presso una galleria privata, Cortesi Gallery, nelle sue sedi di Londra, dal 24 maggio al 22 luglio 2016 e Lugano, dal 14 settembre al 14 ottobre dello stesso anno (Bignotti 2016).

Tra i principali fautori della grande svolta neo-concreta e uno dei più attivi protagonisti della cosiddetta Ultima Avanguardia (Vergine 1983), dove a pieno titolo è collocato tra gli esponenti “ortodossi”, Ivan Picelj ha svolto un ruolo fondamentale nelle fila delle *nove tendencije* [Nuove tendenze] nate a Zagabria nel 1961, quando al Museo

di Arte Contemporanea (allora Galerija Suvremene Umjetnosti) si tenne la prima mostra del movimento, che vide confrontarsi una straordinaria compagine di artisti e critici provenienti da tutto il mondo, oggi protagonisti indiscussi del dibattito storico-critico e del mercato internazionali: dai Gruppi Zero, GRAV, N e T, ai singoli fautori di quel rinnovamento artistico profondo, tra “continuità e nuovo” (Barbero 2015), da Piero Manzoni a Enrico Castellani, da Getulio Alviani a Paolo Scheggi, da Almir Mavignier a Carlos Cruz-Diez (Rosen 2010; Medosch 2016).

Artista totale e coerente, fautore di una ricerca capace di estendersi dalla pittura all’architettura, dal design alla grafica di manifesti, cataloghi, riviste (Rauter Plančić 2005), dopo gli studi all’Accademia di Belle Arti di Zagabria tra il 1943 e il 1946, Picelj prosegue una ricerca sperimentale e lontana dalle imposizioni del linguaggio ufficiale, ancora di impianto realista socialista. Nel 1951, con gli architetti Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Zvonimir Radić, Božidar Rašica, Vjenceslav Richter, Vladimir Zarahović e i pittori Vlado Kristl e Aleksandar Srnec fonda Exat 51, il primo gruppo astratto della ex Jugoslavia. Svolgendo un ruolo chiave nel panorama culturale croato, il programma di Exat 51 era fortemente orientato verso l’astrattismo e la sintesi delle arti, richiamandosi al costruttivismo russo e alle esperienze Bauhaus. Fin dagli anni Cinquanta, Picelj si muove in Europa, avviando nel 1959 una collaborazione con la galleria parigina di Denise René, e con altre gallerie internazionali quali Howard Wise a New York, Baruch Gallery a Chicago e la Galleria del Cavallino di Venezia. All’inizio degli anni Sessanta Picelj è tra i principali fautori e animatori di *nove tendencije*, e attivo anche come graphic designer del movimento e della rivista *BIT international*. A partire dagli anni Sessanta lavora parallelamente a diversi libri d’artista a edizione limitata, coinvolgendo nella realizzazione amici artisti tra i quali Richter, Alviani, Vasarely.

Scomparso nel 2011, l’anno successivo la figlia ed erede Anja Picelj-Kosak dona al Museo di Arte Contemporanea di Zagabria l’archivio e la biblioteca del padre, oltre a trasferirvi un nucleo di opere a fini conservativi ed espositivi.

Se Ivan Picelj, fino ad oggi, è stato invitato nelle più importanti mostre istituzionali di Arte Programmata e Neo-concreta, e le sue opere si trovano in musei e istituzioni quali il Museum of Modern Art di New York, il Victoria & Albert Museum di Londra, il Georges Pompidou di Parigi, il Boymans Museum a Rotterdam, la sua presenza in gallerie private e la sua richiesta sul mercato inizia a ridursi a partire dall’inizio degli anni Ottanta, con l’emergere di nuovi movimenti artistici, nonché di altri indirizzi di collezionismo, per poi gradualmente riaffermarsi alla fine degli anni Novanta, nel più ampio recupero, sistematizzazione e riconoscimento internazionale del movimento di *nove tendencije*, e all’interno di esso anche dell’arte est-europea dal secondo dopoguerra. Sebbene non è questa la sede per analizzare tale fenomeno e il correlato,

esteso dibattito, che comunque va letto quale parte di un processo più ampio che è andato di pari passo con la trasformazione delle geografie politiche ed economiche a partire dalla fine degli anni Ottanta, è invece fondamentale notare che questa apertura di nuovi studi ha determinato e sta determinando un rinnovato interesse del mercato internazionale verso le opere degli artisti est-europei, e in particolar modo della ex Jugoslavia e della attuale Croazia. (Weibel and Steinle 1992; Hegyi 1999; Djurić and Šuvaković 2003; Piotrowski 2009; Zanella 2013).

Ovviamente, a questo interesse contribuiscono altri numerosi fattori, tra i quali la recente saturazione del mercato e la consolidata storicizzazione di alcuni linguaggi e movimenti europei del secondo dopoguerra – da Lucio Fontana a Piero Manzoni a Enrico Castellani, da Paolo Scheggi a Agostino Bonalumi, con conseguente maggiore attenzione rivolta ad altre correnti e movimenti, dai programmati ai cinetici, dall'avanguardia Zero alla pittura analitica e concettuale. Basti infatti osservare le recenti esposizioni museali internazionali: dalla recentissima [2017] *Socle Du Monde* Biennale in Danimarca, alla imminente 57. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, con le presenze di Giorgio Griffa, Irma Blank, Riccardo Guarneri, a *documenta 14* a Kassel e Atene, che invece dimostra la scarsa presenza di artisti italiani, con una evidente "spinta" a est e sul Mediterraneo.

Sarebbe manchevole non riflettere su tali spostamenti di scelte e di ricerche senza provare a riflettere, congiuntamente, anche sul mercato e su come questo possa influire in tali direzioni.

In questo senso, gli ottimi risultati di attenzione critica e collezionistica che ha registrato il progetto espositivo dedicato a Ivan Picelj nel 2016, va letto quale risultato di questi fattori e di una precisa e strategica collaborazione che ha visto interessati e coinvolti diversi soggetti.

Innanzitutto la citata Cortesi Gallery, galleria privata diretta da Stefano, Andrea e Lorenzo Cortesi, specializzata nel II Post World Period e con peculiare area di competenza nelle Neo-Avanguardie europee tra anni Sessanta e Ottanta, con la quale chi scrive ha, nel corso degli anni, avuto modo di sviluppare diversi progetti espositivi a carattere monografico e tematico sugli anni Sessanta e Settanta nel panorama internazionale, quali *Paolo Scheggi/Lucy Skaer* a Lugano, nel 2014 (Fabbris 2014); nel 2015 *À bout de souffle*, a Lugano, tra settembre e ottobre; nello stesso anno, *Black. An idea of Light*, ancora nella sede svizzera, a ottobre (Bignotti e Formenti Tavazzani 2015); *Checkmate. Games of International Art from the Sixties to Now*, a Londra, tra settembre e novembre 2016; *CHE FARE? Vision and Engagement in Post-War International Art of the 60s and the 70s*, una mostra co-prodotta tra Cortesi Gallery e Patricia Low Contemporary, tenutasi in quest'ultima sede a Gstaad, nel febbraio 2017;

BILDUNG. Arte contemporanea tra esperienza e conoscenza, tenutasi alla Raccolta Lercaro di Bologna (Bignotti e Dall'Asta 2017).

L'idea espositiva dedicata a Picelj è stata positivamente accolta nel settembre 2015, non solo per il suo spessore scientifico e per il valore storico-artistico delle opere dell'artista croato, ma anche in quanto nuova proposta per i collezionisti, con chiare potenzialità di mercato. Approvata nelle sue grandi linee, la mostra ha così visto partecipare, oltre alla galleria e al curatore, Anja Picelj-Kosak, figlia ed erede dell'artista, e proprietaria della maggior parte delle opere; il Museo di Arte Contemporanea di Zagabria, in quanto ivi conservate numerose opere di Picelj, oltre alla biblioteca e all'archivio dell'artista; la casa editrice Mousse Publishing, con sede a Milano, nota per l'attenzione e la cura rivolta a progetti editoriali complessi e istituzionali, nonché per la ricerca grafica e la capacità di creare edizioni di grande impatto e coerenza rispetto alla storia dell'artista o alla linea curatoriale del progetto stesso.

L'aspetto primo e determinante del progetto è consistito nella scelta del periodo sul quale concentrare il percorso espositivo, preceduto dalla precedente mappatura e analisi di quali opere fossero disponibili per ciascun periodo di ricerca dell'artista, e dalla valutazione dell'interesse anche economico che queste opere avessero sinora riscontrato nel mercato.

Dal punto di vista storico-archivistico e critico-curatorio è stato necessario innanzitutto definire l'inquadramento della ricerca di Ivan Picelj nel contesto e in relazione ai movimenti e ai singoli protagonisti internazionali, per meglio selezionare il periodo di ricerca dell'artista sul quale impostare il progetto espositivo, e la conseguente tipologia di opere, sulla cui selezione è stata parimenti valutata la presenza di documentazione d'archivio e le relative pubblicazioni storiche.

Dal punto di vista delle valutazioni di mercato, è stato dapprima analizzato l'inquadramento del valore economico delle opere di Ivan Picelj in relazione alle vendite precedenti al progetto espositivo (analisi dei risultati d'asta, del collezionismo già esistente, delle vendite da parte delle altre gallerie che hanno seguito l'artista); sono state infine analizzate numericamente, nel modo più preciso possibile e grazie alla collaborazione di Anja Picelj-Kosak, in mancanza di una catalogazione ragionata, le opere prodotte dall'artista nelle diverse fasi della sua ricerca, valutandone parallelamente il posizionamento eventuale di mercato e le risposte del collezionismo registrate o rintracciabili, unitamente alla loro fortuna storico-critica: passaggi fondamentali, questi, per la valutazione del periodo sul quale concentrare la mostra ed avviare il rilancio dell'artista e della sua opera.

Parallelamente, hanno influito sulle scelte le localizzazioni e le proprietà rintracciate riguardanti le opere disponibili per il progetto, includendo nella ricerca

opere in collezioni private, in gallerie, in eventuale corso di alienazione, nonché in istituzioni pubbliche, sia di proprietà che in comodato. Nei limiti delle previsioni possibili, è poi stato valutato il potenziale aumento del valore delle opere in relazione al progetto culturale della mostra e della pubblicazione sostenute da Cortesi Gallery. Fatte queste valutazioni e ricerche, il passaggio successivo ha ovviamente visto la contrattualizzazione del rapporto di lavoro con l'erede dell'artista, con gli altri proprietari di eventuali opere, con l'istituzione museale per i prestiti delle opere e dei materiali storici, nonché le altre operazioni di gestione inerenti i diritti di seguito, il copyright delle immagini delle opere, dell'artista, dei fotografi dell'artista.

Dal punto di vista dell'ambito storico-archivistico, la fase di ricerca dedicata a Picelj – avviata già durante il lavoro di chi scrive nel contesto dell'indagine dedicata a Paolo Scheggi, argomento della tesi di dottorato, nel panorama internazionale di *nove tendencije* (Bignotti 2013) – è durata da ottobre 2015 ad aprile 2016, svolgendosi a fasi alterne tra Zagabria, Venezia e Milano. Punto di partenza, lo spoglio dell'Archivio di Ivan Picelj, conservato al Museo di Arte Contemporanea di Zagabria, che ha preso in esame ventiquattro faldoni di documenti, dal 1959 al 1974, scegliendo di concentrare dunque l'affondo sul periodo di maggiore intensità della sua fortuna critica e della sua attività internazionale. Parallelamente, sono stati analizzati i materiali conservati allo stesso Museo, inerenti le manifestazioni di *nove tendencije* a Zagabria, dal 1961 al 1978, con peculiare focus sulle manifestazioni del 1961, 1963, 1965, 1969. Sono stati poi analizzati i materiali conservati all'ASAC - La Biennale di Venezia, per ricostruire la partecipazione di Ivan Picelj alla Biennale veneziana del 1969; infine, è stata fatta una ricerca specifica sul carteggio tra Ivan Picelj e Paolo Scheggi, nel Fondo Franca e Cosima Scheggi, Milano.

A fronte di tali ricerche storico-archivistiche, e delle valutazioni e analisi di mercato svolte dalla galleria, la scelta del periodo sul quale focalizzare il progetto espositivo è caduta sul decennio 1961-1973, coincidente con quello delle cinque manifestazioni di *nove tendencije* a Zagabria (rispettivamente nel 1961, 1963, 1965, 1969, 1973), e più in generale sull'affermazione e divulgazione dell'Arte Cinetica, Programmata e Optical cui anche la Tate Modern ha dedicato una specifica attenzione, focalizzando lo sguardo sul ruolo di Zagabria: *A view from Zagreb. Optical and Kinetic Art*, questo il titolo del percorso, inaugurato proprio nel periodo della mostra di Picelj a Londra.

Sebbene già negli anni Cinquanta Picelj avesse sviluppato una notevole ricerca in linea con i linguaggi di arte concreta, e avesse anche avviato alcune importanti collaborazioni con Gallerie internazionali quali Denise René, lo spostamento dell'asse temporale espositiva ai primissimi anni Sessanta è stato determinato dalla considerazione della maggiore divulgazione e notorietà delle opere di Picelj del

periodo dal 1961 al 1971, ovviamente anche a causa della stringente relazione tra questo periodo di ricerca dell'artista con il movimento di *nove tendencije*, della notevole quantità e disponibilità di materiali documentaristici, fotografici, iconografici dell'epoca, che contestualizzano l'artista in dialogo con i principali movimenti europei, nonché dalla ricca e importante produzione grafica di Picelj dal 1961 al 1973, tanto che in mostra sono stati inclusi alcuni suoi lavori grafici. Infine, fondamentale è stata la coerenza del periodo scelto con la linea direzionale e curatoriale tenuta da Cortesi Gallery dalla sua apertura al 2016.

Altre valutazioni sono state determinanti, sia nella scelta del periodo, che nella scelta delle opere e nella costruzione del progetto espositivo: innanzitutto, la disponibilità effettiva di lavori dell'artista nella collezione di Anja Picelj-Kosak, non solo a fini espositivi, ma anche finanziari e di vendita; di seguito, la disponibilità del Museo, presso il quale sono conservate diverse opere di Picelj, di far selezionare al curatore e alla Galleria, in dialogo con l'erede dell'artista, opere da esporre ed eventualmente alienare. In questa direzione, va qui accennato un altro aspetto cruciale che ha determinato la scelta del periodo 1961-1973: il ritrovamento, e conseguente rientro a Zagabria avvenuto nel 2013, di tredici opere di Ivan Picelj delle quali, dagli anni Sessanta presso la Galleria Howard Wise di New York, come accennato tra le principali gallerie internazionali dell'artista, non si era più avuta traccia né notizia a partire dagli anni Ottanta. Se non è questa la sede per ripercorrere tale affascinante vicenda, cui è stata dedicata una mostra con relativa pubblicazione dal Museo di Arte Contemporanea di Zagabria nel 2014, alcune di queste opere sono state selezionate e esposte nelle due mostre di Picelj a Londra e Lugano, accompagnate in catalogo dalle fotografie di archivio che puntualmente ne ricostruiscono lo storico allestimento da Howard Wise a New York nell'ottobre 1965, anno della prima mostra personale di Picelj nella galleria statunitense (Pintarić 2014).

Proprio la ricchezza dei materiali d'archivio emersi dagli studi e la disponibilità dell'erede a concederne le riproduzioni in catalogo hanno permesso altri, interessanti confronti e ritrovamenti tra allestimenti dell'epoca e opere esposte nel 2016: è il caso di *Candra* e di *Leukos*, due opere di Picelj datate 1965 e 1966, che erano state esposte nel 1969 alla Galleria del Cavallino di Venezia in occasione della mostra personale dedicatagli in contemporanea con la *Mostra del manifesto d'arte* in Biennale, e quindi in un momento internazionale strategico (Bek 1969; *Manifesti d'arte* 1969).

La scelta di concludere il taglio temporale del percorso espositivo al 1973, e la poca disponibilità di opere di questa prima fase del decennio Settanta hanno fatto sì che venisse richiesto al Museo d'Arte Contemporanea di Zagabria, ed ottenuto con relativo Patrocinio, il prestito dell'opera *Wertho* del 1972, di proprietà del Museo stesso e gentilmente concessa per le due mostre di Londra e Lugano, affiancandole una sola,

piccola altra opera del periodo, *Ethos 2* datata 1971, invece disponibile per il mercato. La ricca documentazione fotografica dell'epoca, che ritrae Picelj tra numerose opere realizzate con un linguaggio simile a quello delle due selezionate in mostra dei primi anni '70, ha colmato il vuoto e reso ancora più prezioso il piccolo lavoro del 1971.

Intitolata *The Concrete Utopia. Ivan Picelj and New Tendencjes 1961-1973*, la mostra nella sede di Cortesi Gallery a Londra è stata composta da un nucleo di quaranta opere di Ivan Picelj, realizzate tra il 1962 e il 1972; mentre nella sede della galleria a Lugano le medesime opere sono state messe in dialogo con quelle coeve di artisti quali Piero Dorazio, Walter Leblanc, Heinz Mack, Henk Peeters, Otto Piene, Paolo Scheggi, Jesús-Rafael Soto, Grazia Varisco, realizzate tra il 1962 e il 1973, al fine di presentare al pubblico "meno internazionale" di Lugano, e quindi meno preparato nella ricezione dell'artista croato, un dialogo visuale tra opere già note e apprezzate di alcuni consolidati protagonisti del secondo dopoguerra europeo, con quelle di Picelj.

