RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Francesca Zanella

Il «complesso di Louise»: la mostra *Tempo libero* (13. Triennale, Milano 1964), dentro e fuori dal Palazzo

Abstract

«Il "complesso di Louise" aleggia sulla Triennale: intendo ovviamente riferirmi a Louise Nevelson [...] per l'intero processo di "riempimento" operato dagli allestitori nei confronti del palazzo di Giovanni Muzio, sede ormai deprecata di questa manifestazione» (Tentori 1964, p. 49). Con queste parole Francesco Tentori leggeva il percorso espositivo della 13. Triennale di Milano (1964) dedicata al tema del *Tempo libero*, individuando nel dialogo tra l'allestimento, gli oggetti, le immagini e l'architettura, uno dei temi cruciali della mostra. Questa edizione rappresenta una tappa importante nella storia delle esposizioni sia per l'innovazione linguistica dell'allestimento della sezione introduttiva, sia per le declinazioni del tema nelle mostre nazionali. Fra queste quella della Gran Bretagna il cui progetto di allestimento di Theo Crosby costituisce una interessante riscrittura pop del tema proposto (con interventi di Joe Tilson, Eduardo Paolozzi, Peter Startup, Fletcher Forbes e Gill, Barnet Saidman, Roger Mayne, Johnny Scott, Harold Cohen, Natasha Kroll).

«Il "complesso di Louise" aleggia sulla Triennale: intendo ovviamente riferirmi a Louise Nevelson [...] per l'intero processo di 'riempimento' operato dagli allestitori nei confronti del palazzo di Giovanni Muzio, sede ormai deprecata di questa manifestazione» (Tentori 1964, p. 49).
This is the Francesco Tentori's review on the 13th Triennale exhibition in Milan on Leisure. The Louise Nevelson sculptures become a metaphore of the dialogue between layout, objects, images and Giovanni Muzio's architecture. This is one of the crucial themes of the exhibition that has been pointed out as one of the most significant experiment for the dialogue between visual arts and exhibit design in the main and theoretical area. An other element of interest is the interaction between the central section and national displays. The Great Britain section is one of the most interesting for the 'pop' visualization of the theme designed by Theo Crosby, with contributions of Natasha Kroll and Fletcher Forbes e Gill, and Joe Tilson, Eduardo Paolozzi, Peter Startup, Barnet Saidman, Roger Mayne, Johnny Scott, Harold Cohen.

Come raccontare il Tempo libero?

Angela Vettese (2011) nel recensire tre recenti contributi di studiosi italiani sul ruolo delle esposizioni (Negri 2011; Martini, Martini 2011; Obrist 2011) si interroga sul significato del crescente interesse nei confronti di questo fenomeno che caratterizza la cultura del Novecento, pur avendo radici più lontane. Se è indubbio che le mostre si sono trasformate in un luogo privilegiato della sperimentazione

artistica contemporanea e delle ipotesi critiche, proprio i tre studi di cui si dà conto riflettono la molteplicità di sguardi nei confronti di questa ormai imprescindibile componente sia della "industria culturale", adornianamente intesa, sia della ricerca artistico-progettuale a partire dal XX secolo.

Oggi infatti è concorde il giudizio sui rituali spettacolari delle mostre industriali, artistiche e universali del XIX secolo quale luogo imprescindibile per una comprensione della cultura borghese occidentale; nello stesso tempo non si prescinde nell'analisi della ricerca visiva contemporanea dalla interpretazione dell'uso dello strumento espositivo da parte dell'artista.

Ma la mostra è un fenomeno molteplice, come dimostra la ricchezza di contributi critici: è il luogo del mercato, della divulgazione, della costruzione di miti, di storie collettive ed individuali.

L'esposizione inoltre, come dimostra Philippe Hamon (1989), è un testo, ma anche un luogo, uno spazio, un percorso in cui il rapporto tra oggetto e contenitore, tra itinerario e architettura è elemento costitutivo, tanto quanto la relazione con il pubblico (Morpurgo 1982b). Chi progetta e allestisce una mostra è consapevole e sfrutta, privilegiando di volta in volta una o più prospettive, questo gioco di scambi che possono essere letti secondo la chiave interpretativa proposta per questo numero di S/Confine: dentro e fuori gli spazi, dentro e fuori le culture.

Le modalità della messa in scena peraltro mutano a seconda dei contesti spaziali e temporali, dei soggetti assunti e dei linguaggi elaborati: tralasciando la stagione ottocentesca, pensiamo al ruolo delle esposizioni "di propaganda" che si sono moltiplicate negli anni Trenta del Novecento in Italia e al dibattito ad esse collegato sulla differenza tra progetto di allestimento e scenografico che caratterizza ad esempio una mostra di grande interesse come quella dell'Aeronautica (Palazzo dell'arte, Milano 1934). Sono numerose le fasi di questa storia che dovrebbero essere analizzate, una di queste coincide con la stagione delle rassegne degli anni Sessanta in cui, limitandoci alla realtà italiana, ancora una volta si ribadisce la necessità di confrontare i due generi delle mostre d'arte e di quelle "a tema", riconoscendo al progetto del layout un ruolo cruciale anche in relazione agli indirizzi delle indagini artistiche di ambito cinetico-programmate o concettuali.

Forse non casualmente Cimoli (2007) chiude il suo studio sulle mostre italiane del secondo dopoguerra con *Paesaggi d'acqua* (1963): una rassegna che grazie all'intervento progettuale di Achille Castiglioni, affiancato da Luciano Damiani che proprio in questo anno aveva curato le scenografie de *La vita di Galileo* di Strehler, si presenta all'interno delle sale del Palazzo Reale di Milano come una sorta di messa in scena del racconto del territorio. L'anno dopo, ancora una volta con il contributo di Damiani, si allestisce la Tredicesima edizione della Triennale di Milano dedicata a *Il*

tempo libero (1964), una edizione che a prescindere dalla ricostruzione del percorso e delle vicende relative alla definizione del programma da parte di Anty Pansera (1978) e dalla analisi di Morpurgo (1982a) è stata in un certo senso messa in ombra dalla mostra del *Grande numero* del 1968 curata da Giancarlo De Carlo. Uno dei nodi de *Il tempo libero* è quello della necessità di 'comunicare' un tema centrale del dibattito contemporaneo uscendo dalla specificità della disciplina del progetto architettonico e di design. La strada che la Giunta ed il Comitato internazionale investiti di questo compito individuano è quella di riattualizzare il rapporto tra le arti, terreno d'indagine dell'ente milanese a partire dagli anni Trenta, aprendo un colloquio con i nuovi mezzi di espressione e comunicazione.

