

MOSTRE. ALLA RICERCA DI UNA DEFINIZIONE

The exhibition project, inherently in a state of constant evolution, demonstrates a remarkable capacity to interpret diverse instances (social, artistic, economic, and political) while integrating stimuli from different disciplinary domains. In the investigated period, running from 1951 to 1992, exhibitions emerged as pivotal protagonists of both the cultural and social stage, prompting exhibition designers and curators to develop innovative strategies of communication. Following this red thread, the essays collected in the following sections explore exhibition design through three main perspectives: analytical, experimental, and authorial.

The first section examines the representation, within the exhibition space, of prominent historical figures, artistic and documentary material, as well as the openness to social themes and cultural practices. The second section explores, through selected international experiences, diverse approaches to transcending disciplinary boundaries, fostering new forms of dialogue with audiences. The third section and the “Delizie degli eruditi” investigate some exemplary ‘authorial exhibitions’, where the architectural language of the authors is interwoven with the specific demands of exhibition design. Finally, the “Atlante – Ritratto di una mostra” section illustrates, through a sequence of photographs, an exemplary exhibition experience.

Dai musei alle mostre: una storia condivisa

“Le mostre interessano il pubblico perché rappresentano dei problemi”¹. Con questa semplice formula, Giulio Carlo Argan spiega la principale ragion d’essere delle esposizioni temporanee e implicitamente ne rivela l’indole, tale da respingere qualsiasi definizione univoca, come attesta il moltiplicarsi degli studi dedicati all’argomento da diversi punti di vista².

L’atto di mostrare è di per sé un atto critico, che presuppone la formulazione di un progetto al fine di presentare al pubblico un quadro, spesso non pacificato o risolutivo e dunque problematico, di un determinato tema. Se la gamma dei temi da mostrare è potenzialmente infinita, altrettanto ricche e in buona parte inesplorate appaiono le strategie di comunicazione costruite per coinvolgere chi osserva, allo scopo di creare un interesse e quindi un dialogo, a fini conoscitivi, con i materiali esibiti.

Il medesimo obiettivo, declinato in forma permanente, pertiene al museo, in particolare nella sua veste riformata (1934-1964). Ad esso, la rivista *Opus Incertum* aveva riservato, nel 2023, un volume monografico corredato da una serie di importanti contributi e per completare questo percorso, ricco di punti di tangenza, il numero del 2024 è ora dedicato all’allestimento temporaneo, in un periodo compreso tra il 1951 e il 1992. Come nella precedente raccolta, i criteri scelti sono marcatamente multidisciplinari, trovando affinità e relazioni sia con i tradizionali campi dell’arte, dell’architettura e del design, sia con le più innovative tecniche di comunicazio-

ne multimediali e performative, in una proficua ibridazione di approcci e statuti.

Le ragioni di una cronologia

Sebbene possa sembrare inopportuno porre dei confini cronologici all’analisi del progetto di allestimento, stabilmente ‘in divenire’, le date qui selezionate – 1951-1992 – aiutano a circoscrivere tematiche di peculiare interesse.

A partire dagli anni Cinquanta, lo spazio temporaneo delle mostre inizia a riflettere, con lucidità, il volto di una società in costante mutazione, con tutta l’energia creativa che tale azione di rinnovamento sprigiona, ma anche con le tensioni e le contraddizioni che ne conseguono.

Con la IX edizione del 1951, la Triennale di Milano si affaccia nel panorama internazionale con un obiettivo ambizioso: le arti e l’architettura sono chiamate a confrontarsi con due parametri di forte impatto sociale – “merce e standard” – e per vincere questa sfida con la contemporaneità devono impegnarsi in una profonda revisione dei propri fondamenti disciplinari. Le mostre: *Architettura, misura dell’uomo*, curata da Ernesto Nathan Rogers e allestita con la collaborazione di Vittorio Gregotti e Giotto Stoppino, e *Studi sulla proporzione*, a cura di Carla Marzoli con l’ordinamento di Francesco Gnechi-Ruscone³, in concorso con il convegno *De Divina Proportione* – che vede la partecipazione, tra gli altri, di Le Corbusier, Lucio Fontana, Siegfried Giedion e Rudolph Wittkower – mettono in luce la necessità di rimanere saldamente ancorati alla radice ‘umanistica’ dell’architettura⁴. Allo stesso tempo,