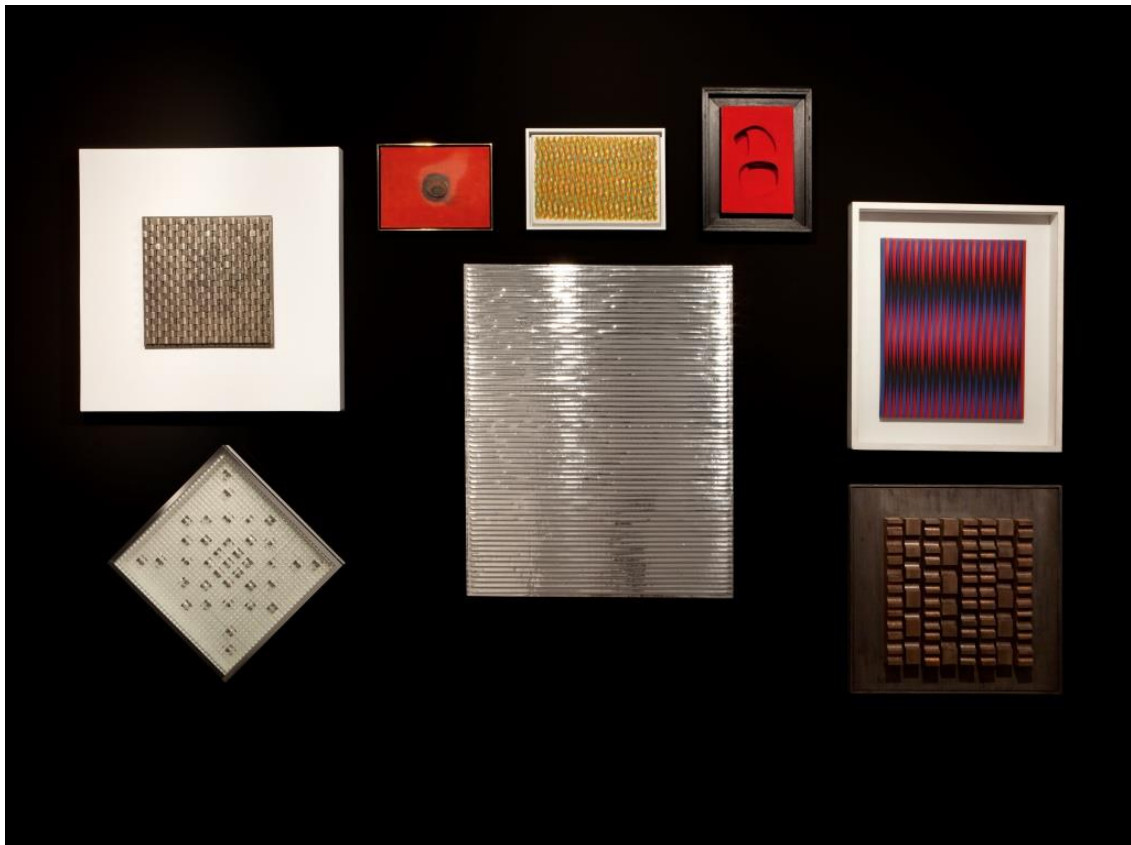
In particolar modo, il confronto tra le opere di questi artisti è stato espositivamente tradotto in un allestimento a quadreria, in uno spazio della galleria chiuso e separato rispetto al percorso monografico dedicato a Picelj negli altri ambienti di Lugano, e traendo spunto, per il foglio di sala ad integrazione del catalogo realizzato per Londra, dall'impaginato grafico della storica mostra *Oltre la pittura oltre la scultura*, tenutasi alla Galleria Cadario di Milano e alla Galleria La Bussola di Torino nel 1963 (Apollonio et al. 1963).

Suddiviso in sette capitoli che raccontano il percorso artistico di Picelj retrocedendo agli anni '50 e concludendo negli anni Settanta avanzati, il testo in catalogo ha cercato di ricollocare l'esperienza artistica di Picelj nel contesto internazionale, non solo rispetto alle vicende di *nove tendencije*, ma concentrandosi sul ruolo specifico, le relazioni e gli scambi tra gli artisti jugoslavi, e in special modo Picelj, con il panorama internazionale europeo e statunitense.

Attraverso questo caso espositivo, il presente contributo ha provato ad appuntare temi di vasta portata e oramai irrimandabile necessità, che andranno ben più contestualizzati, analizzati, ampliati, superando quella reticenza che da sempre esiste ad analizzare quanto le conseguenze che le esigenze e le richieste del mondo del mercato abbiano nei confronti dell'indagine dell'artista, della sua storia, della conservazione e della circuitazione dei suoi lavori, nella dispersione, o nel riaccorpamento, di gruppi di sue opere, nella valorizzazione e nella sua considerazione nella storia dell'arte.

Per provare a riassumere quanto in generale è stato sopra descritto e analizzato, in chiusura sono poste le seguenti domande, alle quali congiuntamente dovrebbero rispondere gli attori in campo del mondo accademico e del mercato:

- Quale il ruolo di una esposizione nella determinazione del rilancio di un artista poco conosciuto dal mercato internazionale?
- Chi sono gli attori in campo nella realizzazione di una esposizione con queste finalità?
- Come dialogano archivio, istituzioni museali, gallerie private commerciali, eredi dell'artista e curatori, nel progetto espositivo volto a rilanciare la ricerca e l'opera di un artista?
- È possibile, e corretto, tenere separati aspetti culturali e scientifici da aspetti economici e di mercato, nella costruzione di un progetto espositivo di rilancio e successiva consolidazione della fortuna di un artista?
- Quale la responsabilità dei singoli attori in campo, nella determinazione della fortuna storica e commerciale di un singolo artista, attraverso il progetto espositivo?



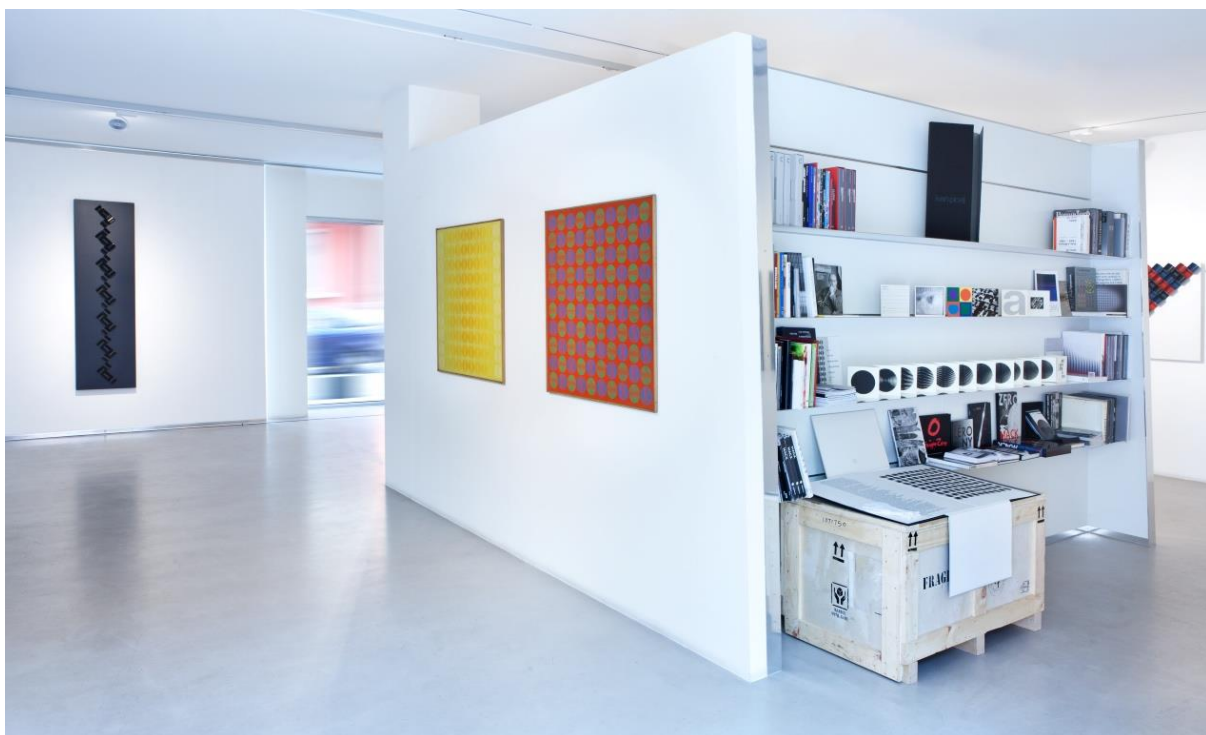
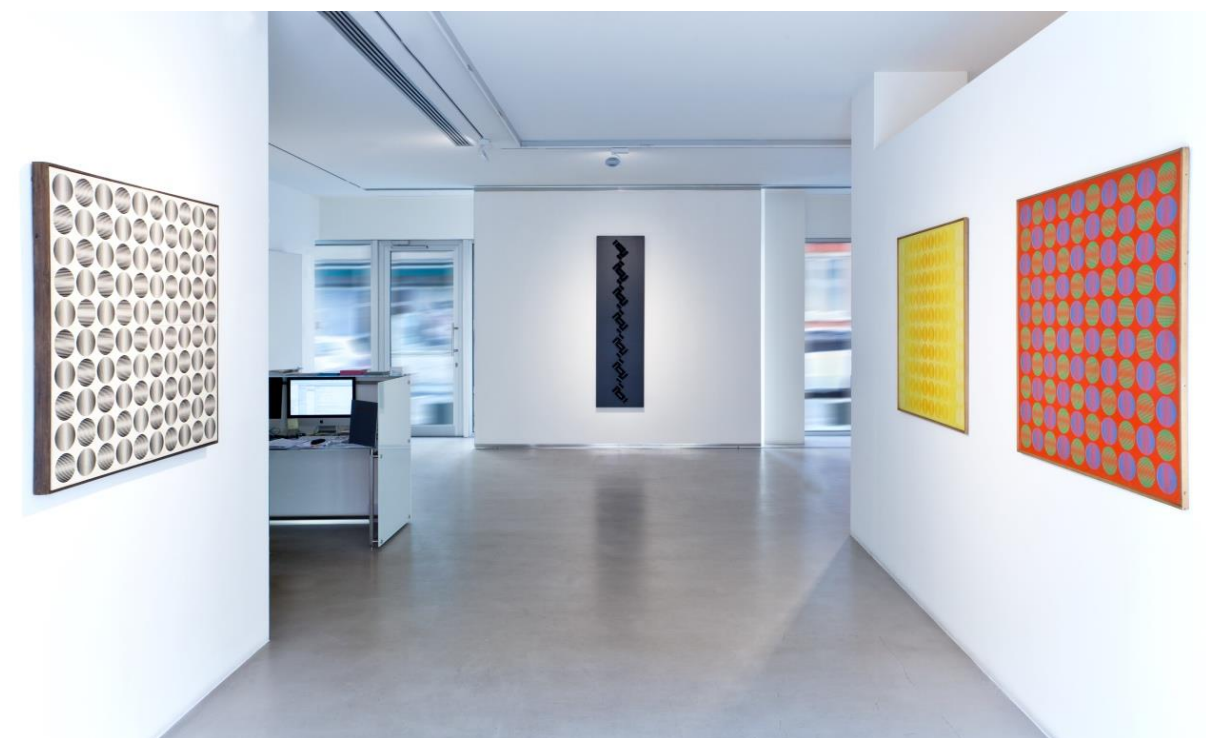


Fig. 1, 2, 3: *The Concrete Utopia. Ivan Picelj and the New Tendencies 1961 - 1973*, Vedute della mostra, Cortesi Gallery, Lugano, 14 settembre-14 ottobre 2016, photo by Ginevra Agliardi.

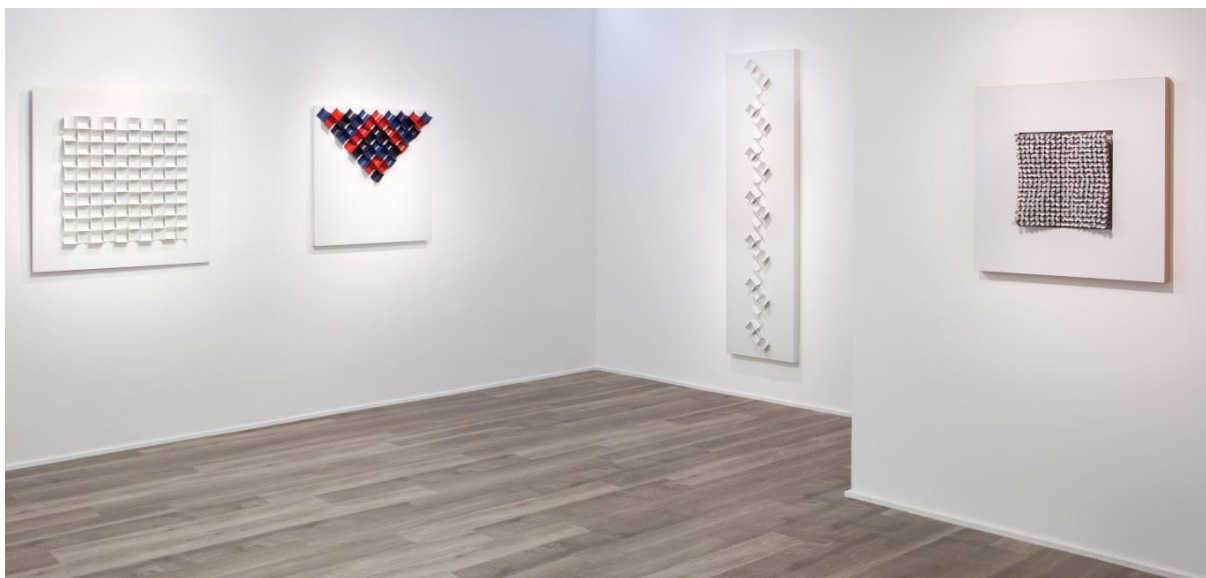


Fig. 4, 5: *The Concrete Utopia. Ivan Picelj and the New Tendencies 1961 - 1973*, Vedute della mostra, Cortesi Gallery, London, 24 maggio-22 luglio 2016, photo by Ginevra Agliardi.

L'autrice

Nata a Brescia nel gennaio 1979, è Dottore di ricerca in "Teorie e Storia delle Arti", con una tesi dedicata a Paolo Scheggi e con tutor Angela Vettese-Università IUAV, Venezia. È storico dell'arte contemporanea, critico e curatore indipendente. È Coordinatore scientifico dell'Archivio Paolo Scheggi, Milano. È Curatore Scientifico e Responsabile Progetti Speciali dell'Archivio Antonio Scaccabarozzi, Milano. È Direttore scientifico del Francesca Pasquali Archive, Bologna. È Curatore scientifico dell'Archivio Mariella Bettineschi, Bergamo. È nel Comitato scientifico del "MoRE Museum-Museum for refused and unrealised art projects". È nel Comitato artistico di C.AR.M.E., Brescia. È Professore a contratto dell'Accademia di Belle Arti "SantaGiulia", Brescia, dove svolge anche il ruolo di Coordinatore di ambito disciplinare per le Scuole di Pittura e di Scultura. Tra i recenti incarichi del 2018: è co-curatore con Federica Patti della mostra *IN BETWEEN. Dialoghi di luce. Paolo Scheggi, Joanie Lemercier, *fuse* a Spazio Arte di C.U.Bo., Bologna, dal 31 gennaio al 31 marzo; è co-curatore con Federica Patti della mostra collettiva *E-Merging Nature* a Marignana Arte, Venezia, dal 17 febbraio; è consulente curatoriale della Shenzhen Biennale 2018, dedicata al tema Open Source. Lavora con musei, istituzioni e gallerie in Italia e all'estero. Ha scritto decine di saggi, monografie e cataloghi di mostre coerenti con le aree di ricerca che si concentrano sull'arte europea dal secondo dopoguerra agli anni Settanta, con peculiare attenzione alle relazioni tra arte-società-politica e al dialogo tra l'Europa occidentale e i Paesi Balcanici nel secondo dopoguerra e al movimento di Nuove Tendenze degli anni Sessanta e Settanta; si occupa di ricerche artistiche contemporanee indagandone le geografie culturali, la resilienza, la processualità e il site-specific.

Riferimenti bibliografici

Apollonio, U et al. (eds.) 1963, *Oltre la pittura oltre la scultura. Mostra di ricerche di arte visiva*, catalogo della mostra, Galleria Cadario, Milano, 26 aprile-17 maggio 1963, Galleria La Bussola, Torino, dal 6 giugno 1963, Milano.

Barbero, LM (ed.) 2015, *Azimut/h. Continuità e nuovo*, catalogo della mostra, Peggy Guggenheim Collection, Venezia, 20 settembre 2014-19 gennaio 2015, Marsilio, Venezia.

Bek, B (ed.) 1969, *Ivan Picelj*, catalogo della mostra, Galleria del Cavallino, Venezia, 27 agosto-26 settembre 1969, Edizioni del Cavallino, Venezia.

Bignotti, I 2013, *Paolo Scheggi e il suo itinerario nelle forme: dalla visualità all'architettura, dallo scenario teatrale al linguaggio politico*, Tesi di Dottorato, Università Iuav, Venezia.

Bignotti, I & Formenti Tavazzani, P (ed.) 2015, *Black. An idea of light*, catalogo della mostra, Cortesi Gallery, Lugano, 7 ottobre-22 dicembre 2015, Mousse Publishing, Milano.

Bignotti, I (ed.) 2016, *The Concrete Utopia. Ivan Picelj and New Tendencies, 1961-1973*, catalogo della mostra, Cortesi Gallery, London, 24 maggio-22 luglio 2016, Cortesi Gallery, Lugano, 14 settembre-14 ottobre 2016, Mousse Publishing, Milano.

Bignotti, I & Dall'Asta, A (ed.) 2017, *BILDUNG. Arte contemporanea tra esperienza e conoscenza*, pieghevole della mostra, Raccolta Lercaro, Bologna, 27 gennaio-19 marzo 2017, Mousse Publishing, Milano.

Caianiello, T & Visser, M (eds.) 2015, *The Artist as Curator. Collaborative Initiatives in the International Zero Movement 1957-1967*, AsaMER.