È quindi utile ripartire da alcune recensioni contemporanee per comprendere il significato assunto da tale evento, ma rompendo gli schemi, e assumendo come iniziale chiave di lettura il reportage pubblicato dal periodico francese "L'Oeil", documentato da foto di Ugo Mulas, in cui Enrichetta Ritter (1964) si sofferma sul ruolo degli artisti chiamati ad interpretare le varie "stazioni" del percorso espositivo. L'autrice coglie la complessità della XIII edizione che legge come una sorta di viaggio iniziatico imposto allo spettatore (dentro ai dispositivi costruiti nel Palazzo dell'arte) per condurlo alla conquista della consapevolezza del significato del tempo libero. Tuttavia si intravede il rischio di una eccessiva sollecitazione del visitatore che potrebbe perdere di vista il tema, vagando in spazi resi ambigui dalla moltiplicazione e deformazione delle immagini, dalla continua sovrapposizione di rappresentazioni, parole e suoni. Un pericolo segnalato, peraltro, anche da altri commentatori contemporanei (Zevi 1964a e b, Portoghesi 1964, Rogers 1964).

Tuttavia si apprezza, nonostante i sentimenti contrastanti sollecitati dall'allestimento, la formulazione di un linguaggio innovativo teso a indurre lo spettatore a riflettere:

> un peu comme dans le film *Huit et Demi* on assiste à la recherche d'une invention cinématographique, des modes d'expression susceptibles de l'exprimer, puis au rejet, au refus de cette invention même, pou se rendre compte enfin qu'on a vu un spectacle d'un intérêt exceptionel (Ritter 1964, p. 36).

Una analisi delle scelte "espressive" non rientra negli obiettivi primari della recensione de "L'Oeil", anche se è interessante il ricorso ad un paragone cinematografico, al codice della 'immagine-movimento', come chiave di lettura della esperienza visiva all'interno degli spazi espositivi.

Chi pone programmaticamente il problema del progetto di allestimento è Ernesto Nathan Rogers nel numero di "Casabella-Continuità" dedicato a *Il Tempo libero*: «la qualità [...] è di aver rotto ogni schema figurativo con le precedenti occasioni e di essere, cioè, significativa, perché si esprime con un linguaggio attuale e senza indugi» attraverso una «figurazione fantastica» (Rogers 1964, p. 1).

Sono quindi le scelte linguistiche ad interessare i collaboratori chiamati da Rogers a commentare la mostra. Non si entra nel merito delle modalità di analisi condotte secondo un taglio sociologico, indicato da Anty Pansera (1978) come un segno di rottura rispetto al passato; una valutazione dei contenuti è fatta solo in funzione di un giudizio sulla efficacia dell'allestimento. In questo numero speciale è infatti affiancata alla narrazione per immagini attentamente impaginate, una ricca e articolata analisi critica con cui le molteplici implicazioni di questa edizione sono messe sotto la lente d'ingrandimento. Così Dorfles, che più di altri si sofferma sulla mostra, riflette sull'immagine pop di questa edizione e sulle invenzioni 'plastico-visuali' che segnano il superamento di freddi schemi bauhausiani:

> Approviamo incondizionatamente [...] l'abbandono delle stantie formule usate ed abusate delle passate Triennali: le dottissime (e criptiche, ed ermetiche) scritte, le filastrocche burbanzose e saccenti (di cui abbiamo malauguratamente, ancora qualche residuo anche questa volta), gli allestimenti "stile CIAM", ma non crediamo che lo sfoggio di fantasia, di giocosità, di "popartismo" che sono stati profusi in questa Triennale, possano costituire un efficace strumento di insegnamento e di rinnovamento (Dorfles 1964, p. 6).

Tentori invece rivolge una particolare attenzione al rapporto con il palazzo di Muzio:

> Nel suo complesso, il palazzo si può considerare un Nevelson alla rovescia: nelle sculture di Louise, infatti il 'contenitore' è in generale una cassetta usata in qualche processo seriale dell'industria – geometricamente riportabile sempre a un prisma vuoto mancante della faccia anteriore – e riempito alla rinfusa di oggetti e modanature classiche. Nel caso del palazzo dell'arte [...] è il contenitore stesso un grande 'oggetto' classico piuttosto tortuoso e riempito di oggetti più o meno di serie della produzione globale (Tentori 1964, p. 49).

La rivista di Rogers si distingue dal genere tradizionale della recensione per l'attenzione, significativa per queste date, alla fase progettuale della mostra. Ne è spia lo spazio riservato alle riflessioni di Canella, Mantero e Semerani che illustrano

la proposta di allestimento da loro formulata, ma, prescindendo dalle argomentazioni con cui si giustifica la dissociazione rispetto alle scelte finali di allestimento, sono interessanti gli schizzi e i disegni preparatori pubblicati in cui possiamo individuare significativi riferimenti alle forme primarie e ad alcune contemporanee ricerche di area austriaca. Si dà voce, così, anche al dissenso nei confronti delle scelte della Giunta della Triennale, arricchendo il dibattito che aveva accompagnato le fasi di ideazione e realizzazione dell'evento. Per inciso ci sembra importante sottolineare la scelta da parte del Centro Studi di pubblicare, a latere del catalogo ufficiale, un volume interamente dedicato alla fase della progettazione del programma e dell'allestimento: una significativa testimonianza del ruolo centrale assunto dal processo della messa in forma (Giunta esecutiva, cur., 1964).

Altri due periodici italiani dedicano ampio spazio alla mostra: uno è "Domus" che restituisce un racconto degli spazi nel Palazzo attraverso l'obiettivo di Casali, soffermandosi sul ruolo dell'allestimento e sottolineando un elemento importante:

> L'allestimento non è quindi solo impaginazione ma è la sostanza stessa della mostra: con un impegno pieno di coraggio e di eleganza, si è riusciti a creare lo spettacolo di un ragionamento, che lo spettatore percorre, con la persona e il pensiero, condotto dalle immagini, dalle simmetrie e riflessioni, in corrispondenze semantiche sottili (anche se nel gioco di specchi, vengono quasi presi anche gli autori, e la mostra stessa, che benché si dica dialettica, par venir di continuo rimandata al suo primo termine, quello di negazione) (Domus 1964, p. 3).

In punta di penna si suggerisce così una "assenza" di messaggio.

Bruno Zevi invece affida a Paolo Portoghesi il compito di commentare l'esito del lavoro del Centro Studi della Triennale su "L'Architettura". L'architetto romano accusa l'ente milanese di avere abbandonato la sua specificità (la centralità di architettura e design) formulando ipotesi meramente utopistiche e di avere tracciato una sceneggiatura "di chiara estrazione cinematografica" (Portoghesi 1964, p. 44), sottolineando con l'analogia filmica la natura narrativa del racconto espositivo.

Programma e linguaggio sono analizzati congiuntamente negl'interventi sferzanti che Zevi scrive per "l'Espresso" ribadendo il suo disaccordo sullo "svolgimento" del programma, sul rapporto ricercato tra le discipline e sugli strumenti della comunicazione (rammentiamo che Zevi si era dissociato dalle scelte del tema già nella fase progettuale):

> Il disfacimento è totale; al vuoto ideologico corrisponde un indirizzo architettonico insensato [...] le visualizzazioni, brillanti, sofisticate e astruse, comunicano il nulla, ingenerando nell'osservatore una sensazione di torpore. Se l'esito del tempo libero sta nel provocare nausea, la rappresentazione è riuscita (Zevi 1964a).

