

Prefazione

Marko Pogacnik

Il volume vuole offrire una sintetica, evidentemente non esaustiva, ricognizione su quello che, adottando una espressione di Germano Celant, potremmo definire il “linguaggio dell’esposizione”, un ambito disciplinare occupato da un complesso di attività che sono insieme critiche, speculative e artistiche. Sempre più nel corso del Novecento l’esposizione si è proposta come il luogo nel quale fondere e con-fondere tra loro, le diverse discipline e pratiche visive coinvolte nel progetto di allestimento. L’allestimento, quindi, sempre più si è liberato dal puro statuto di arte dell’*exhibiting*, dell’esposizione di oggetti, opere o prodotti riposti su scaffali, sistemati dentro preziose vetrine o appesi alle pareti, per diventare un racconto proposto per coinvolgere, sedurre e far riflettere lo spettatore. Dal catalogo della mostra ai programmi educational che la affiancano, dai pieghevoli prodotti per la vernice al merchandising, la mostra è una sorta di *cloud*, una esperienza immersiva che le tecniche digitali riescono oggi a rendere ancora più coinvolgente. In un saggio del 2015 pubblicato in un libro collettivo dal significativo titolo: *Exhibiting Architecture. A Paradox?*, Barry Bergdoll, curator fino al 2019 del Department of Architecture and Design del MoMA, osservava come l’introduzione a fine Settecento della pratica delle esposizioni avesse favorito l’emergere di un discorso critico di carattere pubblico e la vera e propria “invenzione” di una moderna storia dell’architettura. A differenza di altre forme d’arte, l’architettura ha dovuto affrontare fin dall’inizio il problema dell’oggetto del proprio esporre e tale interrogativo ha contribuito non solo a promuovere un certo sviluppo delle arti espositive, ma anche ad accentuare una certa attitudine critica nell’affrontare la questione del senso e della finalità dell’esporre. Jean-Louis Cohen, ideatore e direttore della Cité de l’Architecture e curatore di importanti mostre d’architettura, aveva descritto questa condizione facendo riferimento allo slittamento concettuale tra le parole francesi *ouvrage* e *œuvre*; la prima indica l’opera costruita, la seconda il complesso di azioni, pensieri e relazioni che ne rappresentano il presupposto. Ragionando attorno a queste questioni Bergdoll arrivava a chiedersi: “Is architecture’s status as an art, in the first instance, and later, as an autonomous discipline, not, in some

large measure, assured by the mechanisms of display and of the exhibition?”. Display, che deriva dal latino “displicare”, indica che l’attività del mostrare ed esporre non si esaurisce nel puro vedere, ma necessita di una spiegazione che è insieme visiva e verbale; parola e immagine si intrecciano e costituiscono il fondamento di quella attività critica come discussione pubblica che distingue la modernità. L’attività espositiva, inizialmente parte del lavoro dell’architetto, ha nel tempo acquisito una propria autonomia di linguaggio assegnando la responsabilità del progetto allestitivo ad una nuova figura, quella del curatore.

Di questa storia il nostro volume indaga un arco temporale di un secolo, dagli inizi colti nella ricerca di una via italiana alla modernità negli anni tra le due guerre fino alle contemporanee ricerche che si misurano con un mercato globale dominato da grandi soggetti istituzionali e fondazioni private. Si tratta di un percorso che è stato descritto attraverso due diverse modalità di racconto: una storia dei grandi eventi (la mostra del Decennale descritta da Fabrizio Gay, le esposizioni degli anni Trenta nella lettura di Orietta Lanzarini, Italia 61 nel contributo di Cecilia Rostagni, il padiglione italiano a Montreal 67 affrontata da Tommaso Tagliabue, le Triennali del 64 e 68 nella lettura di Virginia De Jorge Huertas, l’introduzione dei video nelle pratiche allestitivo nel testo di Leonardo Ciacci) e il contributo di singoli artefici e protagonisti (Giuseppe Pagano e la Triennale nell’analisi di Alberto Bassi, Erberto Carboni nel saggio di Fiorella Bulegato, lo studio BBPR nella densa sintesi proposta da Serena Maffioletti, Carlo Scarpa nel testo di Matteo Iannello dedicato al progetto per il Museo di Messina, Costantino Dardi e il suo contributo all’esperienza dell’Estate Romana nella lettura compiuta da Roberta Albiero). Si tratta di un quadro che pur scontando l’assenza di alcuni importanti passaggi (come ad esempio la fondamentale esperienza dell’architettura radicale) restituisce la varietà e intensità del contributo italiano alla moderna arte del fare mostre, e la peculiarità con la quale questa arte è stata declinata e interpretata nel corso del Novecento alla luce di contesti e domande in rapidissima trasformazione: il ventennio fascista, il periodo della ricostruzione, gli anni del boom e della successiva crisi della modernità fino agli ultimi decenni che hanno dimostrato la vitalità di pratiche capaci di confrontarsi con la dimensione internazionale e globale del fenomeno. L’approfondito lavoro speculativo che rappresenta il presupposto di

ogni mostra ci obbliga a non poter interpretare come effimera questa esperienza creativa, che per materializzarsi ha bisogno di un luogo e di un tempo determinati coi quali stabilire una precisa relazione. La dimensione speculativa, che rappresenta il presupposto necessario di ogni mostra, ha bisogno di un contesto come anche di una consapevole storicizzazione degli strumenti di cui il curatore si avvale nella costruzione del proprio racconto. La mostra, come ogni vera esperienza artistica, contiene sempre al proprio interno anche una riflessione sui propri strumenti, sul proprio statuto e la propria storia disciplinare. Ciò che si presenta come temporaneo ed effimero è in realtà il risultato di una operazione curatoriale che deve essere sostenuta, osserva Germano Celant, da una “rigorosa metodologia e una specifica filologia”.