Djurić, D and Šuvaković, M (eds.) 2003, *Impossible Histories: Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, The MIT Press, Cambridge (MA).

Fabbris, E (ed.) 2014, *Paolo Scheggi / Lucy Skaer*, catalogo della mostra, Cortesi Gallery, Lugano, 3 aprile - 31 maggio 2014, Mousse Publishing, Milano.

Hegy, L (ed.) 1999, *Aspekte / Positionen - 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949-1999*, catalogo della mostra, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna, 18 dicembre 1999 – 27 febbraio 2000, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien.

Hillings, V (ed.) 2014, *ZERO. Countdown to Tomorrow, 1950s-60s*, catalogo della mostra, Guggenheim Museum, New York, 10 ottobre 2014-7 gennaio 2015, Guggenheim Museum, New York.

Manifesti d'arte 1969, catalogo della mostra *La Biennale di Venezia. Mostra del manifesto d'arte*, Ca' Giustinian, Venezia, 1-21 settembre 1969, Stamperia di Venezia, Venezia.

Medosch, A (ed.) 2016, *New Tendencies. Art at the Treshold of the Information Revolution (1961-1978)*, The MIT Press, Cambridge (MA).

Pintarić, S (ed.) 2014, *Merci Picelj. From the Ivan Picelj's archives and library*, catalogo della mostra, NO Gallery-Museum of Contemporary Art, Zagreb, 26 settembre-19 ottobre 2014, Museum of Contemporary Art, Zagreb.

Piotrowski, P (ed.) 2009, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Reaktion Books.

Rauter Plančić, B (ed.) 2005, *Ivan Picelj. Kristal & ploha [Crystal and surfaces] 1951-2005*, catalogo della mostra, Galerija Klovičevi dvori, Zagabria, 4 aprile-15 maggio, Klovičevi dvori, Zagreb.

Rosen, M (ed.) 2010, *A little-known story about a movement, a magazine, and the computer's arrival in art: new tendencies and bit international, 1961-1973*, ZKM, Karlsruhe, and The MIT Press, Cambridge (MA).

Stanislawski, R & Brockhaus, C. (eds.) 1994, *Europa, Europa: das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, catalogo della mostra, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 27 maggio-10 ottobre 1994, Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen, Bonn.

Vergine, L (ed.) 1983, *Arte programmata e cinetica 1953-1963. L'ultima avanguardia*, catalogo della mostra, Palazzo Reale, Milano, 4 novembre 1983-27 febbraio 1984, Mazzotta, Milano.

Weibel, P & Steinle, C (eds.) 1992, *Identität, Differenz: Tribüne Trigon 1940-1990, Eine Topografie der Moderne*, catalogo della mostra, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 3 ottobre-8 novembre 1992, Böhlau Verlag, Wien, 1992.

Zanella, F (ed.) 2013, *Ricerche di S/Confine*, Dossier n. 2, num. mon. *Attraversamenti di Confini. Italia e Croazia, tra XX e XXI secolo*, Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società dell'Università di Parma, Parma.



Gaia Salvatori

Dalla galleria alla reggia: l'energia tellurica della collezione di Lucio Amelio (1980-2016 e oltre)



Abstract

Una delle più importanti collezioni d'arte contemporanea in Italia è "nata" dal sisma del 1980 in Campania con opere di artisti di fama internazionale della cerchia del gallerista Amelio. Ospitate nella sua galleria a Napoli e in varie sedi prestigiose, hanno trovato sede stabile nella reggia di Caserta. L'attuale discutibile collocazione di *Terrae Motus* ha costituito lo spunto per soffermarsi sulla sua storia e le potenzialità espositive di tale corpus unitario, nel rispetto degli intendimenti legati alla sua costituzione e nello spirito della sua intrinseca "energia tellurica".

One of the most significant contemporary art collection in Italy arose after the 1980 earthquake in Campania and consists of artworks of international high reputed artists in contact with Lucio Amelio's gallery. These artworks were initially hosted in the Amelio's Neapolitan gallery; subsequently they were exhibited in several renowned venues and finally settled in the Royal Palace in Caserta. Taking into account the controversies over the actual location this paper reconstructs the past settings of the collection, and discusses the potentialities connected to the inherent "telluric energy" of *Terrae Motus* as a whole, and in possible observance of the founder's intentions.



A voler interrogare la fisionomia e il senso delle settantadue opere messe insieme dal gallerista napoletano Lucio Amelio dal 1980 al 1992 sull'onda del devastante terremoto che il 23 novembre 1980 colpì parte del sud d'Italia, sarebbe quanto meno necessario seguire più piste. Quella del gallerista/collezionista insieme alla sua collezione come entità, tanto quella dei luoghi-contenitore nei quali la collezione si è trovata di volta in volta a transitare e, naturalmente, degli artisti che ne costituiscono l'asse portante. Questi ultimi, invitati nel corso di circa dieci anni da Amelio, hanno risposto in vario modo ad un appello, intitolato appunto al *Terrae Motus* della natura come della mente, che si è rivelato da subito più che un tema, una metafora, una sfida, un progetto, un metodo, un'opera in sé, e, soprattutto, un'idea germinale¹.

¹ Nelle più varie occasioni sono state date della collezione *Terrae Motus* molte definizioni, indicative dell'alto grado di sollecitazione metaforica della stessa e dei suoi significati.

Nell'impossibilità, in questa sede, di sondare ciascuno di questi aspetti, pur tutti indispensabili ad una corretta messa a fuoco del problema nel suo complesso, provo a cogliere da quella che definirei una "energia tellurica" (insita nelle opere quanto nella vita stessa della collezione) qualche nodo di smistamento critico utile a riallacciare, a tenere insieme, se possibile, quelle piste.

Si veda, per iniziare, una delle opere acquisite da Amelio nel 1986: il *Senza Titolo* dell'australiano Simon Linke che riproduce a tutta pagina la pubblicità dell'ultimo lavoro di Beuys, *Palazzo Regale*, esposto al Museo di Capodimonte nel 1985. Un'opera che racconta in un'immagine il rapporto di Lucio Amelio (promotore della mostra di Napoli) con l'artista tedesco, indirettamente ispiratore sin dal loro primo incontro, nel 1971, dell'etica del gallerista.

Beuys e Warhol - che Amelio farà incontrare a Napoli nel 1980 in galleria in presenza del pubblico - sono personalità centrali per il gallerista che, dagli anni '70 evidentemente, non aveva mai smesso di coltivare un "armistizio" fra le due culture (europea e americana) (Bonuomo 2004, pp. 63-64; Santamaria 2015, p. 56; Trimarco 2002, p. 157) su cui costruirà la sua collezione nel tempo. Beuys e Warhol, dunque, fra i tanti ospiti di una galleria che era stata, per Amelio, prima di tutto un'abitazione, una "zimmer galerie" (Santamaria 2015, pp. 53-54) - come quelle che aveva conosciuto nei suoi anni d'esordio, negli anni '60 a Berlino - e che rimarrà comunque un "anti-galleria", un'agency nello spirito di Harald Szeeman (Viliani 2015, p. 41), almeno dal '65 al '75.

Crescendo il numero degli ospiti l'"abitazione" stava stretta, e soprattutto dal 1980, appunto, con la valanga di risposte all'"appello" post-terremoto. Sull'onda delle tante risposte, Amelio diede presto vita ad una Fondazione [1982] come spinta propulsiva della sua "zimmer galerie"/Agency verso l'esterno: la città, il museo (Viliani 2014, p. 66). Da quella che tuttavia, dopo il 1975, si presentò comunque come una "Galleria", nonostante - come ebbe a dire in un'intervista - non gli piacesse nemmeno la parola (Schifano 1992, p. 169), Amelio scende per strada, come chi cerca riparo dal pericolo della catastrofe, andando alla ricerca di spazi "altri", caratterizzanti le radici storiche e culturali del proprio territorio, ma anche i possibili legami con altre capitali dell'arte. Le opere di *Terrae Motus* entrano così all'Institute of Contemporary Art di Boston [1983], al Grand Palais di Parigi [1987], così come nella barocca Villa Campolieto ad Ercolano (in due tappe nel 1984 e 1986) (Bonuomo, Cortez (eds.) 1984; *Terrae Motus. Naples Tremblement de terre*, 1987) e, infine, dopo un fallimento politico-istituzionale clamoroso che avrebbe interessato l'antico complesso conventuale di Santa Lucia al Monte in Napoli, nel 1992 al palazzo vanvitelliano della Reggia di Caserta (ed. Wagner 1992; Cicelyn 2004, p. 116; Santamaria 2015, p. 74).

"Palazzi", dunque, luoghi e metafore allo stesso tempo (ancora una volta in sintonia con l'intuizione di Beuys) (Santamaria 2015, p. 75) di un'energia che dalla testa dell'artista trova spazio nei depositi della storia. Palazzi cui si affida di volta in volta l'ipoteca di un sogno: la ricerca di luogo ideale che non fosse, in sostanza, nè galleria nè museo per la dimora di un patrimonio di energia e di speranze.

L'evocazione di un luogo ideale viene in mente guardando l'opera per *Terrae Motus* della coppia degli artisti americani McDermott&McGough, in cui si fa riferimento alla residenza di Tiffany (pensata, a inizio '900 a Long Island, come un luogo sincretico fra abitazione, museo, atelier, laboratorio d'arte) ma era già nella scelta delle varie sedi storiche ricordate, da Ercolano a Napoli, a Caserta (dove ritroviamo anche opere nate *in situ*, come *Italia Porta* di Luciano Fabro, 1986, o *The casual passer-by* di Braco Dimitrijevic, 1971-86, cercare vie di integrazione e dialogo con i luoghi)². La collezione sembra, dunque, quasi affidarsi sostanzialmente all'*Autogobierno*, come recita la grande scultura in gomma di Piero Gilardi, affiancata dalle parole dell'artista che invita l'osservatore a «mettersi in ascolto "logico" della crisi trasformativa epocale che stiamo attraversando» (Gilardi 1987, p. 127).

Grida di allarme in nuce che mi pare nascondano il senso più profondo di un sogno/progetto: ossia affidarsi agli artisti, agli spazi, alle idee, per raggiungere un pubblico vivo. Agli artisti si dà voce, peraltro, anche attraverso le loro stesse parole (interviste, lettere, poesie, autopresentazioni), pubblicate ampiamente nei cataloghi di accompagnamento delle tappe di *Terrae Motus* fra il 1984 e il 1992, spesso in luogo di accreditati brani critici.

Agli spazi e alle idee ci si affida, poi, con altrettanto spirito di dialogo, di complicità.

Nell'impossibilità di creare a Napoli, e in una sede storica appunto, più che un museo, un centro di arte contemporanea con archivio-biblioteca, laboratori, residenze d'artista, ossia un luogo che avrebbe potuto incarnare sia qualcosa della *Free International University* di Beuys che della *Factory* di Warhol, Amelio affida la sua collezione (due anni prima della sua morte, con lascito testamentario) alla Reggia, e con essa la sua idea progettuale coltivata in trent'anni di attività.

Tale pressoché forzata musealizzazione è un punto di svolta, ma anche l'inizio di una fase di riflessione sul portato di un'eredità difficile da raccogliere. *Terrae Motus*, così, «si ferma nella Reggia» per essere esposta «forse in maniera permanente» (De Marchi 2000, p. 27). Il rischio di travisare il portato dell'eredità di Amelio è latente - come già l'uso dei termini utilizzati dalla stampa lasciano trapelare. Non c'è più il

² La contaminazione fra arte contemporanea e arte antica fu avviata da Amelio, in sintonia con le istituzioni museali, sin dagli anni '70 con le mostre nella neoclassica Villa Pignatelli e dal 1978 al museo di Capodimonte in Napoli. «Il museo, il palazzo, non vengono mai invasi o criticati ma celebrati o addirittura officiati da queste mostre: "ogni uomo possiede il Palazzo più prezioso del mondo nella sua testa, nel suo sentimento, nella sua volontà", affermava Beuys» (Viliani 2014, p. 64).

gallerista/collezionista a dare vitalità quotidiana al progetto e gli artisti verranno interrogati sporadicamente a riprendere la parola ma soprattutto in vista di una valorizzazione delle singole personalità (come nella serie di mostre, arenatesi dopo le prime due, dedicate a *I Maestri di Terrae Motus*)³.

La collezione era cresciuta intorno e grazie al rapporto costante di Amelio con gli artisti, i critici, i galleristi italiani e stranieri, i collezionisti e il nuovo pubblico in espansione intorno all'arte contemporanea: dalla galleria alla Reggia, quindi, nella ferma consapevolezza che la galleria dovesse a un certo punto uscire allo scoperto, passare da una dimensione privata ad una pubblica, incontrare e accordarsi con le istituzioni, anche sposando compromessi. Nella Reggia di Caserta, così, nell'impossibilità di inserire adeguatamente tutte le opere negli ambienti settecenteschi, si presentò solo una selezione di esse (nonostante una condizione dell'atto di donazione fosse l'esposizione della collezione completa). La collezione andò incontro (dopo il 1992) dunque, ad un'inesorabile fase di "riposo" nella quale, tuttavia, non mancarono segni di maturazione, a tappe purtroppo non ravvicinate, di un diverso sguardo su di essa. Uno sguardo espanso, ormai, allo spessore storico-artistico dell'insieme: espressione di una notevole fetta di storia dell'arte contemporanea con particolare riferimento agli anni Ottanta (con la Transavanguardia, le varie declinazioni dei neoespressionismi europei e americani e un'attenzione non minore ai protagonisti ormai accreditati dell'Arte povera e della cultura Pop e graffitista). Di tale spessore avrebbe potuto avvalersi il nuovo allestimento del 2001 (che non muta invece il criterio dell'adattamento estetico-dimensionale delle opere alle retrostanze settecentesche), accompagnato tuttavia da un catalogo ormai diverso dai precedenti, con schede - per autori e opere - che si avvicinano a profili storico critici (Coen & Velani 2001). Lo stazionamento della collezione a Caserta si dà ormai per acquisito, soprattutto nella percezione collettiva, dando facile sfogo ad "omaggi" e "commemorazioni": i dieci anni dalla morte di Lucio Amelio [2004], i trent'anni dalla nascita della collezione [2010] (eds. Bonito Oliva & Cicelyn 2004; eds. David, Mercurio & Creta 2010), le relazioni e i confronti istituzionali che danno lustro ai protagonisti e agli impianti delle pubbliche collezioni: *Terrae Motus*, appunto, a fianco ad una selezione dalla GNAM di Roma (2011)⁴.

Solo sporadicamente qualche voce isolata si alza a ricordare la natura di "work in progress" della collezione, la mancata occasione di «osmosi antico/contemporaneo» nel prestigioso contenitore storico (prescelto da Amelio come dimora della sua eredità), la necessità di non perdere la «carica propulsiva» del suo

³ La prima dedicata a Mimmo Paladino (ed Cicelyn 2004), la seconda ad Ernesto Tatafiore (Franco 2009).

⁴ La mostra dal titolo *Cinquant'anni di arte in Italia dalle collezioni GNAM e Terrae Motus* non fu accompagnata da uno specifico catalogo, ma solo da un depliant a stampa.

fondatore in direzione di una ricerca di nuove metodologie, museologiche e comunicative, per non spegnere lo «spirito ricostruttivo» di cultura e di civiltà che Amelio aveva innescato ('Alzate il sipario...' 2007).

In questo spirito nel 2013 approdano a Caserta i bozzetti delle scenografie di cinque artisti di *Terrae Motus*, come Kiefer, Ontani, Paladino, Paolini e Rauschenberg, provenienti dal MEMUS, museo e archivio storico del teatro San Carlo di Napoli, realizzati fra il 2002 e il 2007 (De Martini 2013). Su *Terrae Motus*, evidentemente, non era ancora "calato il sipario" - come pur qualcuno lamentava ('Alzate il sipario...' 2007) - anzi si preparava il terreno per una riconsiderazione sostanziale della collezione sotto tutti i profili, artistici e istituzionali, al passo con i tempi. Come nella impegnativa rassegna nel 2014 a cura di Angela Tecce (all'epoca direttrice del Museo del Novecento), dislocata su più sedi e intitolata *Rewind. Arte a Napoli 1980-1990* in cui *Terrae Motus* trova il giusto spazio, insieme agli altri musei rappresentativi di una fetta di storia dell'arte contemporanea di quel decennio: *Terrae Motus*, dunque, come parte di una *Costellazione* che viene presentata in mostra anche come archivio virtuale consultabile mediante postazione multimediale⁵. Una scelta che trasferisce all'utente la sostanziale interconnessione fra i "luoghi" del contemporaneo⁶ a Napoli, fra pubblico e privato: fra la sezione contemporanea del museo di Capodimonte e *Terrae Motus* a Caserta sul fronte statale, in primis, a fianco alle iniziative collezionistiche private e le gallerie (come Morra, Trisorio, Rumma, per citare solo le più note), anima di una città che negli anni Ottanta non solo non aveva avuto ancora un museo d'arte contemporanea, ma lo aveva anelato sin dagli anni Sessanta⁷.

Ebbene, di lì a poco - in una "panoramica storica" dedicata a Lucio Amelio a vent'anni dalla sua scomparsa [1931-1994] - il gallerista sarebbe stato riconosciuto come una sorta di "progenitore" dello stesso MADRE Museo d'Arte contemporanea Fondazione Donnaregina, aperto a Napoli nel 2005⁸. A suo tempo, infatti, Amelio,

⁵ Tecce 2014. *Costellazione '80* fu il titolo di un archivio virtuale consultabile nelle varie sedi che avevano aderito alla rassegna: Castel Sant'Elmo, Villa Pignatelli, museo di Capodimonte, Accademia di Belle Arti, Madre e Reggia di Caserta. Ringrazio la dott.ssa Brunella Velardi per le informazioni relative a *Costellazione '80* che, a seguito della mostra, è entrato a far parte di un progetto di archivio digitale permanente.