Gli interventi contemporanei riflettono con toni più o meno elogiativi sulla mostra milanese riconoscendo il superamento dell'eccessivo didascalismo delle precedenti edizioni e una marcata adesione al linguaggio pop, per altro trionfante nella contemporanea Biennale veneziana.

C'è anche chi apre lo sguardo al di fuori del contesto milanese per cogliere una coincidenza, non voluta, ma conseguente al rinvio di un anno della inaugurazione prevista per il 1963: il 1964 è l'anno di Documenta a Kassel, della Biennale di Venezia e anche di altri importanti eventi come l'International Fair di New York. È quanto sottolinea Pierre Restany sulle pagine di "Domus" affrontando il dibattito sul superamento della pittura bidimensionale esploso a Venezia:

> Lo scacco della presentazione dell' "estetica di gruppo" (eccetto che per Julio Le Parc, nella sezione argentina) è relativo; queste realizzazioni collettive necessitano altri spazi, altri volumi, altra architettura che non quella del padiglione centrale italiano. Il loro posto è alla triennale di Milano. A meno che, nell'occasione di una risistemazione del palazzo ai Giardini, non si pensi ad accoppiare le due manifestazioni; e ciò sarebbe anche nella logica delle cose (Restany 1964, p. 41).

La relazione con lo spazio espositivo tradizionale è così entrata in crisi anche nei "luoghi dell'arte" ed è significativo questo suggerimento di scambio di ruoli (tra Biennale e Triennale) in un momento in cui invece entrambi gli enti difendono e riflettono sulla propria specificità. Non è inutile ricordare quanto questi fossero i temi ricorrenti nella attività critica di Bruno Zevi, particolarmente attento agli esiti del progetto espositivo e al confronto tra i due contesti lombardo e veneto. Ancora una volta a Milano si discute non solo su quale debba essere il livello di apertura internazionale, ma anche su quali possano essere le modalità con cui circoscrivere, precisare e quindi arricchire il campo d'indagine, le "arti decorative, arti industriali moderne e architettura moderna", e quale debba essere il ruolo delle ricerche visive.

Abbiamo verificato quanto la "svolta linguistica" rappresenti una delle novità della Tredicesima edizione, ma in cosa consiste esattamente questo cambiamento?

Uno dei principali mutamenti è individuato nella "rarefazione" degli oggetti non più deputati alla rappresentazione della realtà progettuale e produttiva, assegnata ad altri strumenti:

> l'introduzione di un "tempo scenico" del percorso; la riduzione al minimo della didascalia con il ricorrere il più possibile ad elementi di suggestione pittorica, grafica, scenica; l'introduzione di scelte alternative durante il percorso; la collocazione della lettura dei vari significati su diversi livelli così da assicurarsi l'attenzione del visitatore che alla Triennale è volto agli interessi più eterogenei (Domus 1964, p. 5).

Un cambiamento di rotta quindi nei modi di "presentare" il prodotto: dalla sua "sospensione" all'interno delle nitide griglie bauhausiane, alla mutuazione dei racconti pop, come sottolineato da Dorfles (1964) e Tentori (1964) sino alla analisi di Pansera (1978) la quale coglie il suggerimento di Tentori e si sofferma sulla "composizione" di pinne verniciate di bianco nella zona che segue la *Corsa al mare* nella sezione della "offerta della civiltà dei consumi" o sulla accumulazione di tanti prodotti nel IV settore con uno schema che si ricollega ancora una volta alla Nevelson.

La svolta avviene anche e soprattutto nell'impianto "narrativo" della sezione centrale a carattere internazionale, ordinata da Umberto Eco e da Vittorio Gregotti, in cui sono assunte le forme dello spettacolo, e in cui i confini tra l'operare dell'artista e quello dell'allestitore si confondono (allestimento di Peppo Brivio, Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino, grafica di Massimo Vignelli, comunicazioni sonore di Livio Castigliani e scenografo Luciano Damiani).

Negli spazi delle varie nazioni si verifica invece una frammentazione di linguaggi e si manifesta quella "crisi" o "assenza" dell'oggetto di cui parla Morpurgo (1982a), anche come conseguenza della centralità assunta dall'architettura nella ricerca condotta dall'ente milanese che porta i vari progettisti ad interrogarsi sulle modalità di 'esposizione' dell'architettura.

Così possiamo assumere le riflessioni di Morpurgo secondo il quale già negli anni Cinquanta:

> L'allestimento non viene più considerato una architettura-contenitore ma vera e propria struttura semiotica dell'esposizione. Con la XIII e la XIV Triennale, rispettivamente nel 1964 e 1968, si consolida una tendenza interpretativa e suggestiva dell'allestimento che diventa chiave di lettura dell'intera

> manifestazione, mentre i materiali esposti perdono progressivamente il loro ruolo prioritario (Morpurgo 1982a, p. 63).

Caso emblematico è l'invenzione della *Corsa al mare* della Sezione Italia, allestita da Gae Aulenti, Carlo Aymonino, Steno Paciello, Ezio Bonfanti, Jacopo Gardella e Cesare Macchi Cassia:

> superata ogni contaminazione scenografico-prospettica l'allestimento non è più supporto di un percorso visivo ma 'messa in scena' in cui lo stesso fruitore interagisce con l'ambiente, luogo di esperienza (Morpurgo 1982a, p. 64).

Quella della Triennale è indubbiamente una storia cruciale per la cultura italiana, non solo per il dibattito sul design (Branzi 1996) ma anche per il progetto di allestimento che alcuni recenti studi stanno contribuendo a precisare: dallo studio delle prime edizioni del secondo dopoguerra (Modena 2009), all'affondo su singole mostre come la tanto discussa edizione del 1968 presentata da Nicolin (2011) come l'occasione del rinnovamento dell'ente milanese rispetto alle più recenti tendenze espositive, anticipata, comunque, dalla XIII Triennale a cui si riconosce il merito di aver rappresentato il primo tentativo di apertura nei confronti di nuove logiche rispetto all'impostazione delle mostre prevalentemente orientate al "prodotto". Un superamento che avviene non solo attraverso l'adozione di metodi di indagine propri della sociologia, ma soprattutto grazie all'attenzione alla fenomenologia percettiva.

Una tale affermazione ci riporta a una delle costanti del dibattito interno alla Triennale, quello delle relazioni tra le arti che sempre più incide sulle scelte allestitive, tema più volte affrontato, complesso, che meriterebbe una analisi puntuale e ad ampio raggio per cogliere il passaggio dalla tradizione Bauhaus alla applicazione delle teorie gestaltiche del progetto degli anni Cinquanta e Sessanta. Come abbiamo già accennato, è indubbio infatti che quella ricerca di "sintesi" delle arti costituisce l'altro versante della sperimentazione del 1964 che si traduce nell'assunzione non solo di pratiche proprie del progetto scenografico più tradizionale, ma anche delle contemporanee ricerche artistiche e in particolare il richiamo agli ambienti immersivi ad esempio nella costruzione del Caleidoscopio all'interno della Sezione Introduttiva internazionale.