appare evidente che a tracciare la via sono le logiche del mercato e la risposta puntuale che il design, in particolare, stava dando a specifiche necessità sociali. Quale sia l’attrattiva di tale ricerca a livello nazionale è dimostrato, ad esempio, dagli allestimenti della Fiera di Milano (fig. 1) che mantengono, negli anni, un alto livello di innovazione comunicativa; sul piano internazionale, invece, basti ricordare la mostra *Olivetti: design in industry*, la ‘finestra’ che il MoMA di New York apre nel 1952 sulla straordinaria produzione della firma industriale eporediense, e le successive mostre tecniche Olivetti allestite fino agli anni Ottanta⁵. Esperienze come queste, caratterizzate da una sottintesa idea di progresso e innovazione, fanno gioco non solo a quello che deve essere mostrato al pubblico, ma anche alla simbolica (e fattiva) proiezione verso il futuro che portano con sé.

La necessità di contaminare i campi del sapere artistico, anche con affondi ‘pop’, viene ribadita ancora da una mostra, paradigma della completa rottura di ogni confine disciplinare: *This is Tomorrow*, curata da Theo Crosby e allestita da un collettivo di 12 gruppi e 37 artisti (fig. 2) alla Whitechapel Art Gallery di Londra nel 1956⁶, mentre l’anno prima, pubblico e arte contemporanea avevano ritrovato, dopo lo strappo della guerra, un felice punto di contatto nella prima rassegna di Kassel, sotto l’egida di Arnold Bode⁷. Lo spazio espositivo, dunque, diventa più che mai spazio d’indagine, talvolta polemica e dirompente, specie quando si confronta con temi sociali ad ampio raggio. Da questo punto di vi-





pagina 9
Fig. 1 Archizoom Associati, Allestimento del padiglione ENI, Fiera Campionaria di Milano, 1969 (© Centro Studi Poltronova per il Design, Firenze).

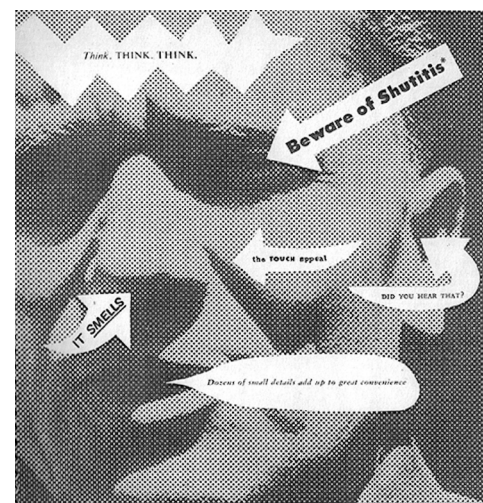
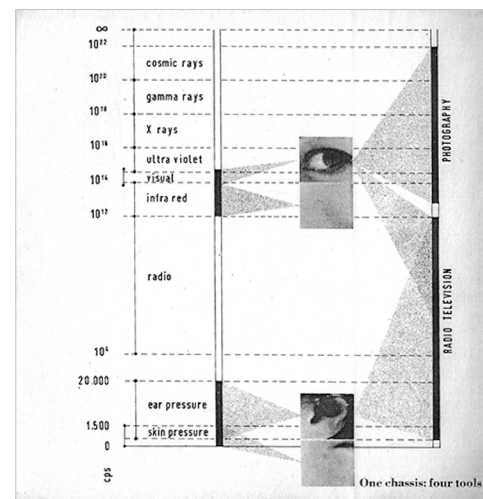
Fig. 2 Pagine del catalogo della mostra "This is Tomorrow" (London, Whitechapel Gallery, 9 August-9 September 1956, edited by T. Crosby, London 1956).

Fig. 3 'Mostra del design', XII Triennale di Milano, 1960 (foto P. Monti; © Fondazione BEIC, Milano).