⁶ *I luoghi del contemporaneo* è il titolo di una pubblicazione del Ministero per i Beni e le Attività culturali concepita per aree regionali con brevi schede sui rispettivi musei catalogati. La scheda sulla collezione *Terrae Motus* è alla p. 151.

⁷ Nell'ambito di un'inchiesta sulla cultura a Napoli nel 1965, a cui fu dedicato un numero speciale della rivista *Marcatré*, Lea Vergine cercò di fare anche il punto su "La situazione delle arti" considerando anche il dibattito su «un museo d'arte contemporanea» (Vergine 1965). Quanto il problema fosse ancora del tutto aperto fin nel pieno degli anni '80 emerge, fra l'altro, in un fascicolo speciale della rivista *Carte Segrete* dell'estate 1986 (Fittipaldi, Picone, Salvatori 1986). Per un'analisi delle gallerie più attive e influenti a Napoli negli anni '80, si può far riferimento ai diversi contributi relativi alle stesse, in: Tecce 2014.

⁸ Viliani 2015, p. nn. La definizione è di Pierpaolo Forte, presidente della Fondazione Donnaregina per le Arti contemporanee, che firma la premessa al catalogo della mostra dedicata ad Amelio, appunto al museo Madre, nel 2015.

seppur paradossalmente "in privato", aveva sperimentato la dimensione "pubblica" istituendo una Fondazione, a soli due anni dall'inizio del progetto di *Terrae Motus*, per fare un salto di dimensione, di prospettiva, e guardare oltre i limiti dello spazio fisico e mentale della galleria come luogo autoreferenziale. Ad Amelio la stessa parola "galleria" - come si è già accennato - non era mai piaciuta (Santamaria 2015, p. 54)⁹; aveva scelto quella di *Agency*, per le sue prime mostre fra il 1965 e il 1971, in quella che era una sorta di "anti-galleria" (alla stregua e nello spirito della coeva *agency* di Harald Szeeman, non a caso affiancata alla ricerca di "luogo ideale", "museo delle ossessioni"). La Fondazione che porterà il suo nome dal 1982 non poteva essere, allora, che «il punto di sintesi sismica, allo stesso tempo di rottura e ricomposizione» di una "strategia" (Viliani 2015, p. 42). Collezione e Fondazione nate, in sostanza, dallo stesso impulso costruttivo, dalla medesima istanza vitale: «macchina per creare un terremoto continuo», per «organizzare» un' energia (Santamaria 2015, p. 57)¹⁰.

Forse, dunque, solo la rinnovata iniziativa di farne dichiaratamente un "cantiere" - prendendo per buona l'onestà delle intenzioni - poteva rendere giustizia a tali presupposti. Al "cantiere", dal 1 giugno 2016, fa esplicito riferimento la nuova collocazione delle opere in nuovi locali della stessa Reggio - ampi ma, allo stato attuale, non adeguati - messi a disposizione dall'Aeronautica e dalla Scuola di Amministrazione (e che qui richiamo senza entrare nel merito di un allestimento mancato). Muovendo ancora una volta dall'emergenza - l'esigenza di vedere tutte le opere, senza attendere che fosse completato il percorso finanziamento/progetto/cantiere, richiedente tempi lunghi - il polo museale autonomo ha riproposto un nuovo «allestimento provvisorio della collezione *Terrae Motus*», dichiarando che non si tratta di una "mostra", come d'altra parte Amelio aveva sempre cercato di far notare a suo tempo, e nemmeno di una «semplice collezione» (Viliani 2015, p. 42). Piuttosto, dunque, di un «cantiere internazionale dell'arte» (Viliani 2015, p. 60) che non ha mai smesso di funzionare - come si è cercato di dimostrare - nei suoi successivi stadi di vita, mettendo a confronto nuovi pubblici e istituzioni diverse. Su questa linea sarebbe auspicabile si possa continuare, ripensando, in primo luogo, allestimento e comunicazione: allestimenti pensati fuori da ogni approssimazione, in sintonia con nuove chiavi di lettura e di comunicazione delle tematiche interne e sottese alla collezione stessa (Vibrazioni, Terre, Memorie, per esempio, oltre che Protagonisti, Cronologie o Movimenti); ma anche esperimenti di comunicazione (che pur non sono mancati, se si pensa alle letture performative delle "Didascalie parlanti" della SUN, oggi Università della Campania "Luigi Vanvitelli"; alla restituzione in 3D con

⁹ Si trattava di una parola che Amelio dichiarava di utilizzare solo per "convenzione" (Santamaria 2015, p. 54).

¹⁰ Sono parole dello stesso Lucio Amelio raccolte in un documentario-intervista di Mario Martone, (1993), citate in: Santamaria 2015, p. 57.

le nuove tecnologie da parte del CINECA; ai progetti e letture della collezione da parte dell'Università di San Marino, come della Facoltà Teologica di Napoli).

La sfida è allora mettere a frutto il gran "cantiere di idee" che *Terrae Motus* racchiude e ancora salvaguarda, che può significare credere ancora a un fare arte in sintonia con la precarietà dell'esistente, mettendo in discussione i principi della permanenza.

Tra "effimero" e "permanente" si incunea, così, l'interessante categoria del "provvisorio"¹¹ e del "transitorio"¹² che, nell'idea di Amelio non equivale banalmente a temporaneo, quanto piuttosto ad instabile in quanto vivente.

Se è vero, dunque, che una lezione di storia oggi non può che muovere da un "tema vivente", da qualcosa che parli e interroghi i pubblici cui si rivolge, *Terrae Motus* può rappresentare ancora e di nuovo questa lezione, basta non smettere di farne tesoro.



Fig. 1: Simon Linke, *Senza titolo*, 1986, acrilico su tela, 153 x 153, collezione *Terrae Motus*, Reggia di Caserta.

¹¹ Si tratta di un concetto significativamente emerso proprio negli anni '80 in connessione con quello di "fine [e non morte] dell'arte": si veda almeno, a riguardo, Danto 1997.

¹² Per questo concetto, in relazione alla collezione *Terrae Motus* e alla città di Napoli, rimando alle stimolanti riflessioni di Vincenzo Trione (2014, pp. 121-126).

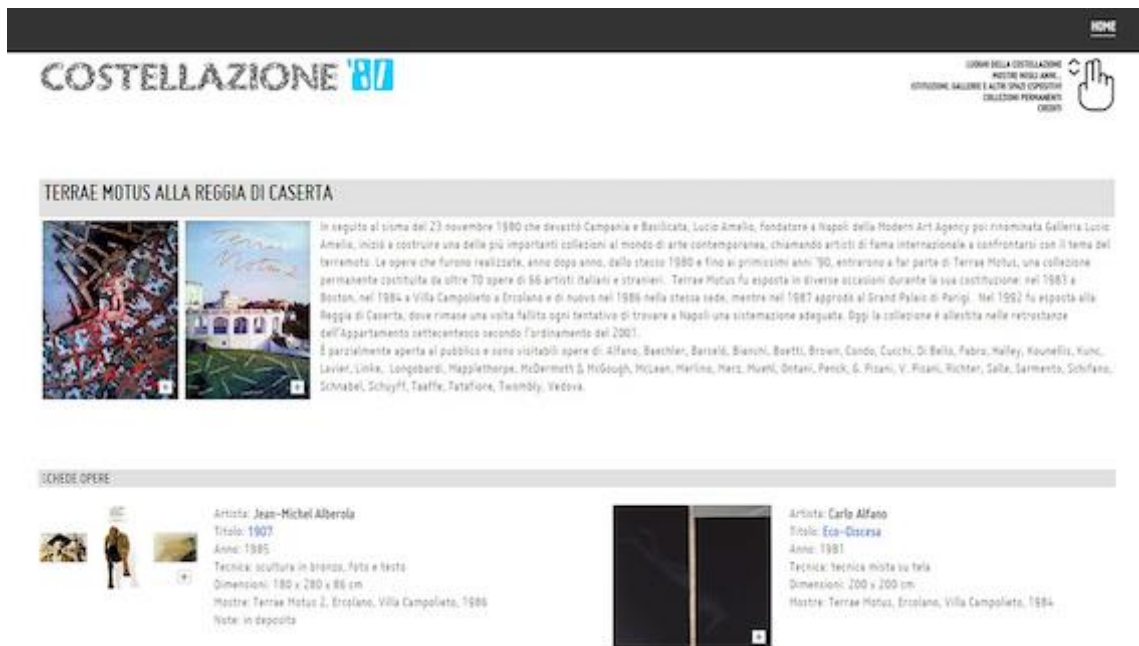


Fig. 2: Screenshot da "Costellazione '80", progetto di archivio digitale presentato nell'ambito della mostra *Rewind. Arte a Napoli 1980-1990*, Napoli, Castel Sant'Elmo, 2014.



Fig. 3: Studenti del Dipartimento di Lettere e Beni culturali della Seconda Università di Napoli inscenano visite performative alla collezione *Terrae Motus* nell'ambito dell'iniziativa "La SUN per Terrae Motus", 1 giugno 2016.



Fig. 4: "Terraes Motus in cantiere", panoramica di una sala dell'attuale sistemazione temporanea della collezione *Terraes Motus*, Reggia di Caserta, giugno 2016.

L'autrice

Gaia Salvatori è professore associato di Storia dell'arte contemporanea presso l'Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli". Il suo campo di ricerca spazia dalla storia della critica d'arte, dell'illustrazione e delle arti applicate, alla storia della scultura monumentale e dell'arte pubblica. Fra le sue più recenti pubblicazioni: *Le Aule dell'arte. Arte contemporanea ed Università: esperienze e prospettive* (2012), *Isole d'utopia. Da De Stijl all'arte per lo spazio pubblico* (2013).

Riferimenti bibliografici

'Alzate il sipario... va in scena Terraes Motus!', *NOT Paper*, a. 3, n. 1, 20 aprile 2007, p.n.n. .

Bonito Oliva, A & Cicelyn E (eds.) 2004, *Omaggio a Lucio Amelio*, Skira, Milano.

Bonuomo, M, Cortez, D (eds.) 1984, *Fondazione Amelio. Terraes Motus*, Electa, Napoli.

Bonuomo, M 2004, 'L'anno che ci cambiò la vita', in *Omaggio a Lucio Amelio*, eds A Bonito Oliva & E Cicelyn, Skira, Milano, pp. 62-75.

Cicelyn, E 2004, 'L'ultimo comizio di un tribuno dell'arte', in *Omaggio a Lucio Amelio*, eds. A Bonito Oliva & E Cicelyn, Skira, Milano, pp. 92-117.

Cicelyn, E 2004 (ed.), *Paladino. I Maestri di Terraes Motus*, Skira, Milano.

Coen, E & Velani, L (eds.) 2001, *Terraes Motus. La collezione Amelio alla Reggia di Caserta*, Skira, Milano.

Danto, AC 1997, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton.

David PR, Mercurio, G & Creta, F (eds.) 2010, *Terrae Motus trent'anni dopo. Attualità di una collezione*, Soprintendenza per i B.A.P.S.A., Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Campania, Provincia di Caserta, s.e.

De Marchi, V 2000, 'Il Terrae-motus si ferma nella Reggia', *Il Giornale dell'Arte*, n. 194, dicembre, p. 27.

De Martini, V 2013, *Dalle collezioni MEMUS/TERRAE MOTUS. Kiefer, Ontani, Paladino, Paolini, Rauschenberg*, Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici, Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Caserta e Benevento, Teatro San Carlo, s.e.

Fittipaldi, A, Picone, M & Salvatori, G 1986, 'DibattitoArte/Città: Problemi Speranze Iniziative, quali prospettive', in *Arti CARTE Artista SEGRETE*, numero speciale ideato e realizzato da Art&Image, estate 1986, pp. 2-12.

Franco, M (ed.) 2009, *Tatafiore. I Maestri di Terrae Motus*, Colonnese editore, Napoli.

Gilardi, P 1987, in *Terrae Motus. Naples Tremblement de terre*, Guida Editori, Napoli, p. 127.

I luoghi del contemporaneo 2012, Ministero per i Beni e le Attività culturali, Gangemi Editore, Roma.

Santamaria, E 2015, 'Dalla Galleria Amelio alla Fondazione Amelio: istituzioni per l'arte contemporanea', in *Lucio Amelio. Dalla Modern Art Agency alla genesi di Terrae Motus (1965-1982) Documenti, opere, una storia...*, ed a Viliani, Electa Mondadori, Milano, pp. 72-75.

Santamaria, P 2015, 'Lucio Amelio una vita per l'arte', in *Lucio Amelio. Dalla Modern Art Agency alla genesi di Terrae Motus (1965-1982) Documenti, opere, una storia...*, ed a Viliani, Electa Mondadori, Milano, pp. 53-57.

Schifano, JN 1992, 'Estratto dall'intervista di Jean-Noel Schifano a Lucio Amelio, pubblicata il 2 aprile 1987 nel quotidiano *Le Monde*, traduzione di Tjuna Notarbartolo', in ed J Wagner J, p. 169.

Tecce, A (ed.) 2014, *Rewind. Arte a Napoli 1980-1990*, Arte'M, Napoli.

Terrae Motus. Naples Tremblement de terre, 1987, Guida Editori, Napoli.

Trione, V 2014, 'Neapolitan Apocalypse', in *Rewind. Arte a Napoli 1980-1990*, ed A Tecce, Arte'M, Napoli, pp. 119-126.

Vergine, L 1965, 'Un museo d'arte contemporanea', *MarcaTré*, n. 14/15, p. 52.

Viliani, A (ed.) 2015, *Lucio Amelio. Dalla Modern Art Agency alla genesi di Terrae Motus (1965-1982) Documenti, opere, una storia...*, Electa Mondadori, Milano.

Viliani, A 2015, 'Tè e coca-cola, rose e limoni ... Lettera a Lucio Amelio da un direttore di museo', in *Lucio Amelio. Dalla Modern Art Agency alla genesi di Terrae Motus (1965-1982) Documenti, opere, una storia...*, ed a Viliani, Electa Mondadori, Milano, pp. 41-43.

Viliani, A 2014, 'Gli anni Ottanta e Lucio Amelio: da Terrae Motus ai musei (che non c'erano)', in *Rewind. Arte a Napoli 1980-1990*, ed A Tecce, Arte'M, Napoli, pp. 64-67.

Wagner, J (ed.) 1992, *Terrae Motus alla Reggia di Caserta. Guida alla collezione*, Electa Napoli-Guida Editori, Napoli.



Elisabetta Modena

La Casa Museo Remo Brindisi. Allestire un museo e viverci dentro



Abstract

Nel 1973 è inaugurata la XV edizione della Triennale di Milano alla cui presidenza era stato nominato l'artista Remo Brindisi. Il progetto dell'allestimento dell'atrio del Palazzo dell'Arte è affidato all'architetto e designer milanese Nanda Vigo impegnata, nello stesso periodo, anche nel cantiere della casa - museo dello stesso Brindisi a Lido di Spina, località balneare nei pressi di Comacchio (Ferrara), che nasceva con il doppio scopo di ospitare la collezione di arte contemporanea del pittore, e di costituire una casa per le vacanze per la sua famiglia. La presentazione del progetto di questo museo (oggi di proprietà del comune di Comacchio), la messa in relazione con il progetto di Nanda Vigo per la Triennale e la sua contestualizzazione nell'ambito del contemporaneo dibattito, offrono l'occasione per verificare alcuni temi ancora oggi di grande attualità.

The 15th edition of the Triennale di Milano, of which the artist Remo Brindisi was nominated chairman, was inaugurated in 1973. The project of the set up of Palazzo dell'Arte's foyer was entrusted to Milan based architect and designer Nanda Vigo, who was also involved – in the same period - in the construction of the Brindisi's museum - house in Lido di Spina, a seaside spot near Comacchio (Ferrara). This building was design for serving two purposes, hosting the painter's contemporary art collection and becoming a holiday home for his family. The presentation of this project, the relationship with the project of Nanda Vigo for the Triennale and its contextualization in the debate of the time, offer the opportunity to deal with themes that are still relevant today.



Questo intervento è volto a far luce su un progetto museale ed espositivo, quello della *Casa Museo Remo Brindisi*, poco noto alla critica e all'attenzione generale, che, oltre a rappresentare un interessante caso storico, svela oggi la sua attualità e modernità progettuale. L'ipotesi interpretativa suggerisce di rivalutare questa casa museo sita a Lido di Spina di Comacchio (Ferrara)¹, progettata per l'artista abruzzese da Nanda Vigo, sotto una nuova luce, mettendola in relazione con quanto parallelamente accadeva nel dibattito culturale ed espositivo.

¹ Si tratta di una località balneare in provincia di Ferrara parte del sistema dei sette Lidi di Comacchio.

L'interesse nei confronti di questo museo nasce a seguito della mia ricerca di dottorato sugli allestimenti delle edizioni della Triennale di Milano del secondo dopoguerra (Modena 2015); in questi ultimi anni diversi ricercatori (Cimoli 2007; Nicolini 2011; Zanella 2012; Zanella 2012 b) hanno fatto luce sulle edizioni successive a quelle da me indagate, avvalendosi del materiale progettuale conservato e recentemente riordinato nell'archivio dell'istituzione milanese. Zanella in particolare si è occupata della XV edizione del 1973 (Zanella 2012 b, pp. 93-114) alla cui presidenza viene chiamato il "democristiano" Remo Brindisi (1918-1996), pittore e scultore di origini abruzzesi che ha sempre vissuto a Milano, artisticamente vicino prima al realismo e poi alla Nuova Figurazione e all'esistenzialismo. Una nomina, la sua, non estranea a critiche per un'edizione che inaugura a cinque anni di distanza dall'ultima, la "Triennale occupata" del '68, con il titolo *Lo spazio abitabile*. Dai documenti si evince - ricostruisce Zanella - come Brindisi e il consiglio di amministrazione abbiano a lungo discusso il tema, all'interno del quale il gruppo italiano si sarebbe voluto occupare, in un primo momento e stando al presidente, del rapporto tra arte e abitazione (Zanella 2012 b, p. 98). Per questa edizione, nel Palazzo dell'Arte di Muzio, il progetto dell'atrio, uno dei luoghi più caratterizzanti, è affidato a Nanda Vigo, architetto e designer milanese di origine mitteleuropea: qui, nel cuore del palazzo, la Vigo progetta, contrariamente – è bene ricordarlo – alle sue iniziali intenzioni (Zanella 2012, pp. 101-105), un vuoto, uno spazio essenziale con rivestimento in piastrelle di ceramica e tubi fluorescenti incassati nella zoccolatura e gradinate, atto ad ospitare azioni e incontri, trasformando così il grande scalone in una «tribuna che guarda su una "piattaforma delle azioni"» (XV Triennale 1973, p. 8), e lo spazio di accoglienza «in un luogo "pubblico" aperto e dinamico per ospitare artisti, studiosi chiamati a confrontarsi sulla condizione della ricerca artistica e del sistema dell'arte» (Zanella 2012 b, p. 94).