La rassegna del 1964 costituisce pertanto un momento di transizione in cui convivono spazi sperimentali con altre installazioni riconducibili in diversa misura alla sfera delle mostre merceologiche nei confronti delle quali i programmi delle Triennali hanno sempre voluto rimarcare la distanza (Modena 2009), e ciò avviene soprattutto

agli ambienti destinati alle mostre straniere il cui ruolo proprio in questa edizione assume un peso significativo: innanzitutto perché in questi si manifesta la necessità di una internazionalizzazione delle attività dell'ente milanese come aveva messo già in luce Bruno Zevi (1960) nel suo bilancio sulla XII edizione.

A questo punto è forse bene cercare di affiancare al dibattito contemporaneo una restituzione della definizione del programma attraverso una ricognizione della documentazione conservata presso l'archivio storico della Triennale in cui possiamo rintracciare testimonianze che ci consento di decodificare conflitti, scelte ed esiti del lavoro del Centro studi affiancato dal Comitato internazionale nominato per il coordinamento e progettazione della mostra introduttiva.

Uno dei dati che immediatamente emerge dalla sequenza di verbali delle riunioni di commissioni e delegati, della loro trascrizione e quindi del passaggio ai rapporti ufficiali è l'esigenza anche al di fuori dell'Italia di trasformare le rassegne milanesi in eventi a spiccato carattere internazionale; questo già a partire dai primi rapporti del 1960 in cui si compie il bilancio sulla mostra sulla Scuola (XII edizione, 1960) e si inizia a pensare al futuro appuntamento.

Una delle testimonianze di quanto fosse sentita la necessità di una definizione di nuovi rapporti all'interno del Palazzo dell'Arte può essere rintracciata nella lettera di Paul Reilly il quale a nome del Council of Industrial Design inglese (22 agosto 1961, ASTM, XIII. Faldone 6, b. 10, fasc. partecipazioni estere) invia il resoconto di un incontro svoltosi tra alcuni architetti e designer britannici l'11 agosto 1961 per iniziare a riflettere sulla futura partecipazione alla XIII Triennale. Le prime idee di questo nucleo di esperti che presumibilmente fanno parte della divisione esposizioni del Council of Industrial Design, o che appartengono a quella generazione di professionisti che si sono formati all'interno del Council for Art & Industry del Ministero del Commercio nato negli anni Trenta per potenziare la comunicazione interna ed esterna anche attraverso il mezzo espositivo, riguardano l'articolazione della rassegna in mostre nazionali e un nucleo centrale, il cui titolo proposto è *Movement and repose* o *Motion and rest*, che dovrebbe essere:

> a theoretical, internationally organised and designed centre-piece on a major theme of large scale planning for modern life; and, second, individual national displays on different aspects of the centre-piece which would allow different countries to show their own products (lettera del 22 agosto 1961, ASTM, XIII. Faldone 6, b. 10, fasc. Partecipazioni straniere).

Se è interessante rilevare l'auspicio di una ampia partecipazione internazionale e un bilanciamento del ruolo italiano rispetto a quello dei partecipanti stranieri, e questo fattore è sicuramente significativo per la definizione del programma espositivo, una delle specificità del contributo inglese è tuttavia da rintracciare nell'attenzione alle necessità del pubblico, soprattutto alle modalità di lettura da parte della "ordinary people" di temi ampi e complessi come quelli affrontati in Triennale. Sono questi elementi significativi non solo perché segnano l'inizio di un superamento di quella sorta di snobismo di cui l'ente milanese è frequentemente accusato, ma anche perché la proposta inglese diventa una base di discussione per il Centro Studi, come si deduce dal rapporto del segretario della Triennale Ferraris del novembre 1961. Già da questo momento il titolo *Motion and rest* viene tradotto in *Tempo libero* e assunto come tema della edizione del 1963:

> Dal Council of industrial design di Londra, che ha tenuto apposite riunioni, sono giunte proposte abbastanza concrete [...] La proposta inglese "attività e riposo" o "moto e quiete", intesa come "lavoro e tempo libero", è interessante ma occorre tener conto dello spazio che si ha a disposizione nel palazzo dell'arte. Gli inglesi hanno autorizzato di far conoscere la loro proposta agli altri paesi (Sintesi delle dichiarazioni del segretario della triennale il 13 novembre 1961, ASTM, XIII. Faldone 6, b. 10, fasc. Partecipazioni straniere).

Proprio sul ruolo da assegnare alle presenze internazionali si apre un dibattito: se concedere la possibilità di riproporre produzioni già note, secondo la proposta inglese non accolta ad esempio dai paesi scandinavi; oppure se frammentare anche la parte centrale in sezioni nazionali con mostre monografiche, lasciando il settore nazionale più libero, come proposto da alcuni delegati italiani.

Alla fine l'ipotesi inglese riscuote i maggiori consensi soprattutto perché si ritiene che eviti ripetizioni concentrando la parte teorica nella mostra principale. A questo proposito si suggerisce di assegnare ad ogni nazione uno dei temi individuati nell'analisi del tema del *loisir*: infanzia e adolescenza potrebbe essere affidato all'Inghilterra; vacanze, spettacoli, turismo, *loisir* all'Italia; la famiglia e la casa affidate a più nazioni come USA e URSS (che in questa fase si cerca di coinvolgere); infine sport e igiene ai paesi nordici.

Dopo questa fase iniziale, uno dei momenti più operativi in previsione della inaugurazione del 1963 cade nel mese di marzo 1962 quando il tema sembra essere acquisito nonostante le numerose perplessità nei confronti dell'ampiezza e complessità dell'argomento, perplessità acuite dalle dinamiche tra nazioni. Proprio la costruzione della mostra tematica rappresenta il principale scoglio: come suddividere

i ruoli tra le differenti rappresentanze estere (verbale della riunione del 23 marzo 1962, ASTM, XIII. Faldone 7), un lavoro che si basa sulle serie di relazioni prodotte dai comitati stranieri a questa data coinvolti (Austria, Belgio, Brasile, Cecoslovacchia, Cile, Danimarca, Finlandia, Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Grecia, Jugoslavia, Norvegia, USA, Svezia, Svizzera, Olanda)

A prescindere dall'interessante panorama che si delinea e che lascia trasparire le differenti culture, in questa sede ci interessa cercare di comprendere le dinamiche che portarono a riempire il grande contenitore di Muzio con tanti oggetti, ma soprattutto con tanti racconti, dal Messico, alla Jugoslavia, all'Australia. Infatti mentre si pensa al nucleo centrale, si formulano le prime ipotesi sul layout espositivo e sulla definizione dei percorsi. Così ad esempio a conclusione della riunione del 23 marzo 1962, Misha Black che in questa fase era uno dei referenti inglesi, e forse il più autorevole, nonché membro del comitato internazionale, sostiene che:

> ogni nazione debba essere libera di dare un'immagine generale del tempo libero del proprio paese e a suo avviso non ha importanza se alcuni argomenti verranno ripetuti. Le isole saranno molto utili se si potranno realizzare [questo è un riferimento ad alcuni accenni di Rogers nel corso di una delle riunioni per il progetto della parte introduttiva], ma invece è contrario alla circolazione obbligatoria e vorrebbe che la Giunta si limitasse a consigliarla senza renderla obbligatoria (Dattiloscritto, ASTM, XIII. Faldone 32).

