

ricerche di s/confini
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 Direttoria 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.



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.

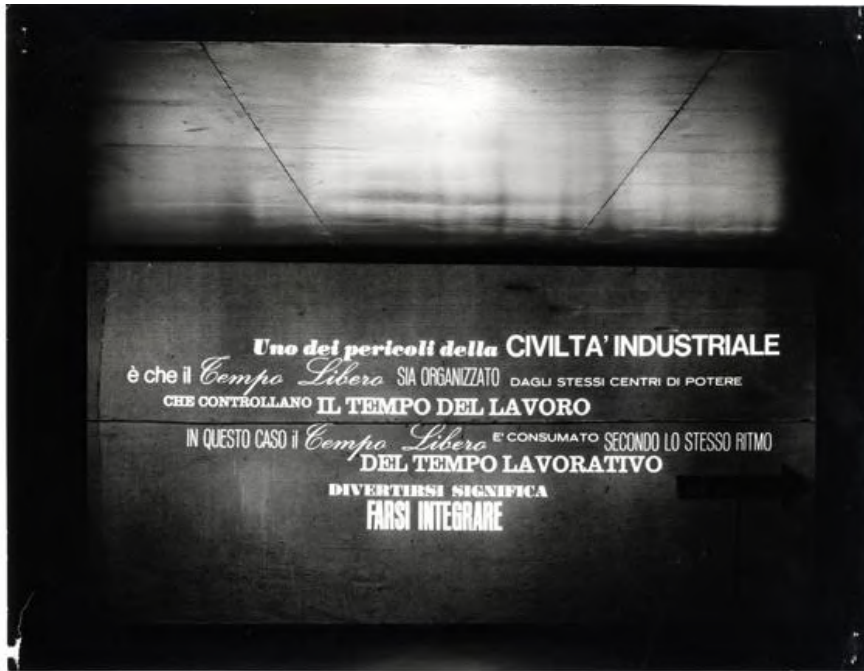


Fig. 3: Corridoio e didascalie nella Sezione Introduttiva a carattere internazionale nel Salone d'onore. Foto: Publifoto



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.