L'edizione è oggetto di feroci critiche e accuse di ripiegamento a uno *status quo* lontano dalle vere esigenze di una società in rapidissima trasformazione e alle prese con problemi di varia natura². Le intenzioni di Brindisi fanno poi riemergere un tema già discusso fin dalle edizioni del dopoguerra, quello della trasformazione del Palazzo in un museo permanente di arti decorative, architettura e design, cogliendo l'occasione dell'allestimento della mostra storica sul cinquantenario della Triennale curata da Agnoldomenico Pica, poiché «il museo sarà a tal punto vivo che potremo pensare di ridimensionare la futura triennale e in una misura più limitata, cioè in una misura che costerà meno» (Due domande a Remo Brindisi 1973, s.p.).

² Ricordiamo qui le critiche più pertinenti al nostro discorso, da quella di Pierre Restany, *La Triennale du vide*, (Restany 1974) che giudica un fallimento il tentativo di aprire il palazzo alla città, a quella di Bruno Zevi, *La scala è una macchina per salire*, (Zevi 1973), che identifica nell'atrio di Nanda Vigo una metafora del vuoto dell'istituzione.

Parallelamente all'organizzazione della mostra e al suo svolgimento, Brindisi e Vigo [fig. 1] erano però impegnati anche in un altro "cantiere": quello della casa museo a Lido di Spina.



Fig. 1: Nanda Vigo con Remo Brindisi. Archivio Casa Museo Remo Brindisi, Comacchio (Fe).

Si tratta di quello che in un primo momento Brindisi chiamerà, "Museo Alternativo Remo Brindisi", più noto con il nome attuale di *Casa Museo Remo Brindisi*, un edificio realizzato tra il '71 e il '73 con il doppio scopo di ospitare la collezione d'arte del XX secolo dell'artista e come abitazione delle vacanze estive per lui e per la sua famiglia. Qui l'artista trascorse periodi sempre più lunghi fino alla sua morte e qui allestì, insieme all'architetto milanese, la sua collezione di respiro internazionale sull'arte del Novecento che comprende quasi 1200 opere tra scultura, pittura, grafica e design. L'eccezionalità del museo è evidente: non è un semplice edificio museale atto a ospitare una collezione e non si tratta della casa di un collezionista o artista aperta e

poi trasformata in museo; esso infatti *nasce* condensando in sé tutti questi elementi, poiché la committenza a Nanda Vigo è quella di un luogo aperto al pubblico, ma al tempo stesso di un'abitazione per l'artista. L'intenzione di Brindisi, è quella di istituire appunto un museo "alternativo": è in questa parola che si racchiude tutta l'ambizione culturale di una proposta che troverà difficoltà ad essere compresa e accettata, tanto che il proposito di donazione del museo allo Stato non verrà mai accolto³, finché il Comune di Comacchio non lo trasformerà in museo comunale, una vicenda emblematica di quanto complesso fosse per le istituzioni comprendere un progetto del genere – e in più esclusivamente votato alla cultura del contemporaneo - agli inizi degli anni Settanta in Italia⁴.

Ora credo sia utile scorporare gli ingredienti di questo progetto per contestualizzarlo e porlo sotto la giusta luce, quella più degna a raccontare un'impresa culturale che ancora oggi non appare sufficientemente riconosciuta, e che ha visto l'importante e recente lavoro di inventariazione e di restauro dell'IBC insieme al Comune di Comacchio (ed. Piraccini 2005) in coincidenza con la riapertura del museo nel 2004 e a seguito dell'intervento della stessa Vigo per aggiornare le strutture (e liberare in parte la casa dagli oggetti e arredi della famiglia), cui sono seguiti alcune pubblicazioni e studi (ed. Piraccini & Ruffoni 2006; Travagli 2010; Ruffoni 2010, Piraccini & Ruffoni 2014). Ci interessa qui particolarmente cercare ulteriori indizi su questa nostra ipotesi di ricollocamento nella giusta prospettiva di questa esperienza al di là sia della retorica sulla casa museo come "racconto di una vita" e di una passione collezionistica, sia di un atteggiamento diffuso che ha portato a sottovalutare il progetto di un artista, che all'epoca non faceva parte di quel gruppo d'avanguardia che rappresentava evidentemente il "nuovo"⁵.

³ Nella lettera della sovrintendente Maria Vittoria Brugnoli Pace al Ministero dei Beni Culturali e Ambientali, dopo aver specificato di non aver ricevuto una proposta di donazione, forse più opportunamente inviata – trattandosi di un edificio - alla Soprintendenza ai Beni Monumentali competente, si legge, ad esempio: «Per quanto riguarda lo interesse specifico di questo ufficio alla eventuale acquisizione della raccolta costituita, per quanto risulta, di opere d'arte contemporanea, si fa presente che la consistenza delle collezioni della Pinacoteca Nazionale di Bologna e della Pinacoteca Nazionale di Ferrara - unici istituti museali dipendenti da questa Soprintendenza - è per massima parte costituita da dipinti appartenenti ai secoli XIV - XVIII e solo in misura assai limitata da dipinti del sec. XIX; mancano addirittura settori relativi all'arte contemporanea. Si esprime pertanto il parere che opere di arte contemporanea non verrebbero a costituire un incremento museologicamente valido delle collezioni esistenti». Dattiloscritto firmato e datato 15 luglio 1976, Archivio Museo Remo Brindisi, Comacchio (Fe). Serie Corrispondenza/busta 25.

⁴ Su questo tema Nanda Vigo sottolinea come nel progetto, interamente realizzato a spese dell'artista, «il potere non c'entrasse affatto» (Vigo 2017). Le questioni economiche sono del resto all'ordine del giorno nei carteggi che testimoniano dei tentativi di Brindisi di formalizzare prima una donazione e poi la costruzione di una Fondazione, proposito che non andrà però a buon fine. Si veda: Archivio Museo Remo Brindisi, Comacchio (Fe). Serie Corrispondenza/busta 25.

⁵ È del resto la stessa Nanda Vigo a ricordare quanto la sua amicizia con l'«eclettico» Ponti e il «figurativo» Brindisi fosse all'epoca poco compresa e accettata (Vigo 2017).



Fig. 2: Casa Museo Remo Brindisi. Veduta della "conversation pool" e della scala elicoidale centrale. Archivio Casa Museo Remo Brindisi, Comacchio (Fe).

All'epoca dei primi contatti tra Brindisi e la designer milanese, Nanda Vigo aveva da poco presentato, nel '67 alla Galleria Apollinaire uno dei primi "ambienti cronotopici vivibili" e poteva vantare collaborazioni con artisti come Lucio Fontana e Piero Manzoni. La proposta di "un'opera d'arte abitata" era del resto già confluita nella *Casa Pellegrini* (1959-62), un progetto sperimentale in cui integrava, in un ambiente monocromo bianco senza mobili, opere di Fontana e Castellani, e di *Casa Meneguzzo*

a Malo (1965-68)⁶, un prototipo in cui compaiono alcuni degli elementi che ritorneranno nel museo comacchiese come il bianco, la piastrella di ceramica, i mobili in pelliccia e l'integrazione delle opere nell'ambiente quotidiano.

A Lido di Spina e a pochi metri dalla spiaggia, dunque, Vigo progetta un edificio su tre piani strutturato a partire da un grande cilindro cavo centrale (12 metri di diametro per 12 di altezza) – la zona pubblica – inserito all'interno di un parallelepipedo in cui sono ricavati gli spazi privati [fig. 2]. Una scala elicoidale centrale conduce ai diversi piani e alle quadre, corridoi circolari allestiti che consentono l'accesso alle numerose stanze private per la famiglia e gli ospiti.

Si tratta di «un museo sperimentale che integra le funzioni di abitazione, lavoro e conservazione» (Stella 2006, p. 56) e, secondo le parole di Brindisi riportate nell'articolo e nella breve intervista che 'Domus' dedica alla casa museo nel 1974, di:

Un insieme armonico, di architettura moderna, quasi avveniristica, di arredamento moderno e di una collezione di opere tutte moderne, che vanno appunto dall'ultimo Ottocento - primo Novecento, ad oggi (...). Non ci sono compromessi di altri stili, di altre epoche (Brindisi 1974).

Brindisi parla qui anche dell'allestimento e delle opere che:

Sono state messe tutte insieme, per non creare appunto correnti, suddivisioni o false nobiltà; sono state messe con un concetto di spazio alla maniera dell'Ottocento, un po' una sull'altra; però stanno molto bene perché sono tutte di una stessa epoca, per cui è possibile vedere da Medardo Rosso fino ad oggi lo svolgimento dell'arte moderna (Brindisi 1974).

Il richiamo più evidente, fonte di attrito con la Vigo e che la porta ad abbandonare il cantiere in disaccordo con Brindisi, è il Guggenheim Museum di Frank Lloyd Wright a New York. Vigo pensava inizialmente infatti ad una struttura squadrata più adatta all'esposizione di opere d'arte essendo da sempre «contraria ai musei scultura» (Vigo 2017), ma al suo ritorno dopo qualche mese, è costretta a scendere a patti con il lavoro già avviato dalle maestranze a lei subentrate e che avevano seguito l'indicazione dell'artista abruzzese.

All'interno tutto l'edificio è bianco, rivestito in piastrelle in clinker rettangolari e caratterizzato da un ampio uso di specchi, vetri e neon che ne accentuano la

⁶ E che costituisce di fatto una rielaborazione della *Casa sotto la foglia* di Gio Ponti pubblicata su 'Domus' nel 1964, affinché potesse essere realizzata da chiunque la volesse costruire.

luminosità; spicca l'imponente corrimano in acciaio, un "segno" tangibile di luce, che corre lungo la scala elicoidale dal piano terra ai piani superiori [fig. 3].



Fig. 3: Corridoio e quadrerie. Archivio Casa Museo Remo Brindisi, Comacchio (Fe).

L'edificio è caratterizzato da una marcata attenzione all'integrazione delle arti, tra i pezzi unici della collezione, gli oggetti di design e prototipi come la "stanza nera" o "stanza manifesto". Ma il cuore del museo è quella che Nanda Vigo ha definito la "conversation pool", un grande divano semicircolare in pelliccia nera, luogo di scambio e di discussione, progettato in modo integrato con le opere di Carmelo Cappello e Gino Marotta. È qui che si concentra la specificità di un museo che unisce la funzione abitativa con quella espositiva e la dimensione privata con quella pubblica e sociale, il cui nucleo è rappresentato da un divano, un arredo domestico, da cui è possibile avere una panoramica del grande vuoto centrale e delle opere alle pareti⁷.

⁷ Brindisi entra nel dettaglio del raccolto dell'allestimento della collezione e delle idee alla base della costruzione della casa museo nel numero monografico dedicato dalla rivista 'Mixer' nel 1978 (Brindisi 1978).

Come non mettere in relazione questo progetto con quanto fatto a Milano da Brindisi e Nanda Vigo? Ai temi già sperimentati nelle intenzioni programmatiche del presidente e nel cuore del Palazzo dell'Arte dall'architetto allestitore, qui si aggiunge infatti, anche in termini applicati, la componente della progettazione dello "spazio abitativo", già tema dell'edizione.

Sono questi gli anni che vedono una vera e propria rivoluzione e una profonda riflessione sui concetti di arredamento e di ambiente domestico, raccontati nella mostra al MoMA, *Italy: The New Domestic Landscape* nel 1972 come nuovi modelli di spazi abitativi (*environment* appunto), ma anche nuovi stili di vita e modalità di intendere la casa oltre alla tradizionale e rigida disposizione di ambienti destinati a specifici usi e funzioni, luogo di una ritrovata socialità e della convivenza di oggetti di serie con oggetti artigianali e sistemi modulari. La contestazione investe infatti la società e la famiglia, ma anche le istituzioni contro cui si sviluppa una critica che non risparmia neppure il museo. Ora sappiamo, e lo ha raccontato efficacemente Maria Grazia Messina (Messina 2009), come il fenomeno specifico non abbia riguardato direttamente l'Italia, priva del resto all'epoca di veri e propri musei di arte contemporanea (fatta eccezione per la Galleria Nazionale di Roma), e si sia sviluppato soprattutto nel campo delle gallerie private e delle mostre. Ciò che è più interessante però, ai nostri occhi, è che in Italia una prima *opera* che incarna una forma di critica istituzionale è *l'Ambiente spaziale a luce nera* di Fontana alla Galleria del Naviglio di Milano nel 1949 (Messina 2009, p. 136), che dà avvio alla serie di mostre ed *environment* che saranno caratterizzanti, negli anni Sessanta e Settanta, dello spostamento di attenzione dalle opere come merce, all'ambiente come spazio percettivo, operativo e attivo.

Ecco dunque, alla luce di questi elementi qui appena accennati, potremmo avanzare un'ipotesi volta a ricollocare in una diversa prospettiva la casa museo come progetto che prende vita in un contesto culturale, quello della contestazione, e propone una risposta diversa rispetto a quelle maturate anche nell'ambito delle mostre in termini concettuali e basate su uno spostamento della riflessione dall'oggetto al linguaggio. La casa museo sembra infatti interpretare, credo, questo clima e queste nuove e pressanti esigenze dando forma all'utopia di uno spazio che condensa in sé funzioni solitamente e rigidamente distinte come quella abitativa e quelle conservative ed espositive, nell'ambizione di integrare non solo la vita e le opere, ma anche il privato con una dimensione sociale e partecipativa [fig. 4].



Fig. 4: Ambienti del museo. Archivio Casa Museo Remo Brindisi, Comacchio (Fe).

Un luogo che non era inteso né come “dono” di una élite alla società, né come mero sfoggio di una collezione e di una vita, ma che rappresentava di fatto un prototipo possibile, da un lato e un momento di incontro tra l’artista e la società, dall’altro.

Un progetto per un museo di arte contemporanea pionieristico per il tempo in Italia e il cui modello deve essere rintracciato nel Guggenheim Museum di New York, un elemento che palesa la ricerca di modernità al di là però della scelta “classica” della casa museo del collezionista e dell’artista. E un museo che offre non solo l’occasione di poter godere di una mostra e di una collezione, ma promette una vera condivisione di spazi tra pubblico e privato, e un allestimento che fosse di fatto una mostra viva in continuo mutamento, senza distinzioni tra stili e correnti, per cui il ritorno ad uno stile ottocentesco ad “incrostazione” nelle “quadriere” va letto, credo, non in termini nostalgici, ma piuttosto sperimentali, ancorché immaginato da un artista figurativo legato alla pittura in un’epoca che privilegiava altri linguaggi e che si fa “curatore”.

Un progetto museografico innovativo per l’Italia, che è però anche un saggio di arredamento d’interni anni Settanta, che trova una modalità per mettere al centro la funzione sociale più che conservativa dell’arte, e la sua dimensione dialogica più che quella cronologico – didascalica, parallelamente, ed in linea, con quanto accadeva nello spazio domestico e in quello delle mostre [fig. 5].



Fig. 5: Immagini di vita nel museo. Archivio Casa Museo Remo Brindisi, Comacchio (Fe).

Un progetto - utopia forse, certamente lungimirante, ma altrettanto incompreso e forse immaturo per i tempi, nonché collocato, con l'ambizione di una vera e profonda democratizzazione della cultura, in una provincia allora troppo lontana per essere al centro del dibattito.

Ecco quindi inquadrato il tema e i confini entro cui nasce la casa museo, un progetto dimenticato che può essere riconsiderato alla luce del caso sperimentale che rappresenta e in cui si condensano una serie di riflessioni ancora oggi (e nuovamente) di grande attualità e al tempo stesso di contraddizioni come il tema dell'accessibilità del patrimonio, e il ruolo attivo che il museo è oggi chiamato a rivestire nella società e tra le comunità con cui deve entrare in relazione.

Il caso del museo Brindisi svela quindi, credo, nella sua complessità, tutta la qualità di una proposta non pedantemente didattica, ma aperta all'incontro e alla discussione, viva e vissuta, in cui confluiscono una serie di problemi critici, contraddizioni e messa in crisi delle categorie e degli approcci con cui guardiamo oggi alla museologia e alla storia delle mostre a partire dal rapporto tra pubblico e privato, effimero e permanente, museo ed esposizione.

L'autrice

Elisabetta Modena è dottore di ricerca in Storia dell'arte e dello spettacolo (Università di Parma, 2010). Si occupa in particolare di esposizioni (tra le più recenti pubblicazioni: *La Triennale in mostra. Allestire ed esporre tra studio e spettacolo (1947-1954)*, Scripta, Verona 2015), delle dinamiche che regolano il sistema dell'arte nella contemporaneità del museo reale e nei suoi sviluppi digitali (in particolare il progetto www.moremuseum.org, museo digitale dedicato a progetti di opere d'arte contemporanee non realizzate di cui è ideatrice con Marco Scotti). Insegna *Museologia del contemporaneo* e *Sceneggiatura del videogioco* presso l'Accademia di Belle Arti SantaGiulia di Brescia. È borsista presso il Museo-Archivio CSAC dell'Università di Parma.