* Un sentito ringraziamento ai revisori per le loro attente valutazioni dei saggi e per le preziose indicazioni fornite agli autori e autrici, e a Veronica Locatelli per l'aiuto nella verifica di alcuni testi. A Daniela Smalzi, per l'accurato lavoro redazionale, e a Cecilia Stefani per la cura degli aspetti grafici del volume, va la nostra gratitudine.

¹ G.C. ARGAN, *La crisi dei musei italiani* (1957), "Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", 24, 2021, pp. 377-390: 381.

sta, le Biennali veneziane di arte – in particolare quella del 1976 con la direzione del settore Arti Visive di Vittorio Gregotti, la presenza di figure come Ettore Sottsass (fig. 4), e gli allestimenti di Gino Valle – e poi di architettura – soprattutto le edizioni del 1980, *Strada novissima*, e del 1991, sotto l'egida di Paolo Portoghesi – riflettono sul valore della storia, ma anche sul suo logoramento, in relazione al moltiplicarsi delle questioni poste dalla contemporaneità a livello collettivo, specie all'interno dei contesti urbani⁸. Con un taglio ancora più analitico, gli argomenti affrontati dalla Triennale dagli anni Sessanta (fig. 3) in poi, l'avevano resa una sorta di 'sismografo' nei confronti di quei problemi emergenti che richiedevano un approccio globale e inter-



disciplinare: "Il tempo libero" (1964), "Il grande numero" (1968), "Città, architettura, design, moda, audiovisivi" (1979-1982), "Il futuro delle metropoli" (1988), "Il progetto e la sfida ambientale" (1992)⁹. Temi di cogente attualità che ancora occupano, a distanza di decenni, i palinsesti delle mostre contemporanee, specie per quanto attiene alla questione ambientale.

Proprio con il 1992, anno della grande *Expò* savigliana dedicata all'"era delle scoperte", intesa come celebrazione di un mondo in procinto di aprirsi alla globalizzazione nella sua accezione più ampia e fiduciosa, si chiude l'arco cronologico considerato nel volume.

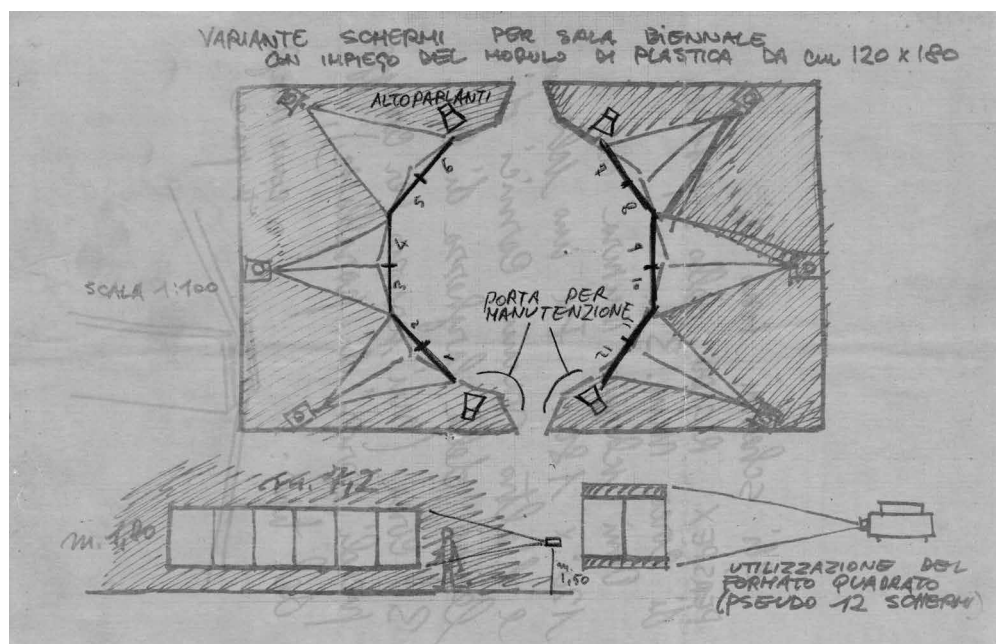
Un poliedro a tre facce

I saggi qui raccolti compongono tre sezioni tematiche, atte a documentare altrettante declinazioni, tra le tante possibili, dello spazio espositivo: nella sua accezione di territorio di analisi e riflessione tanto sulla storia, quanto sulla contemporaneità; quale contesto di sperimentazione libera da qualsiasi frontiera disciplinare; nella veste di luogo che esprime, assieme a una implici-

ta vocazione comunicativa, la cifra linguistica di chi ne è autore.