Riportiamo questo intervento perché dalla successione dei verbali conservati presso l'archivio storico della Triennale emerge il ruolo determinante della Gran Bretagna nella definizione del programma della sezione introduttiva; inoltre da tale documentazione si può desumere che, anche se i materiali conservati a Milano non permettono di provarlo, i lavori preparatori condotti dal Council of industrial design per le riunioni tra le varie rappresentanze straniere abbiano costituito la base per la stesura del programma della mostra nazionale.

La sezione inglese

Cerchiamo quindi di ricostruire le fasi della definizione della sezione inglese, evidenziando le prime tracce. In un messaggio a Misha Black il segretario della Triennale rivolge alcune domande in seguito ai lavori svolti a marzo 1962: cosa ne pensa della mostra internazionale centrale, quale dovrebbe essere il layout della mostra e quali materiali il suo paese potrebbe mettere a disposizione; quali soggetti la Gran Bretagna intende sviluppare nella sua sezione e quanti mq

approssimativamente ritiene necessari (ASTM, XIII. Faldone 13, fasc. Gran Bretagna).

La documentazione dei lavori riprende a settembre con l'annuncio dell'arrivo a Milano dell'architetto Theo Crosby in una lettera con cui si informa dell'invio di una pianta e la richiesta dello spazio necessario (lettera del 19 settembre 1962 a Philip Fellows da Ferraris, ASTM, XIII. Faldone 13, fasc. Philip Fellows).

A questo punto è bene restituire il quadro di riferimento: la Gran Bretagna aveva assegnato l'incarico per l'organizzazione della mostra nazionale al Council of Industrial Design, una istituzione a cui si deve la promozione del *Good design* in Gran Bretagna nel II dopoguerra (ricordiamo la fondamentale mostra *Britain Can Make It* che si svolge nel 1946 al Victoria & Albert Museum), e al Board of Trade (export pubblicity and fairs branch).

Come abbiamo potuto verificare, tra il 1961 e il 1962 uno dei principali referenti è Misha Black che viene inserito nel Comitato internazionale incaricato della pianificazione della mostra centrale. Autore del padiglione britannico all'International Fair di New York del 1939, fondatore del Design Research Unit nel 1943 e il primo a ricoprire l'insegnamento di Industrial Design al Royal College of Art; Misha Black è stato uno degli artefici del Festival of Britain del 1951: era indubbiamente una autorità indiscussa nell'ambito del progetto espositivo. L'altro protagonista è Paul Reilly, direttore del Council of industrial design, il quale partecipa alle riunioni iniziali e che sarà il Commissario della sezione affiancato da un vice-commissario J.K. Hanna. Infine ricordiamo Philip Fellows, capo della divisione esposizioni del Council of industrial design. L'incarico dell'allestimento era stato assegnato a Theo Crosby che a questa data aveva acquisito una significativa esperienza nell'ambito del progetto espositivo. Technical editor della rivista "AD" dal 1952 al 1963, la sua attività in questi anni era stata caratterizzata da un costante interesse nei confronti dei rapporti tra l'architettura e le altre arti, in questo vicino al gruppo che si era raccolto attorno all'ICA, e all'Independent Group (Massey 1995). La ricostruzione delle precedenti esperienze e della rete di rapporti è indubbiamente cruciale per inquadrare le scelte compiute da Crosby nell'ambiente progettato alla Triennale nel 1964, insignito della medaglia d'oro dell'ente milanese. Sua infatti è l'idea e in qualche modo la direzione di quella mostra da cui oggi si fa partire una delle strade del cambiamento rispetto all'estetica modernista, *This is Tomorrow*, presso la Whitechapel Art Gallery di Londra nel 1954, sia per quanto riguarda l'ideazione che la realizzazione (Grieve 1994, Schmidt-Wulffen 1998). Se questa esposizione è importante per la ricerca di un confronto a livello linguistico tra le arti, l'altra esperienza significativa, in quanto più vicina ai temi di primario interesse dell'ente

milanese, è la partecipazione al team che ha promosso e condotto a termine il Festival of Britain del 1951.

Probabile esito del viaggio a Milano di Crosby è la stesura della prima ipotesi per la collocazione della Gran Bretagna all'interno del palazzo, uno spazio quadrangolare (22,65 x 47,54 m) al secondo piano nel lato breve a nord-ovest, collocato, come si deduce già dai primi disegni, tra l'Austria e i paesi Scandinavi [fig. 1].

Ricordiamo che la delicata opera di coordinamento fra i lavori dei progettisti stranieri è affidato agli architetti milanesi Fulvio Raboni e Raffaella Crespi che sono incaricati anche di sovrintendere la definizione degli spazi di collegamento; sono loro che redigono gli elaborati grafici di base sui quali gli allestitori iniziano a lavorare (per inciso ricordiamo che il 7 maggio 1963 sono inviate 2 piante in scala 1:200 con l'indicazione dell'impianto generale e degli spazi delle sezioni nazionali, 2 sezioni e 1 pianta in scala 1:100 del palazzo dell'arte con indicazioni delle connessioni elettriche e fori anti-incendio. Successivamente sarà fornita la documentazione completa con piante pavimento e soffitti, prospetti interni dei muri e sezioni in scala 1:50 – ASTM, XIII: Faldone 13, fasc. Charles Fyfield; Council of industrial design-).

Il lavoro di Crosby prosegue con tempi serrati, per quanto possiamo desumere dalle copie conservate presso l'archivio della Triennale di Milano.