Riferimenti bibliografici

- Brindisi, R 1974, 'Nanda Vigo: la Casa Museo di Remo Brindisi a Spina', *Domus*, no. 531, febbraio, s.p.
- Brindisi, R 1978, 'Remo Brindisi racconta', *Mixer – Rivista d'immagine*, anno II, no. 4, s.p.
- Cimoli, AC 2007, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949-1963*, Il Saggiatore, Milano.
- 'Due domande a Remo Brindisi presidente della XV Triennale', 1973, *Domus*, no. 526, settembre, s.p.
- Messina, MG 2009, 'Modi italiani di critica istituzionale' in *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, ed S Chiodi, Atti del convegno internazionale, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 3-4 aprile 2009, Le lettere, Firenze, pp. 133-143.
- Modena, E 2015, *La Triennale in mostra. Allestire ed esporre tra studio e spettacolo (1947-1954)*, Scripta Edizioni, Verona.
- Piraccini, O (ed.) 2005, *Casa museo Remo Brindisi. Una collezione d'artista: dall'archivio all'inventario*, Editrice Compositori, Bologna.
- Piraccini, O & Ruffoni, L (eds) 2006, *Remo Brindisi. Arte e vita nella Casa Museo di Lido di Spina*, catalogo della mostra tenuta al Lido di Spina, Casa Museo Remo Brindisi 10.07-10.09.2006, Comacchio, Antea.
- Piraccini, O & Ruffoni, L (eds) 2014, *Lido di Spina. Casa Museo Remo Brindisi. Ambiente, architettura, arte, design. Guida illustrata*, Comune di Comacchio, EDIT, Faenza.
- Ruffoni, L 2010, 'La Casa Museo Remo Brindisi e le sue collezioni', *Anecdota: quaderni della Biblioteca Lodovico Antonio Muratori*, Comacchio, a. 20, no. 1, pp. 11-18.
- Stella, D 2006, 'Nanda Vigo. Light is life' in *Nanda Vigo. Light is life*, ed D Stella, catalogo della mostra, Milano, Palazzo della Triennale di Milano, 4.04-16.07.2006, Milano, Johan & Levi, pp. 8-68.
- Travagli, E S 2010, *Villa Brindisi. Un'astronave nella pineta. Storia del museo alternativo tra arte, architettura e design*, Linea BN Edizioni, Ferrara.
- Vigo, N 2017, pers. comm., 12 gennaio.
- Nicolin, P 2011, *Castelli di carte. La 14. Triennale di Milano, 1968*, Quodlibet, Macerata.
- Restany, P 1974, 'La Triennale du vide', *Domus*, no. 530, pp. 23-27.
- 'XV Triennale. L'ingresso', 1973, *Domus*, no. 526, p. 8.

Zanella, F 2012, 'Il «complesso di Louise»: la mostra Tempo libero (13. Triennale, Milano 1964), dentro e fuori dal Palazzo', *Ricerche di S/Confine*, I, Available from <www.ricerchedisconfine.info>, pp. 67-92 [4 aprile 2018].

Zanella, F 2012 b, *Esporsi. Architetti, artisti e critici a confronto in Italia negli anni Settanta*, Scripta Edizioni, Verona.

Zevi, B 1973, 'La scala è una macchina per salire', *L'Espresso*, 7 ottobre, p. 18.



Ada Patrizia Fiorillo

Creatività diffusa e strategie espositive nelle ultime edizioni della Biennale di Venezia



Abstract

Le profonde modifiche verificatesi nel campo dell'arte nel corso del terzo millennio, hanno trovato un valido interlocutore in una storica istituzione come la Biennale veneziana.

Le scelte e gli allestimenti delle mostre tematiche delle ultime tre edizioni hanno evidenziato una nuova realtà sia per la trasversalità delle proposte, sia per l'impaginazione espositiva.

Su di esse, sui cambiamenti e sulle definitive rotture dal Novecento e dalle sue strategie culturali, intende soffermarsi questo contributo. Assumendo come chiave di lettura il pensiero di Mario Perniola, le sue acute considerazioni su ciò che egli individua come la *svolta fringe* dell'arte e la successiva *svolta accademica*, le riflessioni messe in campo interessano il sistema produttivo dell'arte e la sua destabilizzazione rispetto a quanto avvenuto nella seconda metà del Novecento, in particolare dall'avvio della Pop Art che segna un evidente superamento della separazione tra arte e società.

The deep changes arose in the field of the art during the third millennium have found an effective interlocutor in a historical institution as the Biennial of Venice. The choices and the setting up of the thematic exhibitions of the last three editions have emphasised a new reality as regards both a wide range of the proposals and the expositive arrangement.

To them, to the changes and the definitive break from the 20th century and its cultural strategies, this contribution intends to draw special attention. Considering the key to an understanding of Mario Perniola's thought, his significant considerations on that he identifies as the *fringe turnover* of the art and the following *academic turn*, the elaborate observations interest the productive system of the art and its destabilization compared to what has happened in the second half of 20th century, in particular from the beginning of the Pop Art, that marks an evident overcoming the separation between art and society.



Le profonde modificazioni che, dagli anni Sessanta, hanno interessato lo statuto dell'arte, sono state oggetto di non poche riflessioni da parte di teorici della cultura, storici e critici dell'arte, spronati a leggere il divario apertosi con le istanze poste dalle avanguardie; divario resosi ancor più palese con l'avvio di una condizione postmoderna. È una forbice che si è viepiù aperta con l'affacciarsi e l'affermarsi del terzo millennio, portando a rileggere diverse tra quelle posizioni che, pur da prospettive e angolazioni diverse, si pensi a Debord (1997), a Rosenberg (1975), a Baudrillard

(2013)¹, avevano annunciato i segnali di uno scollamento nelle strategie operative del già complesso sistema dell'arte. Uno scarto dettato dunque dallo slittamento di un paradigma culturale² in qualche modo accertato che, amplificatosi nella realtà di questi anni, non è del resto passato inosservato ad ulteriori sguardi, come può dirsi per Clair (1984), Heinich (1998), Danto (2003)³, Perniola. A quest'ultimo in particolare, alla acuta analisi affidata alle pagine del piccolo volume *L'arte espansa* (Perniola 2015) sembra opportuno far riferimento per entrare nel vivo di questo intervento che sofferma l'attenzione sulle ultime tre edizioni della Biennale di Venezia, istituzione postasi da un certo tempo in poi come valida interlocutrice nella proposizione di nuovi scenari.

Come si sono presentate, viene allora subito da chiedersi, queste ultime esposizioni veneziane? Partendo dalla 54^a Esposizione Internazionale d'Arte curata nel 2011 da Bice Curiger, un ulteriore interrogativo viene proprio dalla sua voce. «Che cos'è – ella si chiedeva – una Biennale? Su quale pubblico si può contare? Qual è il ruolo della curatrice?» (Curiger 2011, p.43).

Nel titolo *Illuminazioni* era in fondo condensato parte del suo progetto. Non solo per quel che attiene la luce come potenziale simbolico ed espressivo di energia (il richiamo al Tintoretto costituiva uno dei margini di dialogo), ma nell'evidenza a mo' di suffisso della parola *nazioni* indicativa di un riferimento proprio al concetto di nazioni, da superare nel suo carattere restrittivo per offrire la possibilità di sperimentare «nuove forme di comunità [...] per il futuro» (Curiger 2011 p. 43). In tal senso l'invenzione dei “parapadiglioni” aveva costituito senz'altro una novità sia in termini di strategia di allestimento, sia in termini di sconfinamenti, varchi aperti cioè oltre la soglia dei

¹ Da situazionista Debord aveva contestato l'arte, non il disegno di una prospettiva estetica all'interno della società. Rigidamente critico però verso quest'ultima in ragione della sua deriva neocapitalista, aveva preconizzato anche per l'arte le sorti di una “spettacularizzazione” di fatto avveratasi. Da un altro cono d'osservazione, con la nota formula “la s-definizione dell'arte”, omonimo titolo del suo volume, Rosenberg avanzava, sulla scorta di precedenti studi, notevoli obiezioni alla possibilità di dare una definizione dell'arte (pittura, scultura, teatro, musica) sottoposta ad una de-estetizzazione che costituiva anche il segnale del suo de-potenziamento; stroncante poi era apparsa l'argomentazione di Baudrillard sull'inutilità dell'arte contemporanea denunciata nel suo *Il complotto dell'arte* (2013).

² Si intende quell'insieme di relazioni stabilite di volta in volta intorno alle opere d'arte e agli artisti, costituite da tendenze, mode, mercato, presenza delle istituzioni, valore della comunicazione.

³ «Lacerata [...] e svuotata di qualsiasi sostanza [...]» (Clair 1984, p. 16) era apparsa all'occhio “restaurativo” di Jean Clair l'arte moderna di fine Novecento. La sua propensione per il recupero di una “tradizione”, va detto non accademica, ha in qualche modo manifestato il limite di una chiusura tra posizioni nette: alto/basso, qualità/penuria, ammesse senza zone intermedie, senza grigi o, per dirla con Perniola, senza «ombra» (Perniola 2000). Una posizione diversa, dettata da un approccio sociologico è offerta da Nathalie Heinich che, nel suo *Le triple jeu de l'art contemporain*, sottolineava l'importanza della comunicazione nel paradigma contemporaneo, in sostanza del ruolo mediatico assunto dall'arte a danno del pubblico, disorientato nella partita giocata tra le istituzioni e un linguaggio d'avanguardia spinto verso processi trasgressivi fino alla mistificazione. Da parte sua si deve a Danto nell'articolo *The Artworld* del 1964 l'introduzione della locuzione «mondo dell'arte», di recente ripetutamente adottata in forma di nuova accezione per tutta una serie di figure normalmente ascritte al “sistema dell'arte”. In realtà per il filosofo «mondo dell'arte» è soprattutto la convergenza su una teoria artistica, la sola in grado di fare la differenza tra un oggetto artistico ed uno non artistico.

padiglioni nazionali, destinati ad alterare i flussi delle identità, anche, se si vuole, di quelle egemoni.

In gioco entrava il concetto di frontiera (passato/presente; autorità/anarchia; classico/anticlassico), ma anche l'idea di un nuovo sguardo, di una nuova possibilità di relazione stabilita con chi fruisce l'opera, vale a dire con un ruolo attivo dello spettatore⁴ che sfidava «le convenzioni con le quali con le quali si guarda l'arte contemporanea» (Curiger 2011, p. 44). In sostanza nella soluzione di queste "architetture" multiple che stabilivano una rete colloquiale tra artisti (per fare qualche esempio quello dello statunitense Oscar Tuazon ospitava le opere del basco Asier Mendizabal e della norvegese Ida Ekblad, mentre quello della polacca Monika Sosnowska [Fig.1] accoglieva l'installazione di Haroon Mirza e del sudafricano David Goldblatt) si sostanziava il pensiero di Bice Curiger di introdurre per l'appunto «nuove forme di comunicazione» volte ad individuare che esistono «voci diverse dal curatore» (Curiger 2011, p. 46).



Fig. 1: Monika Sosnowska, *Antechamber*, Parapadiglione, Biennale 2011.

⁴Si deve allo sviluppo dei *film studies* a partire dagli anni Settanta l'idea di una relazione o correlazione tra gli spettatori e le immagini in base a quella che può definirsi la storia dei supporti, dei media o dei dispositivi ottici. La consapevolezza di una ridefinizione del dialogo tra produttore e consumatore, determinata dall'evoluzione di questi e, soprattutto delle potenzialità del web, ha generato l'idea di un' "estetica relazionale" introdotta da Nicolas Bourriaud (2010) per riferirsi ai diversi attori che compongono il mondo dell'arte contemporanea.

Uno spostamento, si può dire, laterale, emergeva dunque in un sistema, quello del mondo dell'arte, soggetto, non da ora, si è detto, ad un notevole cambiamento delle sue regole e dei suoi equilibri. L'arte, ma qui bisognerebbe chiedersi quale arte (?)⁵, chiamata in causa per una rassegna internazionale qual è la Biennale, nodale nella storia delle esposizioni, metteva in essere la sua possibilità di interagire con un presente denso di tutte le contraddizioni⁶ ereditate dal secolo precedente, benché con uno sguardo ancora fiducioso della curatrice nel sostenere la responsabilità in termini etici dell'arte, quale in altro senso, era stata anche quella di Daniel Birnbaum convinto, come aveva dichiarato due anni prima che «l'opera d'arte è una visione del mondo» (ed. Birnbaum & Volz 2009), ovvero un «fare mondi» tale da concepire il passato come ulteriore tempo del presente.

Quale arte ci siamo chiesti? È una domanda legittima se, con rapidità, ci spostiamo sulla successiva Biennale, la 55^a curata da Massimiliano Gioni. Qui il *fil rouge* del progetto, a partire anche dal suo allestimento, codificato nel cuore di quello svettante plastico posto in apertura agli Arsenali, il *Palazzo Enciclopedico* di un semisconosciuto Marino Auriti [1891-1980] [Fig. 2] che lo aveva prospettato nei primi anni Cinquanta come immaginifico contenitore di tutte le conquiste dell'umanità, conduceva, evidentemente, ad estremizzare le contraddizioni insite al sistema dell'arte, ma anche al concetto stesso di arte.

Si tratta di considerare quella che Mario Perniola, nello scritto innanzi citato, chiama la «svolta *fringe* dell'arte» (Perniola 2015, p.12). In effetti, per lo studioso, questa Biennale, a partire dal nodo centrale del *Palazzo Enciclopedico*, architettura radiale disegnata per singoli lotti tra l'Arsenale e i Giardini, dotata di una prospettiva orientata verso sguardi simultanei e di contaminazione linguistica, ha operato una destabilizzazione del «mondo dell'arte contemporanea in maniera assai più radicale

⁵Il punto di domanda ricade sul ruolo della curatrice e sulle scelte messe in campo relativamente tanto ai segmenti di attraversamento del suo progetto, dettati da diverse implicazioni, tanto agli artisti coinvolti. È sembrato in sostanza che in quello slancio interessante di un abbattimento delle frontiere, lo sguardo di Bice Curiger trovasse allo stesso tempo un freno sollecitato dalla necessità di una negoziazione tra le emergenze di un mondo globalizzato. Guardando ai temi di riflessione individuati (la luce come energia rivelatoria posta a sfidare in primo luogo il registro di un raffronto meramente formale tra Tintoretto e l'arte contemporanea, l'incontro tra artisti "sedentari" e "migranti", il riconoscimento di matrici antropologiche o di motivi quali l'estraneità e l'emarginazione) il suo tentativo di portarsi fuori dal *mainstream* accertato non è apparso del tutto riuscito. La presenza prevalente di artisti accreditati entro il mondo dell'arte con tutte le strategie ad esso sottese, ha costituito un motivo di prudenza che ha indebolito la cifra del suo progetto.

⁶ Contraddizioni che, a partire dalla rottura operata da Duchamp, si sono via via infittite con l'ascesa della Pop Art, il cui portarsi dentro la società non ha significato il superamento di quelle regole dettate dal consenso di un 'sistema' che garantiva a quelle operazioni la condizione di uno *status* elitario. Ciò che successivamente si è verificato nelle pratiche dell'arte non ha fatto che accentuare tale paradosso resosi permeabile anche agli assunti di una spettacolarizzazione dell'arte contemporanea che sconta, in taluni casi, la conseguenza di una scarsa credibilità.

della strategia della Saatchi Gallery⁷, perché il suo esito finale è il cambiamento del paradigma di ciò che è stato considerato finora come arte» (Perniola 2015, p. 12).

Con centocinquantesette opere esposte, a partire dal posto privilegiato assegnato al *Libro rosso* di Carl Gustav Jung, per proseguire con scritture di pensatori, disegni di psicopatici, invenzioni di cineasti, creazioni di autodidatti o di solitari, interventi di ricercatori, manufatti attinenti alla sfera dell'antropologia come nella fattispecie gli ex-voto del Santuario di Romituzzo in provincia di Siena, riprese di filmmaker, proposte di artigianato o di restauro tra le più inconsuete, il tutto presentato accanto a opere di addetti ai lavori, vale a dire di artisti legittimati dal sistema, essa ha mescolato l'alto con il basso, il vero con il falso, l'originale con la riproduzione, il progetto con l'improvvisazione.

Che cosa può voler dire tutto questo? Evidentemente che Gioni ha accelerato su quella spinta partita oltre cinquant'anni prima con le esperienze delle neoavanguardie. In sostanza il critico ha radicalizzato l'aspetto di una «svolta *fringe* dell'arte» (Perniola 2015, p.12), tale che l'arte che può essere fatta da tutti mostra che «*l'opera d'arte non è sufficiente a se stessa*»⁸ (Perniola 2015, p. 29).

Una volta però che ciò che è "marginale" passa per un'esposizione istituzionalizzata come la Biennale, l'accento torna in ricaduta sull'aspetto della sua legittimazione, lasciando aperta la questione dell'arte che, ancora una volta possiamo dire, «consiste nella domanda che cos'è l'arte?» (Warburton 2004, p. IX). È una domanda ansiosa che, come Warburton ben mette in evidenza, ci assilla da tempo e che difficilmente può essere soddisfatta da un'univoca definizione.

⁷È noto che la Saatchi di Londra, tra le più accreditate gallerie del panorama internazionale, decidendo, nel 2006, di aprire un proprio sito di libero accesso, *Saatchi Online*, abbia permesso ad un numero impensabile di artisti o che si ritengono tali, di avere, senza filtri, una visibilità planetaria, salvo a correggere il tiro dopo qualche anno chiamando in causa, su propria designazione, figure di curatori in qualità di selezionatori. In sostanza la prima apparente misura democratica (di fatto già demagogica), veniva corretta da un intervento contenitivo, senza minimamente modificare, lo scopo finanziario-mercantile alla base del suo operato. Nell'apertura invasiva della prima ora, quanto nella riduzione contingentata della seconda, Perniola scorge la strategia portata all'estremo della Saatchi per la quale «[...] tutti possono essere riconosciuti come artisti, ma questa legittimazione dipende in ultima analisi dall'enorme macchina organizzativa e mediatica che essa ha creato e dalla cupola che la governa [...]» (Perniola 2015, p. 11).