Nel corso dei decenni, si moltiplica l'impegno delle mostre a uscire da codici comunicativi consolidati, al fine di tradurre istanze complesse a beneficio di una platea di fruitori ampia e poco avvertita, da istruire con una certa 'forza d'urto'. Questa revisione riguarda anche i tradizionali profili storici di illustri figure come alcuni dei grandi maestri del Rinascimento – Biagio Rossetti, Michelangelo, Filippo Brunelleschi (saggio Ferretti e Prandini) – che vengono sottoposti, con la spinta interpretativa di Bruno Zevi, Paolo Portoghesi, Achille Bonito Oliva e altri curatori, a un processo di radicale analisi con inedite possibilità di lettura. Altrettanto seminali sono le innovazioni tecniche introdotte dagli allestitori nella messa a punto di spazi e dispositivi specializzati per accogliere i materiali espositivi, sia di riconosciuto valore storico-artistico (saggio Acocella), sia di carattere tecnico-documentario (saggio Cattabriga). Questa vena analitica nella prassi progettuale prende l'abbrivio negli anni Sessanta anche grazie all'apertura dei palinsesti espositivi a nuove tipologie di oggetti che documentano peculiari ambiti d'interesse comunitario, quali, ad esempio, la moda e il costume (saggio Ghoddousi).

Tale estensione delle maglie tematiche – di concerto con la ricerca di nuove espressioni artistiche capaci di intercettare istanze sociali differenziate e spesso critiche verso i sistemi in essere –, rivela un secondo effetto: progressivamente, si assiste a una perdita di centralità delle pratiche d'esposizione consolidate, comprese quelle che avevano trovato nell'architettura, specie di matrice funzionalista, il proprio sostegno. Liberati dai principali vincoli, i contenuti delle mostre possono ambire a nuove forme di vicinanza con chi osserva, veicolate da *medium* non convenzionali. Ad esempio, l'impiego di materiali alternativi a quelli tradizionali o di tecnologie costruttive e di illuminazione inedite; o ancora, l'uso di dispositivi di sollecitazione sensoriale quali immagini fotografiche, stampate o proiettate, registrazioni sonore, video. Senza più obblighi formali o materiali, lo spazio espositivo può includere entro i propri confini gli stessi utenti (saggi Carreira e Rodríguez Pedret), trasformarsi in scenografia esperienziale e performativa (saggio Setti), diventare 'evocazione metaforica' di un contesto per ambientare oggetti e pubblico (saggio Mingardi), o ancora ampliare il proprio



raggio d'influenza allo spazio urbano, innestandosi sul solco tracciato da Enrico Crispolti, e colonizzarlo con le 'mostre diffuse' (saggio Cortes Casarrubios).

Nella definizione dei progetti espositivi gli architetti hanno spesso un ruolo di primo piano, ma in alcuni casi l'allestimento acquista una cifra autoriale tale da eccedere il semplice compito di offrire al meglio dei contenuti al pubblico per sconfinare nell'espressione personale. La terza sezione del volume ne offre alcuni esempi, che hanno per protagonisti, in primis, Carlo Scarpa, interprete dell'opera di Mendelsohn (saggio Lanzarini) e Leonardo Savioli, depositario di un personale modo di concepire l'ambiente abitativo (saggio Trivellin). Nel corso del tempo, la tipologia dei soggetti esibiti si amplia, parificando alle tradizionali opere d'arte le testimonianze di culture materiali artigianali o gli oggetti delle produzioni industriali: di queste esposizioni, offrono esempi significativi quelle curate dal collettivo Centrokappa (saggio Iannello) e da Ettore Sottsass (saggio Trincherini e Turrini), nelle quali la cifra autoriale degli allestitori si fonde felicemente con le peculiarità degli oggetti esposti e con nuovi media espositivi e comunicativi.