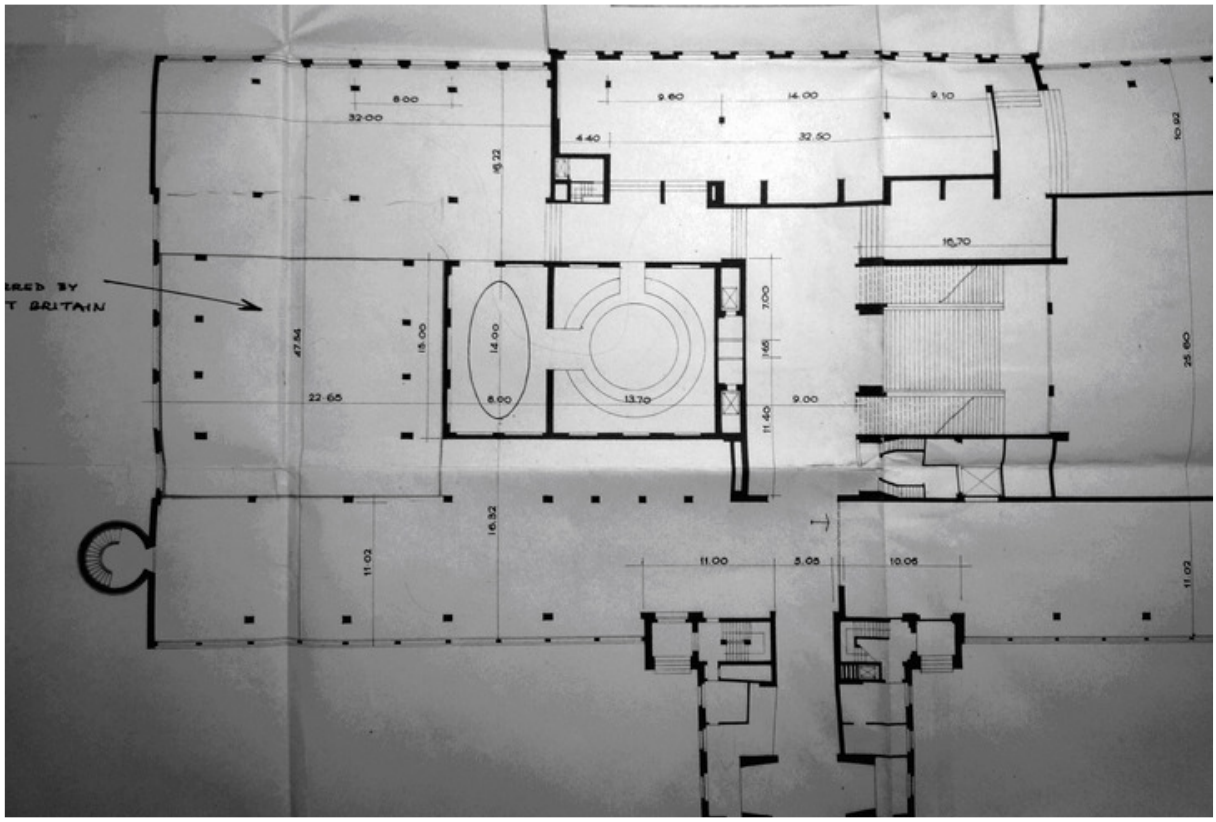

Fig. 1: Rilievo del II piano del palazzo dell'arte, part. ASTM. XIII. Faldone 46, fasc. Inghilterra. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

Sono datati 3 ottobre 1962 due disegni in cui si definisce l'organizzazione e la conformazione dell'installazione, prevedendo due varianti che si differenziano per la collocazione dell'ingresso e dell'uscita (in una nota si scrive che la scelta tra le due opzioni dipenderà dalle indicazioni del comitato in merito alla definizione del piano di circolazione). In questa prima proposta Crosby traccia un corridoio che funge da percorso sia di entrata che di uscita. Lo spazio vero e proprio dell'installazione, a cui si accede dopo il punto informativo, è quindi organizzato attorno ad un nucleo centrale circolare che funge da punto di osservazione dell'area espositiva disposta tutt'attorno. L'elemento caratterizzante di questa ipotesi è la sequenza di nicchie ovali disposte lungo il lato opposto rispetto all'ingresso: una scelta in parte determinata dalla necessità di sfruttare al massimo l'area, risolvendo l'ostacolo dei pilastri del palazzo di Muzio che in questo modo fungono da perno della sequenza di nicchie [fig. 2].

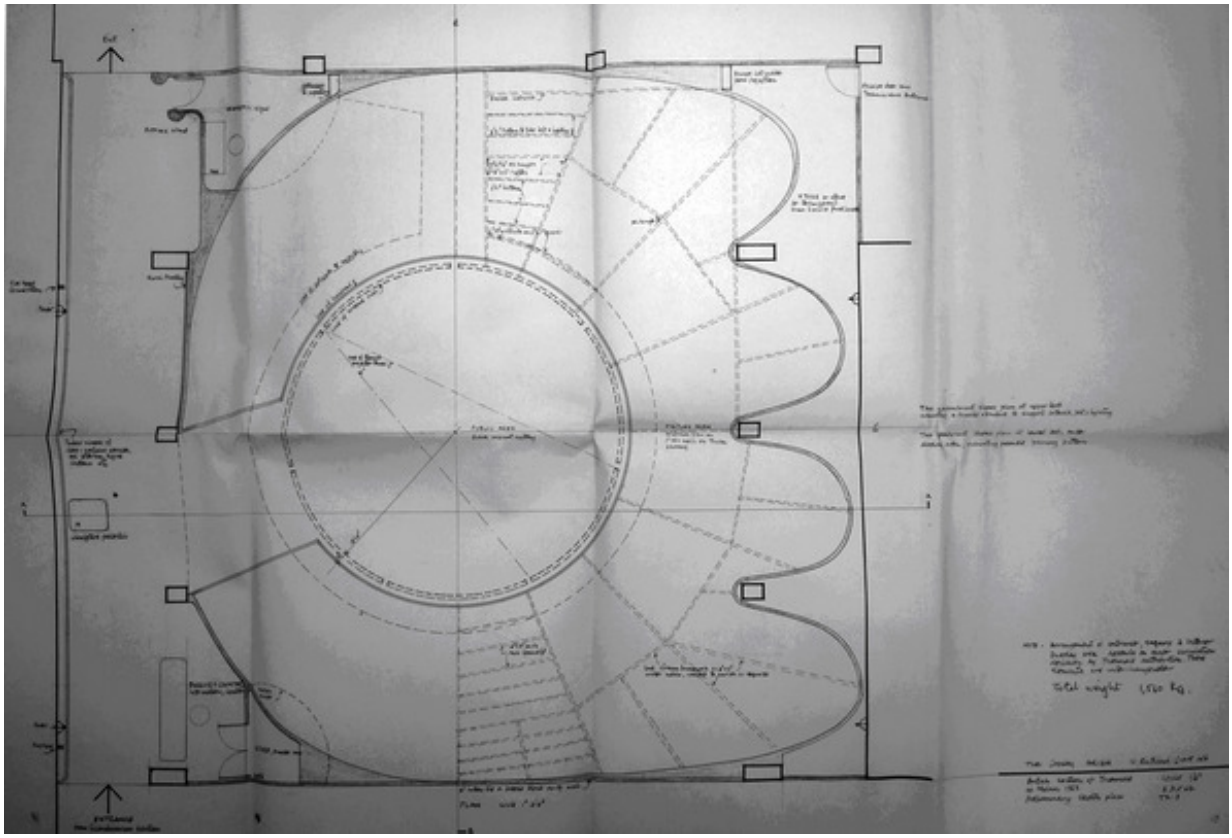

Fig. 2: T. Crosby, Preliminary sketch plan, part., TX 3, 3 ottobre 1962, ASTM. XIII. Faldone 46, fasc. Inghilterra. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

Già in questa versione si pensa ad un piano inclinato da destinare alla disposizione dei prodotti, come si deduce dalle sezioni del 3 dicembre in cui si legge chiaramente una sorta di impalcato per sorreggere lo 'scafo' espositivo ideato da Crosby [fig. 3].

Queste prime sezioni ci lasciano intendere quanto alcune soluzioni dell'allestimento definitivo fossero già previste nel 1962: innanzitutto il sistema di proiettori collocati al di sopra dell'area espositiva; anche alcuni materiali di rivestimento sono già individuati, come l'erba artificiale per coprire il piano inclinato simulando così, in maniera descrittiva, la natura all'interno del Palazzo dell'arte. Si prevede un rivestimento del pavimento con cocco nero, mentre si pensa di coprire questo luogo di rappresentazione del *loisir* con un velario nero (Black Cheesecloth), una scelta in linea con una lunga tradizione allestitiva. (ASTM, XIII. Faldone 46, fasc. Gran Bretagna).