⁸ Il corsivo è dell'autore.



Fig. 2: Marino Auriti, *Il Palazzo enciclopedico*, modello, anni Cinquanta, Biennale 2013.

Lo esemplifica del resto ancora una volta una Biennale come la successiva, la 56^a diretta da Okwui Enwezor sotto il titolo *All the World's Futures*.

Se Gioni aveva attribuito il valore di opera d'arte ad un libro come quello di Jung (messo sotto vetro o, se si vuole, sottovuoto ai Giardini), Enwezor sceglie Marx come viatico del suo progetto, vale a dire una cortina ideologica come contrasto ad una svolta, quella *fringe* innanzi richiamata. Il suo ripiegare peraltro su una scelta accademica, ovvero su artisti tutti riconosciuti e blasonati e con un solido curriculum formativo, riporta in luce la *vexata questio* del chi è l'artista e del cosa è l'arte, da cui l'interrogativo:

[...] In quale modo gli artisti, i pensatori, gli scrittori, i compositori, i coreografi, i cantanti e i musicisti possono mediante oggetti, parole, movimenti, azioni, testi e suoni riunire

pubblici nell'atto del guardare, ascoltare, reagire, partecipare, parlare, al fine di scoprire il senso dello sconvolgimento del nostro tempo? (Enwezor 2015, pp.18-19)



Fig. 3: Roberto Cuoghi, *Belinde*, 2013, Biennale di Venezia, 55. Esposizione Internazionale d'Arte.

Con il suo “Parlamento delle forme”, un grande palcoscenico orchestrato attraverso una serie di “filtri”,⁹ in modo da «drammatizzare lo spazio espositivo come un evento dal vivo in continuo incessante svolgimento (Enwezor 2015, p.93), egli ha cercato di fermare l’attenzione sul rapporto tra l’arte e la realtà, sociale e politica, ma soprattutto globalmente attraversata da un disegno della storia antiprogessivo o, ancor meglio, frammentato e distruttivo¹⁰.

È una visione che si presta evidentemente ad essere letta secondo un’ottica duplice che in sé richiama motivi di ottimismo, ma anche di sconforto. È valido un interrogativo riguardo a cosa può o cosa deve fare l’arte nell’orchestra di uno scenario segnato da una crisi che riveste di instabilità e di incertezza una geografia non più trattenuta da perimetri? O piuttosto non è da *vedere* (s’intende avere consapevolezza) che essa è già dentro questa orchestra, essa stessa cioè espressione di una crisi o di ciò che, impropriamente, chiamiamo crisi? La sua frequente autoreferenzialità, la sua incapacità di rispondere alla qualità, meglio ancora, alla necessità di valori collettivi in nome di un’individualità raggiunta nel sorprendente, nell’effetto mediatico che colpisce il grande pubblico, con l’avallo dei gruppi egemoni (in primis economia e finanza) costituisce di fatto una risposta.

Lo specifico di questa Biennale rimanda però altri quesiti. Rispetto a ciò che lascia percepire l’ottica di Enwezor, può un artista pluriformato accademicamente (Boltanski per esempio vi è stato inserito pur essendo un autodidatta), attivo nell’ambito di un multiculturalismo (ma quasi sempre perfezionatosi in ambito europeo o statunitense), versato ad una multidisciplinarietà (Parreno si presenta infatti come un curatore), condurre l’arte e ogni forma di espressione visiva, verso il recupero di un’autonomia, quell’«*essere sufficiente a se stessa*» (Perniola 2015, p. 29) e verso la prospettiva di una rivoluzione che assume come metafora la lettura ininterrotta del *Capitale* di Karl Marx? Non sarebbe stato più utile, a questo punto, oltre l’effluvio performativo di tale lettura, di un testo funzionale a contrastare la stagione del liberismo di fine XIX secolo, assumere come viatico alle scelte la genesi storica che sostiene il pensiero di Marx ed Engels sull’arte, la convinzione che essa è legata allo sviluppo dei sensi dell’uomo, dunque alle capacità creative interne al processo della creazione? Concezione questa che non prevede una definizione dell’arte valida per tutti i tempi.

Ma, allora viene da dire ulteriormente, non ci sono già le opere ad immettere i germi di una riflessione che può renderle portatrici o meno di un interesse artistico agli occhi del pubblico? [Fig. 4]

⁹ Filtri intesi come parametri visivi, uditivi, narrativi, individuati nelle sovrapposizioni di insiemi tematici: *Vitalità: sulla durata epica, Il giardino del disordine, Il Capitale: una lettura dal vivo* per esplorare lo “stato delle cose” dell’arte.

¹⁰ Una lettura del 56^a Biennale, in particolare del disegno progettuale operato dal suo direttore, è offerta da Roberto Pinto (2016) che lo interpreta in direzione post-coloniale, lì dove esso sembra piuttosto confacente ad una logica ancora imperialista.

In ballo entra nuovamente la questione dell'arte, la sua evidente espansione e trasformazione che l' "esposizione", tema centrale di questo convegno, richiama.

Di tali cambiamenti rendeva del resto già conto una storica Biennale, la 32^a del 1964, esposizione dello scandalo e del contrasto per l'affacciarsi in Italia del nodo New-Dada/Pop Art.



Fig. 4: Kutluğ Ataman, *The portrait of sakipsabanci*, 2014, Biennale 2015.

Già dunque per quella Biennale che poneva in luce la trasformazione della concezione moderna dell'arte grazie all'ascesa della Pop, l'analisi particolareggiata di un critico come Enrico Crispolti metteva in guardia dalla tendenza delle mode e da un sistema di strategie monopolistiche ad esse connesse, per spostarsi a riconoscere, con occhi aperti e atteggiamento dialogico, proposte alternative, le si potrebbe dire "marginali", ad un sistema dominante¹¹.

¹¹ Va sottolineato l'interesse che Crispolti avanzava in questi anni per alcune proposte iscrivibili nell'ambito della Nuova figurazione. Non da meno nel lungo scritto dedicato alla Biennale del 1964, il critico propone una chiara analisi sull'azione di colonizzazione culturale che bisognerebbe far risalire già alla Biennale del 1950 che apre al dominio di quello che sarà identificato come sistema dell'arte, favorendo gli interessi di una mecenate e gallerista come Peggy Guggenheim.

Per chi l'abbia saputa intendere – egli annotava – [...] la XXXII Biennale veneziana, questa contrastata e scandalistica Biennale del '64, ha offerto una lezione precisa e irrefutabile. Al di là del baccano fra *Neo-Dada e Pop* [...], al di là delle ricorrenti proposte di *nuova astrazione* e *cinetiche* (queste ultime le più interessanti), che hanno confermato tanto la loro capacità d'attrazione direi ludico-decorativa, quanto la loro determinante incapacità semantica, al di là delle stesse stanche un po' camuffate riprese di *nuova figurazione* (come nel francese Doucet), ecco infatti che è esplosa provocatoriamente la realtà d'una convergenza problematica, autonoma e originale, ad opera in particolare di alcuni giovani italiani, né *pop*, né *neo-figurativi*, semplicemente impegnati, ciascuno secondo le proprie forze e le proprie specifiche intenzioni e declinazioni, a scandagliare appunto il reale in tutta la complessità delle sue trame sociali e sociologiche, in tutta la profondità dei suoi abissi individuali, in tutto il peso della sua stessa tradizione storica. [...] (Crispolti, 1968, p.199)¹².

Certo si era lontani dalla svolta *fringe* odierna, dal dislocamento del *marginale* verso un territorio, il "mondo dell'arte", che non gli apparteneva fino a poco tempo prima.

Se le ragioni del critico erano fideisticamente improntate verso quei territori dell'arte non ancora ibridati dal fenomeno di un'artisticità diffusa, non da meno le conclusioni cui giungeva sembrano segnate da una dose di attualità. Il discrimine verso quelle forme di espressione poste al di fuori delle strategie istituzionali può trovare motivi di interesse, anche lì dove ci si debba confrontare con le evidenze di una nuova 'marginalità'. È in questo mucchio che bisogna agire e riconoscere, riadeguando a nuove esigenze gli strumenti per affrontare la realtà.

il livello creativo – è quanto emergeva nel 1964 – non è nell'ordine di una sublimazione della problematica storico-culturale contingente», quanto piuttosto verso la «rispondenza più originalmente ed autonomamente creativa a tale problematica storico-culturale, il suo radicato ed individuo intervento dialettico in essa (Crispolti, 1968, p.203).

Spostandoci in un tessuto complesso come l'attuale, sembra evidente che ciò di cui l'arte contemporanea avrebbe bisogno è di essere ripensata, ma fuor da schemi prefissati e fuori anche dallo "spettacolo" che spesso vi trattiene incompetenze, provvisorietà, confusioni ed arbitrarietà.

Un terreno come quello di un'esposizione, sia essa storica e istituzionale, sia essa privata e di quotidiana ipotesi dialettica, è un luogo adatto per tali riflessioni, per

¹²Il testo appare in prima istanza nel volume *Arte d'oggi*, Curcio Editore, Roma 1965.

la messa in atto di un processo critico volto a superare il senso dell'appropriazione passiva della realtà, dell'omologazione, dell'attitudine alla norma.

Le Biennali qui prese in considerazione ci hanno sicuramente offerto molti spunti di riflessione sul mondo dell'arte, quindi sulle opportunità, ma anche sui rischi. Più di tutto ci hanno mostrato il volto di strategie che con abiti diversi (dal progetto all'allestimento), riescono difficilmente ad uscire da un'unica strategia, ovvero quella di un'ideologia del mercato dell'arte che chiede non una riflessione sui linguaggi, bensì la messa in evidenza delle sole pratiche, del loro funzionamento entro un sistema dominante.

Per di più il limite tra ciò che è arte e ciò che non lo è, almeno intenzionalmente, si assottiglia visibilmente quando a far da sfondo è una cornice istituzionale.

Può essere calzante, per avviarci alla conclusione, il caso che Nigel Warburton, ci ricorda a proposito del fotografo commerciale Bellocq, la cui vicenda si iscrive, non casualmente, nell'ambito di quella teoria istituzionale con la quale alcuni filosofi, a partire da Arthur Danto per arrivare a George Dickie, tra i suoi principali estensori, hanno tentato di attribuire ad un oggetto (principalmente un artefatto) la proprietà di opera d'arte.

Si sa poco – così racconta – della sua vita, a parte il fatto che scattò una straordinaria serie di fotografie di prostitute, probabilmente nel 1912. Un blocco di negativi su vetro danneggiati fu scoperto nella sua casa dopo la morte avvenuta nel 1949. Ne venne infine in possesso un affermato fotografo di New York, Lee Friedlander, che stampò i negativi ed espose trentaquattro fotografie al New York Museum of Modern Art. Esse furono immediatamente accolte come opere significative di arte fotografica. Si discusse di Bellocq come di un genio *naïf* che aveva involontariamente raggiunto un nuovo approccio al nudo. (Warburton 2004, pp. 92-93)

Ora è chiaro che nulla osta al riconoscere uno *status* diverso ad immagini nate fuori dalla valenza artistica, ad esporle e sottoporle ad un apprezzamento del pubblico. Tutto ciò non è però avvenuto in uno spazio espositivo qualsiasi, ma in un tempio dell'arte con tutto ciò che ne consegue. Il che è molto vicino all'operazione di Gioni, di certo con tutta la sua espansione, la più coraggiosa nel suo disegno.

Siamo disarmati? Forse, mi viene da pensare, più attrezzati, più pronti a controbattere che l'arte e il suo straordinario peso nella nostra cultura e quindi nella nostra vita, avanzi ancora molti spiragli e prospettive di proiezione al suo futuro.

Basta probabilmente superare arrovellamenti sul suo significato e, sensatamente scrive Warburton, «tornare alle opere stesse» (Warburton 2004, p. 120) ai linguaggi che le generano, alle necessità che le sostengono.

L'autrice

Ada Patrizia Fiorillo è Professore Associato di Storia dell'Arte Contemporanea e Fenomenologia dell'arte contemporanea presso l'Università degli Studi di Ferrara. Storico e critico d'arte, è iscritta, come pubblicista, dal 1990, all'Ordine della Stampa. Dirige gli Annali-online di Lettere dell'Ateneo, avendo anche la responsabilità della sezione "Arte". Di recente pubblicazione, a sua cura, il volume *Arte contemporanea a Ferrara. Dalle neoavanguardie agli esiti del postmoderno*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

Riferimenti bibliografici

Baudrillard, J 2013, *Il complotto dell'arte*, trad. L. Frausin Guarino, con uno scritto di S. Lotringer, SE, Milano [or. edn. Baudrillard, J 1996, *Le complot de l'art*, in "Libération", 20 mai, Paris, reprint 2005 *Le complot de l'art*, Sens & Tonka, Paris].

Birnbaum, D & Volz J. 2009 (ed.), *Fare mondi. La Biennale di Venezia. 53. Esposizione Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Venezia 7 giugno-22 novembre 2009, Marsilio, Venezia.

Bourriard, N 2010, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano.

Clair, J 1984, *Critica della modernità. Considerazioni sullo stato delle belle arti*, Umberto Allemandi & C, Torino.

Crispolti, E 1968, *Ricerche dopo l'Informale*, Officina Edizioni, Roma.

Curiger, B 2011, 'Illuminazioni' in *Illuminazioni. La Biennale di Venezia. 54. Esposizione Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Venezia, 4 giugno-27 novembre 2011, Marsilio, Venezia, pp. 42-57.

Danto, A 2003, 'Il mondo dell'arte', *Studi di Estetica*, n.27, [or. edn. 'The Artworld', *Journal of Philosophy*, vol. 61, n.19, American Philosophical Association Eastern Division, LXI incontro annuale, ottobre 1964, pp.571-584].

Debord, G 1997, *La società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi [or. edn. Debord, G 1967, *La Société du Spectacle*, Bouchet-Castel, Paris].

Enwezor, O 2015, 'Lo stato delle cose', in *All the World's Futures. La Biennale di Venezia, 55. Esposizione Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Venezia, 9 maggio-22 novembre 2015, Marsilio, Venezia, pp. 16-21.

Heinich, N 1998, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Les Éditions de Minuit, coll. Paradoxe, Paris.

Perniola, M 2000, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino.

Perniola, M 2015, *L'arte espansa*, Einaudi, Torino.

Pinto, R 2016, 'Tutti i passati dell'arte: la Biennale di Venezia del 2015. La rappresentazione del colonialismo', *Ricerche di S/Confine*, vol. VII, n. 1.

Rosenberg, H 1975, *La s-definizione dell'arte*, trad. di M Vitta, Feltrinelli, Milano [or. edn. Rosenberg, H 1972 *The De-definition of Art. Action Art to Pop to Earthworks*, Horizon Press, New York].

Warburton, N 2004, *La questione dell'arte*, trad. di G. Bonino, Einaudi, Torino [or. edn. Warburton, N 2003, *The Art Question*, Routledge, London; New York].



Cristiana Collu - Massimo Maiorino

***Time is out of joint* ovvero come è stata riallestita la Galleria Nazionale nel tempo del senza tempo**



Abstract

Nella complessa trama del tempo presente s'inscrive il lavoro di riallestimento della collezione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma operato dalla direttrice Cristiana Collu. *The time is out of joint* - questo lo shakespeariano titolo del progetto - è l'abbandono definitivo di qualsiasi linearità storica, per una rilettura delle collezioni che dispiega su un piano cronologico orizzontale le opere come sedimenti della lunga vita del museo. Il saggio riflette sui nodi centrali di quest'itinerario, segnalando le tappe che l'hanno scandito – come l'esposizione temporanea *The Lasting. L'intervallo e la durata* prologo alla riscrittura della collezione -, evidenziando la discontinuità con i precedenti allestimenti della galleria e leggendo l'operazione nella traiettoria di trasformazione che investe le pratiche espositive dei musei.

In the complex plot of the present time, the work of reorganizing the collection of the National Gallery of Modern and Contemporary Art in Rome was carried out by the director Cristiana Collu. "The time is out of joint" - this is the shakespearean title of the project - is the definitive abandonment of any historical linearity, for a new interpretation of the collections that unfurls, on a horizontal chronological order, the artworks as sediments of the long life of the museum. The essay reflects on the central cruxes of this itinerary, pointing out the stages that have marked it – such as the temporary exhibition *The Lasting. L'intervallo e la durata* that is a prologue to the reorganizing of the gallery - and highlighting the difference with the previous set-ups of the gallery and reading the operation in the light of the transformations that concern museum exhibition practices.



Ha scritto Sam Francis: «i musei dovrebbero somigliare alle strade. Dovrebbero stare aperti tutto il tempo. Nessuna mistica, nessuna valorizzazione. Nulla che proclami: questo è un capolavoro. Le cose stanno lì, nient'altro. Un grande luogo in cui stanno le cose, in cui le si può notare o no» (Francis 2012, p. 43). È un'affermazione quella dell'artista americano che con considerevole anticipo ribalta in un sol colpo un tramando della tradizione - si direbbe della coscienza - moderna ed apre allo scenario prodotto dalla costellazione di studi che già dagli anni Ottanta hanno definito gli

orientamenti della Nuova Museologia. Un dibattito che per oltre trent'anni ha legato in un nodo inestricabile l'esigenza, proclamata dagli studi di area francese, di aprire il museo all'esterno, abolendo la distanza tra pubblico e collezione - perché «il museo è il luogo per eccellenza in cui si possono studiare i rapporti dell'uomo con la realtà dell'universo nella sua interezza» (Desvallées 1992, p. 20) - alle riflessioni di studiosi anglosassoni che, muovendo dalla tradizione dei *cultural studies*, hanno discusso sul radicale rinnovamento necessario al museo in una società

in trasformazione dove l'affiorare di identità diverse [...] ha prodotto la crisi del modello di conoscenza occidentale basato sull'unicità e l'universalità del soggetto, mettendo in discussione la validità delle interpretazioni onnicomprensive e delle grandi narrazioni (Ribaldi 2005, p. 32).