A complemento del quadro delineato nelle tre sezioni, la rassegna "Delizie degli eruditi" accoglie un contributo su un significativo esempio di 'esposizione permanente' (saggio Martellini), mentre le pagine dell'"Atlante" (a cura di Iannello) restituiscono attraverso una sequenza di fotografie la processualità e i sodalizi, umani e professionali, che segnano da sempre la corale realizzazione di un allestimento espositivo.

Fig. 4 E. Sottsass con U. Salovaara, Studio preparatorio per l'allestimento della mostra 'Ambiente come sociale', XXXVII Biennale di Venezia, 1976 (© CSAC, Università di Parma).

² Nell'ampia casistica di contributi, a partire dal pionieristico volume di Sergio Polano (Ib., *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano 1988), ricordiamo: *Thinking about Exhibitions*, edited by R. Greenberg, B.W. Ferguson, S. Naime, London 1996; A.C. CIMOLI, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949-1963*, Milano 2007; *Le mostre. Storie e significati delle pratiche espositive*, "Ricerche di S/Confine", VI, 2015, 1; *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940): storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, a cura di M. Toffanello, Mantova 2017; *Esposizioni*, atti del convegno (Parma, 27-28 gennaio 2017), a cura di F. Castellani et al., "Ricerche di S/Confine", Dossier 4, 2018; *Fare mostre, 1920-2020: colpi di scena e messinscena*, a cura di M. Doimo, M. Pogacnik, Sesto San Giovanni 2020; *Design esposto. Mostrare la storia delle mostre*, atti del convegno (Venezia, Università IUAV, 26-27 novembre 2022), a cura di F. Bulegato, M. Dalla Mura, Venezia 2022; e da ultimo, sulla storia del rapporto tra oggetto esposto e spazio, P. BIANCHI, *The Origins of the Exhibition Space (1450-1750)*, Amsterdam 2023.

³ Sulle due mostre, si veda CIMOLI, *Musei effimeri... cit.*, pp. 50-77.

⁴ La storia del convegno è ricostruita in *La divina proporzione: Triennale 1951*, a cura di A.C. Cimoli, F. Irace, Milano 2007.

⁵ Si veda *Identità Olivetti. Spazi e linguaggi 1933-1983*, a cura di D. Fornari, D. Turrini, Zurigo 2022, pp. 26-39, 114-177.

⁶ Cfr. la testimonianza di R. BANHAM, *This is Tomorrow: Synthesis of the Major Arts*, "The Architectural Review", 120, 1956, pp. 186-188.

⁷ Sulle relazioni tra la mostra e la museografia postbellica italiana, cfr. A. JOACHIMIDES, *Italian Sources for the Display of the Art Museum, 1955 in Kassel and an unrealized Reform of the Art Museum*, "Opus Incertum", IX, 2023, pp. 52-61.

⁸ Cfr. la documentazione in <https://asac.labiennale.org/attivita/architettura/annali?anno=1980> (consultato il 25 novembre 2024); per un quadro generale, si veda E. DI MARTINO, *Storia della Biennale di Venezia, 1895-2003: arti visive, architettura, cinema, danza, musica, teatro*, Venezia 2003; *Mostra internazionale di architettura La Biennale di Venezia 1980-2021*, a cura di Archivio Storico della Biennale di Venezia, Venezia 2021.

⁹ Si veda la documentazione in <https://archivi.triennale.org/archivi/archivi> (consultato il 25 novembre 2024). Sul piano bibliografico, nonostante gli affondi puntuali su alcune esperienze, rimane fondamentale A. PANSERA, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano 1978, mentre alcune considerazioni sugli aspetti allestitivi sono formulate in *La funzione della Triennale nello sviluppo delle teorie e delle tecniche espositive*, a cura di B. Pastor, S. Polci, Venezia 1985.