Il lavoro di Germano Celant ha un valore emblematico nell’arte del fare mostre nell’Italia del Novecento. Come afferma Antonella Huber, la sua esposizione “Ambiente/Arte: dal Futurismo alla Body Art”, curata per la Biennale di Venezia del 1976, può essere considerata “la prima mostra a storicizzare l’arte dell’installazione” inaugurando un percorso che è proseguito con “When Attitudes become Form” del 2013, fino a “Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics: Italia 1918–1943”, una mostra allestita a Milano nel 2018 che, attraverso l’esposizione di una serie di capolavori dell’arte italiana del ventennio fascista, proponeva una riflessione critica sulle modalità attraverso le quali nel tempo si erano trasformate le strategie espositive. Il significato di un’opera acquista visibilità anche grazie allo spazio allestitivo col quale essa istituisce un rapporto produttivo. Si potrebbe adoperare anche per il lavoro del curatore la nozione di “postproduzione” con la quale Nicolas Bourriaud descrive la particolare natura dell’arte contemporanea.

Per capire questo intreccio tra figura del curatore e ricerca artistica d’avanguardia può essere utile l’immagine del DJ usata ancora da Nicolas Bourriaud per descrivere il lavoro dell’artista contemporaneo, un artista che invece di una propria musica, produce una propria playlist. Seguendo l’analisi del critico francese, anche le pratiche curatoriali potrebbero essere descritte utilizzando le nozioni di *derive*, *readymade* e *détournement*.

Le détournement, c’est-à-dire le réemploi dans une nouvelle unité d’éléments artistiques préexistants, est une tendance permanente

de l'actuelle avant-garde, antérieurement à la constitution de l'i.s. comme depuis. Les deux lois fondamentales du détournement sont la perte d'importance – allant jusqu'à la déperdition de son sens premier – de chaque élément autonome détourné ; et en même temps, l'organisation d'un autre ensemble signifiant, qui confère à chaque élément sa nouvelle portée. (Internationale situationniste n° 3, décembre 1959).

La pratica espositiva e il lavoro curatoriale avvengono oggi in un contesto che, riprendendo un ragionamento di Rosalind Krauss, possiamo definire “postmediale”, un termine che, partendo dalla critica delle tesi di Clement Greenberg sullo statuto disciplinare di ogni genere artistico, afferma il sostanziale dissolversi e confondersi dei confini tra le arti, la specificità del loro medium appunto. Non a caso l'artista di cui Krauss si occupa per illustrare questo passaggio storico nel corso degli anni Sessanta è Marcel Broodthaers, un artista per il quale l'opera e il suo allestimento coincidono e si confondono. Il contributo di Sandro Marpillero a questo volume affronta questo nodo mettendo in evidenza come l'esposizione sia il luogo nel quale sperimentare la necessaria astrazione concettuale la cui linfa poi alimenta anche la concreta pratica architettonica. Il saggio di Saul Marcadent descrive la genesi di una esposizione realizzata allo Iuav nata dall'idea curatoriale di intrecciare tra loro un tema (il programma di 50 riviste d'arte, moda, design e architettura) in uno spazio come la biblioteca, accompagnando la mostra con un tavolo di discussione permanente per riflettere sulla proliferazione di riviste *self-initiated* nel nuovo millennio. La mostra come operazione di scrittura nello spazio.

Arte e architettura, le esperienze delle avanguardie artistiche contemporanee, da una parte, e il sapere depositatosi nella lunga pratica del lavoro di allestimento degli architetti, dall'altra, rappresentano i due grandi ambiti dal confronto coi quali Germano Celant, che ho assunto in questa introduzione a figura emblematica dell'arte italiana dell'espore, ha costruito la propria pratica e filosofia curatoriale. È lui stesso a descrivere il suo lavoro come un fitto scambio intellettuale da lui intrattenuto con l'opera di artisti come Anselmo, Paolini, Boetti, Buren o Haacke e, dall'altra, la stretta collaborazione con architetti come Gregotti, Gino Valle, Cerri, Aulenti, Nouvel, Gehry, Piano e Koolhaas. Un continuo “passaggio dall'operare ‘caldo’ insieme agli

artisti ad un esporre ‘freddo’ insieme agli architetti”, quello che Celant ha chiamato una operazione di ‘crosspollination’. Nel nostro volume la lettura di Antonella Huber del lavoro compiuto da Germano Celant per fondazione Prada rappresenta un essenziale contributo alla descrizione del modo in cui le pratiche curatoriali sono andate trasformandosi nel corso del Novecento in Italia. I contributi di Michela Passini su Carlo Ragghianti, di Alessandro Brodini su Bruno Zevi, di Martino Doimo su Francesco Dal Co, di Marco De Michelis sulle Biennali di Kurt Forster e Rem Koolhaas mettono ampiamente in evidenza la genesi di pratiche curatoriali attraverso le quali il lavoro dell’esporre ha potuto assurgere al ruolo di un autonomo campo disciplinare.