La compresenza di queste ipotesi nella segmentata galassia postmoderna - segnata dalla «fine dei grandi racconti, l'eclissi della metafisica, la perdita del senso come luogo che unifica e stabilizza il movimento del discorso, l'abbandono del fondamento e la critica della nostalgia logocentrica» (Trimarco 1990, pp. 15-16) - ha fatto del museo luogo centrale di verifica e momento di approfondimento critico, nella costruzione di un rinnovato paradigma epistemologico.

Questa funzione del museo è stata sottolineata, negli ultimi anni, con energia da Stefania Zuliani che ha messo in luce come

il museo più che il recinto privilegiato di una, inevitabilmente separata e *moderna* utopia, è, piuttosto, feconda *eterotopia*, [...] è infatti possibile pensare proprio all'istituzione museale [...] come al luogo che oggi, in un tempo ormai lontano dalle prescrizioni moderne come pure dalle stanche derive di un certo lassismo critico postmoderno, può affermarsi come un credibile laboratorio di interpretazione e di costruzione, prima ancora che di ostensione, del significato (Zuliani 2012, p. 55).

Dal canto suo Claire Bishop, teorica della *radical museology*, ha sostenuto l'urgenza per i musei di procedere anche in modo «avventuroso» ad un «lavoro che si impegna con le contraddizioni e le difficoltà del nostro tempo, e che crea un nuovo vocabolario che ci permette di percepirlo» (Bishop 2014, p. 7).

Dall'eredità di questa trentennale discussione che ha sottoposto il sistema museo ad una severa destrutturazione sono germinate le coordinate che hanno connotato il riallestimento della collezione permanente della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e

Contemporanea di Roma. Un “avventuroso” progetto cresciuto nel solco di un rischioso confronto con il presente che rinuncia

al privilegio dell’infalibilità assoluta, all’immunità garantita da una tradizione surrettiziamente sottratta alle insidie del tempo, e vive, non senza scuotimenti ed esitazioni, l’azzardo della ricerca continua, di un’indagine che mette in discussione i suoi stessi strumenti (Zuliani 2014, pp. 61-62).

Il museo rivendica a sé il diritto di sperimentare, non sottraendosi all’urgenza del presente.

Nella complessa trama del tempo presente - un tempo che all’asciutta linearità teleologica ha sostituito l’ambigua seduzione della stratificazione, della circolarità ininterrotta - s’inscrive dunque il lavoro di riscrittura della collezione della Galleria Nazionale. Un lavoro segnato dal vertiginoso desiderio di sottoporre a verifica alcuni dei nodi teorici che punteggiano il dibattito museologico contemporaneo in un luogo profondamente radicato nell’immaginario e nella tradizione della storia dell’arte italiana. Ne è nata una riflessione che ha posto al centro le categorie di spazio e di tempo, figure che già Valéry, con sorprendente anticipo, aveva indicato come sintomi di una nuova episteme, avvertendo che «né lo spazio, né il tempo non sono più da vent’anni in qua, ciò che erano da sempre» (Valéry 1984, p. 107).

Time is out of joint ovvero «il tempo è *disarticolato*, lussato, sconnesso, fuori posto, il tempo è disserrato, serrato e disserrato, *disturbato*, insieme sregolato e folle. Il tempo è fuori di sesto, il tempo è deportato, fuori di sé, disaggiustato» (Derrida 1994, p. 27) è l’impenetrabile ed intraducibile traccia shakespeariana che sigilla il progetto del nuovo allestimento¹, il cui primo passo è stato quello di riconfigurare lo spazio architettonico della Galleria, come contenitore, in relazione al contenuto. Pensarlo come luogo in cui tutte le epoche siano co-presenti, in cui ogni opera segnali un’apertura. Uno spazio che sottragga il concetto di memoria al vincolo di un passato immobile e lo riconsegna alla proteiforme mobilità del presente. Attraverso un attento lavoro di sottrazione - quasi un’operazione archeologica di lento ed accurato scavo -, l’edificio progettato da Cesare Bazzani ed inaugurato nel 1911, è stato liberato dalle opacità che nel corso degli anni ne avevano alterato la purezza. Un gesto dolce che si è manifestato nel primigenio atto del “prendersi cura”, e la direzione autentica della cura, seguendo il sentiero heideggeriano, è quella in cui si «conserva l’altro nella sua

¹ *Time is out of joint* è il titolo del grande progetto di riorganizzazione e riallestimento della collezione permanente della Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea di Roma, diretto e curato dalla direttrice Cristiana Collu. L’esposizione inaugurata l’11 ottobre 2016 prevede come data di chiusura il 15 aprile 2018.

essenza: la custodisce e la coltiva» (Mortari 2006, p. 39). La «cura avviene sempre in una relazione, quella relazione che ci connette con il mondo» (Mortari 2006, p. 39) ed è appunto una pratica relazionale che ha ridefinito lo spazio della Galleria. Una relazione che ha il suo simbolico scoccare nello scintillio della luce che ha aperto a quanto c'è al di fuori, ristabilendo, in una reciproca osmosi, il rapporto tra lo spazio interno e quello esterno fatto di paesaggio, di città. Un continuo incrocio di viste definisce gli spazi del museo: dentro/fuori, finzione/realtà che ha restituito all'architettura dell'edificio la sua originalità. È nella cura dello spazio che il museo si fa - come invocava Szeemann - "casa per l'arte", diviene *domus* ovvero luogo d'accoglienza o, come incomparabilmente ha scritto Longhi, rinvigorente stazione «di viaggi senza meta, d'incontri fortuiti, di lunghi approcci con le opere, ostinatamente mute, nei pomeriggi che spiovono dai lucernari dei musei: questi amatissimi paesaggi della nostra vicenda particolare» (Longhi 1973, p. 154). In questa curata tessitura dello spazio, il pubblico è invitato ad una visione inclusiva dell'arte, prim'ancora che del museo, ad una partecipazione che si traduca in un costante «stato d'incontro» (Bourriaud 2001, p. 18), come ha scritto Nicolas Bourriaud nella sua *Estetica relazionale*. Di questa empatica costruzione spaziale è cuore la sala centrale, sospesa tra le grandi vetrate, che torna ad essere luogo aperto, stanza di conversazione, in cui «un sentore infinitesimale del genere più squisito, a cui si mescola una leggerissima umidità, galleggia in questa atmosfera in cui la mente assopita è cullata da calde sensazioni di serra. [...] Non ci sono più né minuti, né secondi! Il tempo è sparito» (Baudelaire 1955, p. 20).

I. Intervallo e durata: *The Lasting*

Del complessivo progetto imperniato sulla verifica del tempo come categoria epistemologica, l'efficace prologo alla riapertura della galleria è costituito dall'esposizione temporanea *The Lasting. L'intervallo e la durata*² curata da Saretto Cincinelli, che segna in modo concreto l'ingresso dell'arte contemporanea negli spazi della Galleria. Un incipit assai significativo che indica nella temporaneità, o se si vuole nella transitorietà, l'orizzonte mobile del museo che si deve impegnare ostinatamente a stare sul presente che «poi nel museo si traduce paradossalmente, come uno stare in differita ed è proprio questo scarto sul tempo che stacca dalla cronaca e dall'attualità

² L'esposizione - andata in scena dal 22 giugno 2016 al 29 gennaio 2017 - ha inaugurato la nuova stagione espositiva del museo presentando lavori di Francis Alÿs, Barbara Probst, Hiroshi Sugimoto, Tatiana Trouvé, Franco Vimercati, accanto a protagonisti delle ultime generazioni, come Giorgio Andreotta Calò, Emanuele Becheri, Antonio Catelani, Giulia Cenci, Daniela De Lorenzo, Antonio Fiorentino, Marie Lund, Elizabeth McAlpine, Alessandro Piangiamore, Andrea Santarlaschi, con l'inclusione di opere di Alexander Calder, Lucio Fontana, Medardo Rosso provenienti dalla collezione permanente del museo.

per poter dire qualcosa d'altro, che fa la differenza» (Collu 2016, p. 7). La mostra presenta una simbiotica reciprocità con *Time is out of joint*, della quale anticipa in un gioco invertito delle parti le dinamiche interne. Innanzitutto, come sottolinea il curatore, riflettendo sui

processi di contestualizzazione, decontestualizzazione e ricontestualizzazione, messi in atto, simultaneamente nelle due mostre, [...] ma anche per la fertile oscillazione a cui sottopongono concetti come quelli di interno ed esterno, di temporaneo e di permanente, inducendo ad un loro ripensamento (Cincinelli 2016, p. 12).

Si produce un fecondo scambio che induce anche ad un ripensamento dei tempi che definiscono i complessi espositivi, «contribuendo a rendere meno rigidi i confini tra due diverse modalità espositive, quella cronologica tipica dell'allestimento museale e quella più libera che generalmente caratterizza le mostre temporanee» (Cincinelli 2016, p. 11). Nella grande sala centrale, allo snodo dei percorsi che attraversano la Galleria, l'esposizione *The Lasting*, attraverso un accurato intreccio tra opere di artisti internazionali dell'ultima generazione ed artisti emergenti con opere della collezione permanente, sonda l'elasticità del concetto di tempo, ne affronta gli strappi svelandone gli intervalli e le durate - «ogni azione è più intermittente di quanto non sia continua e gli intervalli tra un'azione e l'altra sono infinitamente variabili in durata e contenuto» (Kubler 2002, p. 21) - che contribuiscono alla costruzione della finzione cronologica. Ed è da queste discordanze, frammentazioni e discontinuità, persistenze e durate che attraversano il tempo presente facendo flettere la linearità cronologica, che «occorre ricavare la musica del futuro, la pulsazione selvaggia della vita nuova» (Rancière 2016, p. 20).

II. *Time is out of joint*

Se *The Lasting* è l'*overture* che segna il ritmo e traccia le coordinate, *Time is out of joint* è la complessa partitura ordita nel segno dello spettrale e sibillino verso shakespeariano. Un progetto avventuroso, che si potrebbe porre tra quelli che Claire Bishop indica come «allestimenti estremamente creativi delle collezioni permanenti» (Bishop 2014, p. 7), la cui programmata temporaneità mina il concetto stesso di collezione permanente, mostrando in un mirabile sbilanciamento l'impossibile racconto del presente, l'irrealizzabile utopia di un museo del presente. Questa sovversione evidenzia una sfasatura, «il tempo non è contemporaneo a sé stesso» dice Rancière, ma afferma anche un privilegio del presente, che «è il privilegio del tempo della coesistenza» (Rancière 2016, p. 20). Il tempo fuor di sesto è dunque un tempo plurale, abitato da temporalità diverse, che si traduce nell'abbandono definitivo di qualsiasi

linearità teleologica, per una rilettura della collezione che dispiega su un piano orizzontale le opere come sedimenti della lunga vita del museo. Da questa postazione ansiosa il nuovo allestimento della Galleria Nazionale incrocia il museo e la storia dell'arte che «nati assieme all'alba della modernità, si trovano di nuovo assieme a misurarsi con le mutate condizioni epistemologiche, con un orizzonte globalizzato e post-storico che richiede diversi strumenti e altre strategie conoscitive» (Zuliani 2014, p. 61). Il punto nevralgico di quest'incrocio è la messa in discussione «di quella concezione di una storia dell'arte universale e unificata che in diversi modi è servita a lungo sia agli artisti sia agli storici dell'arte» come scritto da Belting e di contro la convinzione «che oggi sono possibili solo osservazioni provvisorie e parziali: non una sola storia dell'arte, ma più storie dell'arte o modi diversi di narrare il corso artistico» (Belting 1990, pp. XI-XIV). *Time* esibisce la coesistenza di tempi e storie plurali, dichiara la temporaneità e la parzialità del presente, si mette di traverso alla storia di cui accoglie il respiro, ma ne rigetta la tirannica agonia della scansione lineare: «si sottrae al pedaggio da corrispondere al Tempo, a Saturno, suo implacabile esattore, convertendosi al culto di Giano, custode di quella soglia aperta sul prima e sul dopo, visti l'uno sull'altro in trasparenza» (Paolini 2016, p. 69). Il complesso espositivo mette in mostra questa condizione attraverso il fertile dialogo tra le opere della collezione della Galleria, insieme a opere in prestito da musei, gallerie private, collezionisti e artisti, fornendo così anche una felice testimonianza di quello che definiamo sistema dell'arte.

Questa scelta curatoriale fa della scrittura una costellazione di prospettive, di suggestioni, di ribaltamenti, di profonda messa in discussione del dispositivo museale e delle sue funzioni; ne segna le aporie che, come ha teorizzato nei suoi *Teoremi d'incompletezza* Kurt Gödel, in ogni sistema complesso, rendono impossibile dimostrare dall'interno del sistema stesso la sua coerenza e la sua non contraddittorietà. Il caos apparente di questa disseminazione di frammenti, come quello delle opere dislocate nello spazio, diviene il luogo di generazione del possibile, di nuove e continue aperture di senso.

Ogni frammento - in quanto incompiuto e non chiuso - è apertura di un futuro possibile; ogni frammento è frammento d'avvenire. E tanto più la progressione si frammenta, quanto più il visitatore è chiamato a comporre un percorso di senso, un'inedita configurazione dei frammenti (Ferrari 2004, pp. 14-15).

Si riconoscono in questa disseminazione dei nuclei tematici, delle sollecitazioni più energiche, dei microcosmi, delle tracce, delle associazioni, ma sempre da inscrivere in un'opera di restituzione della corallità del museo. *Time* riafferma la

similitudine di Valéry che osservava il medesimo rapporto tra l'infinita e indifferente varietà delle opere, e l'infinita ed indifferente varietà delle strade delle metropoli, così il visitatore come un *flâneur* contemporaneo è invitato a perdersi nella "costruzione" del proprio presente.



Fig. 1: *The Lasting – L'intervallo e la durata*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma.



Fig. 2, 3: *Time is out of joint*, Esterno e Sala dell'Ercole, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma.

Gli autori

Cristiana Collu è Direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma dal novembre 2015.

Massimo Maiorino è Dottore di Ricerca in Metodi e Metodologie della Ricerca Storico-Artistica. Attualmente è borsista presso l'Università di Salerno ed ha collaborato di recente con la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Tra le ultime pubblicazioni: *"Come un giardino". Abitare nello spazio del segno*, in Guido Strazza. *Ricerca*, a cura di Giuseppe Appella, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 2017; *Nello specchio della critica. Morandi riflesso*, in Giorgio Morandi e Tacita Dean. *Semplice come la mia vita*, Skira, Milano 2017.

Riferimenti bibliografici

Baudelaire, C 1955, *La camera doppia*, in *Lo spleen di Parigi*, B.U.R. Milano, pp. 19-21.

Belting, H 1990, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Einaudi, Torino.

Bishop, C 2014, 'Intervista' a cura di M. Scuderi, in *I musei di mu6*, anno IX, I Trimestre n°30, pp. 6-7.

Bourriaud, N 2001, *Relational Aesthetics*, Les Presses Du Réel, Paris.

Cincinelli, S 2016, *Asterischi. (Note in margine a The Lasting. L'intervallo e la durata)*, in *The Lasting. L'intervallo e la durata*, ed S Cincinelli, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea Roma, pp. 10-15.

Collu, C 2016, *Presentazione*, in *The Lasting. L'intervallo e la durata*, a cura di S. Cincinelli, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea Roma, p. 7.

Derrida, J 1994, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Cortina, Milano.

Desvallées, A 1992, 'Introduction', in *Vagues. Une antologie de la nouvelle muséologie. Textes choisis et présentés par André Desvallées*, Edition W-MNES, Mâcon - Savigni-le Temple.

Ferrari, F 2004, *Lo spazio critico. Note per una decostruzione dell'istituzione museale*, Luca Sossella Editore, Roma.

Francis, S 2012, in Schneider, P, *Louvre, mon amour. Undici grandi artisti in visita al museo più famoso al mondo*, Johan&Levi Editore, Milano, pp. 41-52.

Kubler, G 2002, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, con una nota di G. Previtali, Einaudi, Torino.

Longhi, R 1973, *Carlo Braccesco*, in *Da Cimabue a Morandi*, a cura di G. Contini, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, pp. 154-179.

Mortari, L 2006, *La pratica dell'aver cura*, Mondadori Bruno, Milano.

Paolini, G 2016, 'A Giorgio Morandi', in *Giorgio Morandi 1890-1964*, ed M C Bandera, catalogo della mostra, Skira, Milano, pp. 69-71.

Rancière, J 2016, 'Modernit  e finzioni del tempo', in *The Lasting. L'intervallo e la durata*, ed S Cincinelli, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea Roma, pp. 16-25.

Ribaldi, C 2005, 'Introduzione', in *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, vol.1, Il Saggiatore, Milano, pp. 25-41.

Trimarco, A 1990, *Confluenze. Arte e critica di fine secolo*, Guerini Studio, Milano.

Valéry, P 1984, *Scritti sull'arte*, postfazione di E. Pontiggia, Tea, Milano.

Zuliani, S 2012, *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Mondadori Bruno, Milano.

Zuliani, S 2014, 'Dalla parte del museo', in *La magnifica ossessione*, eds N Boschiero, V Cacioli, D Dogheria, D Ferrari, M Mariech, P Pettenella, A Tiddia, D Viva, & F Zanoner, catalogo della mostra, Mart, Rovereto, 26 ottobre 2012 – 6 ottobre 2013, Electa, Milano, pp. 60-63.