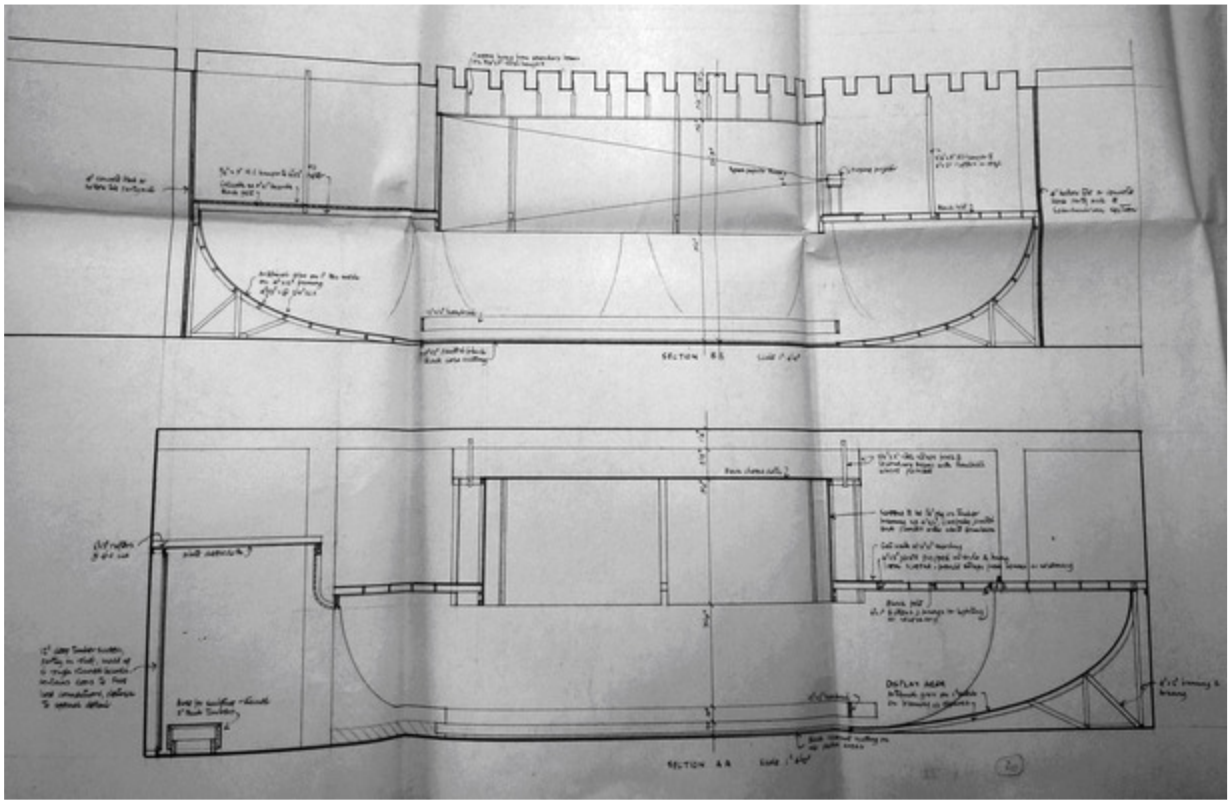

Fig. 3: T. Crosby, *Preliminary sketch sections*, TX 4, 3 dicembre 1962, ASTM. XIII. Faldone 46, fasc. Inghilterra. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

Ricordiamo che in questi stessi mesi la Triennale stava attraversando una fase particolarmente difficile per il ritardo nella nomina del presidente e del consiglio di amministrazione; la mancanza del principale "organo direttivo" costringe quindi al

rinvio della XIII edizione, anche se i lavori da parte di alcune nazioni continuano a procedere. Lo dimostra ad esempio la copia di un disegno di Crosby del 12 marzo 1963 in cui è annotato a matita «ULTIMO» in cui rispetto all'ipotesi iniziale si separa la via d'accesso da quella d'uscita, posizionandole ai due lati dell'area espositiva a forma ovoidale [fig. 4].

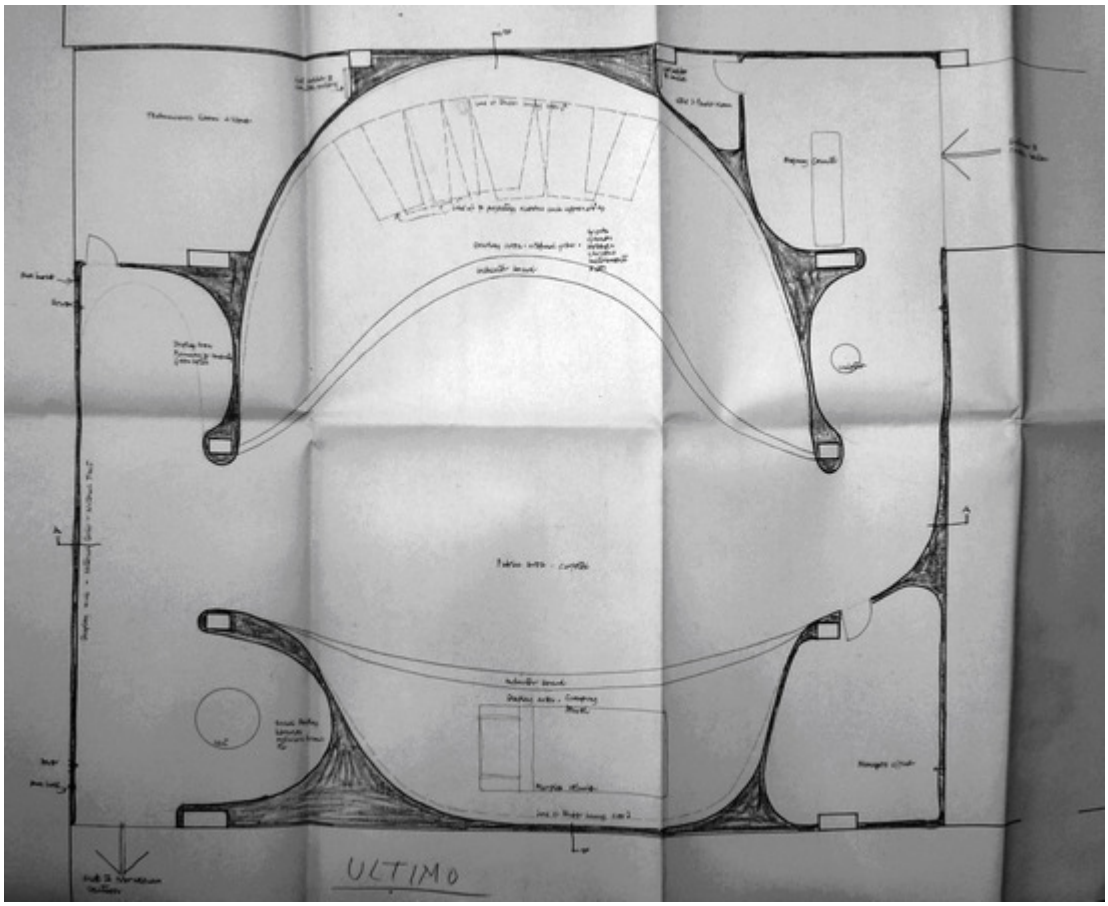

Fig. 4: T. Crosby, Preliminary sketch plan, TX 7, 12 marzo 1963, ASTM. XIII. Faldone 46, fasc. Inghilterra. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano

In questa variante, che come si deduce da alcuni documenti era stata resa necessaria da alcune richieste del comitato austriaco, si perde la centralità del punto di vista dello spettatore che non è più "circondato" dalla pedana inclinata, ma da due semicerchi che si fronteggiano, ridimensionando così l'idea di una teoria di oggetti avvolgente. Nel disegno è già prevista anche una suddivisione dei temi: da un lato sport, hobbies, giardinaggio, giochi, strumenti, sull'altro camping e viaggi. Ritroviamo anche altre utili informazioni sull'allestimento: si pensa infatti di decorare i pannelli che circoscrivono lo spazio espositivo: «Stencilled signs occur everywhere – with all export slogans», come annotato a margine della tavole, mentre si pensa a «Small

display areas insert photos or transparencies in place of boarding» (tavola 7, 12.3.1963, ASTM, XIII. Faldone 46, fasc. Gran Bretagna).

Questo elaborato che con ogni probabilità aveva la funzione di verificare l'organizzazione spaziale della installazione all'interno della griglia del Palazzo dell'arte, senza affrontare problemi esecutivi nel dettaglio, lascia trasparire il dialogo tra il programma concettuale e quello della messa in forma. Un programma concettuale che era già stato definito nel corso del 1962, anche in relazione al dibattito sulla costruzione della mostra introduttiva, come dimostrano le relazioni iniziali, ma che viene ufficializzato solo nel 1963 da Philip Fellows, a luglio, su richiesta del segretario Ferraris: la mostra sarà costituita da un'area centrale nella quale saranno esposti oggetti legati alle attività all'aperto; in questa area saranno proiettate su schermi diapositive a colori sul tempo libero in Inghilterra, all'aperto e anche al chiuso; il resto della mostra conterrà particolari fotografici e documentari sulle soluzioni per conservare il paesaggio per le attività di tempo libero, edifici creativi e club, altre diapositive tratteranno agevolazioni per attività di tempo libero (lettera del 26 luglio 1963 di Philip Fellows del Council of industrial design di Londra a Ferraris- ASTM, XIII. Faldone 13, fasc. Gran Bretagna).

Dopo questa data tuttavia Crosby abbandona l'ipotesi di una conformazione curvilinea per riproporre lo spazio centrale destinato all'osservazione dell'area espositiva, sovrastata dai proiettori, ma con una struttura perimetrale e di copertura dell'intera area composta da pannelli di dimensioni e forme variate, creando così un guscio sfaccettato. Si entra quindi in una fase esecutiva in cui da luglio a novembre l'architetto produce una sequenza di tavole in cui si definiscono il sistema di illuminazione (tavola 42, 3 novembre 1963, ASTM, XIII. Faldone 46, fasc. Gran Bretagna) e di proiezione delle immagini e l'impaginazione della serie bacheche incassate destinate alla esposizione di oggetti di produzione industriale (tavola 40, ASTM, XIII. Faldone 46, fasc. Gran Bretagna).

Crosby predispone anche alcune tavole per esemplificare il metodo di montaggio di questa complessa struttura in carpenteria (tavola 37, 12 novembre 1963, ASTM, XIII. Faldone 46, fasc. Gran Bretagna), con indicazioni suscettibili di modifiche da parte dell'appaltatore che avrebbe eseguito i lavori (tavola 43 del 23 nov 1963 ASTM, XIII. faldone 46, fasc. Gran Bretagna): il guscio ligneo infatti avrebbe dovuto essere agganciato alla struttura in cemento armato dell'edificio, come già previsto, per altro, anche nella prima ipotesi del 1962.

Nel mese di novembre i lavori quindi procedono alacremente, sia da parte di Crosby che anche del comitato esecutivo della Triennale che chiede informazioni sulla conformazione delle sezioni per coordinare tutte le esigenze che si stavano manifestando all'interno del palazzo (ASTM, XIII. Faldone 13, fasc. Philip Fellows:

lettera a Fellows del 27 novembre 1963 in cui si risponde ai quesiti sull'assegnazione alla Gran Bretagna dello spazio, sui due muri divisori, sulle installazioni elettriche e sull'uso di energia). Necessità che probabilmente determinano la richiesta da parte dell'ente milanese di una variante, come si deduce da una lettera di Paul Reilly che scrive a Ferraris di essere allibito dalla richiesta di cambiamento del sistema di circolazione richiesta a Crosby considerando il livello avanzato del progetto, auspicando quindi che si possa accettare la proposta di compromesso inviata il 6 dicembre dal progettista:

> To change the circulation would involve re-planning the display entirely and a new set of working drawings would have to be prepared resulting in delays which would undoubtedly be reflected in incresed constructional costs, and in this event we would have to re-consider the whole position as far as the British contribution is concerned (12 dicembre 1963, ASTM, XIII. Faldone 6, fasc. Partecipazioni estere).

L'analisi dei documenti grafici conservati a Milano ci ha permesso quindi di comprendere le dinamiche complesse della progettazione di una delle tante "isole" all'interno del palazzo di Muzio, assunta come caso esemplificativo per il ruolo che la cultura progettuale inglese sta assumendo (come abbiamo appena verificato), proponendosi come un modello di riferimento.

I lavori sembrano concludersi nel mese di dicembre con l'approvazione del progetto di Crosby dalla Triennale. Tuttavia se confrontiamo le informazioni riportate nella tavola 44 del 6 novembre 1963 (ASTM, XIII. faldone 46, fasc. Gran Bretagna) [fig. 5], notiamo una discrepanza tra l'installazione finale e quanto previsto a questa data.

Mentre nella pianta sono indicati nel corridoio d'accesso il piedistallo per una scultura di Eduardo Paolozzi, e immediatamente dopo l'estensione di parete per un tappeto di Harold Cohen, mentre sul lato di fronte il rivestimento con un pannello che dovrebbe essere realizzato da Joe Tilson (come annotato nel disegno), nel punto di passaggio verso l'ultimo segmento del percorso costituito da grande pannelli di ingrandimenti fotografici dedicati ad alcune fra le principali istituzioni anglosassoni nell'ambito del *leisure* si prevede un'opera di William Turnbull, scultore scozzese legato all'Independent Group, come per altro Paolozzi. Nella versione finale invece la scultura di introduzione del corridoio fotografico è la *Figura orizzontale* di Peter Startup «composta da elementi di legno di diversa qualità di cui vengono sfruttati venature e colori contrastanti» (Tredicesima Triennale di Milano 1964, p. 102) [fig. 6].

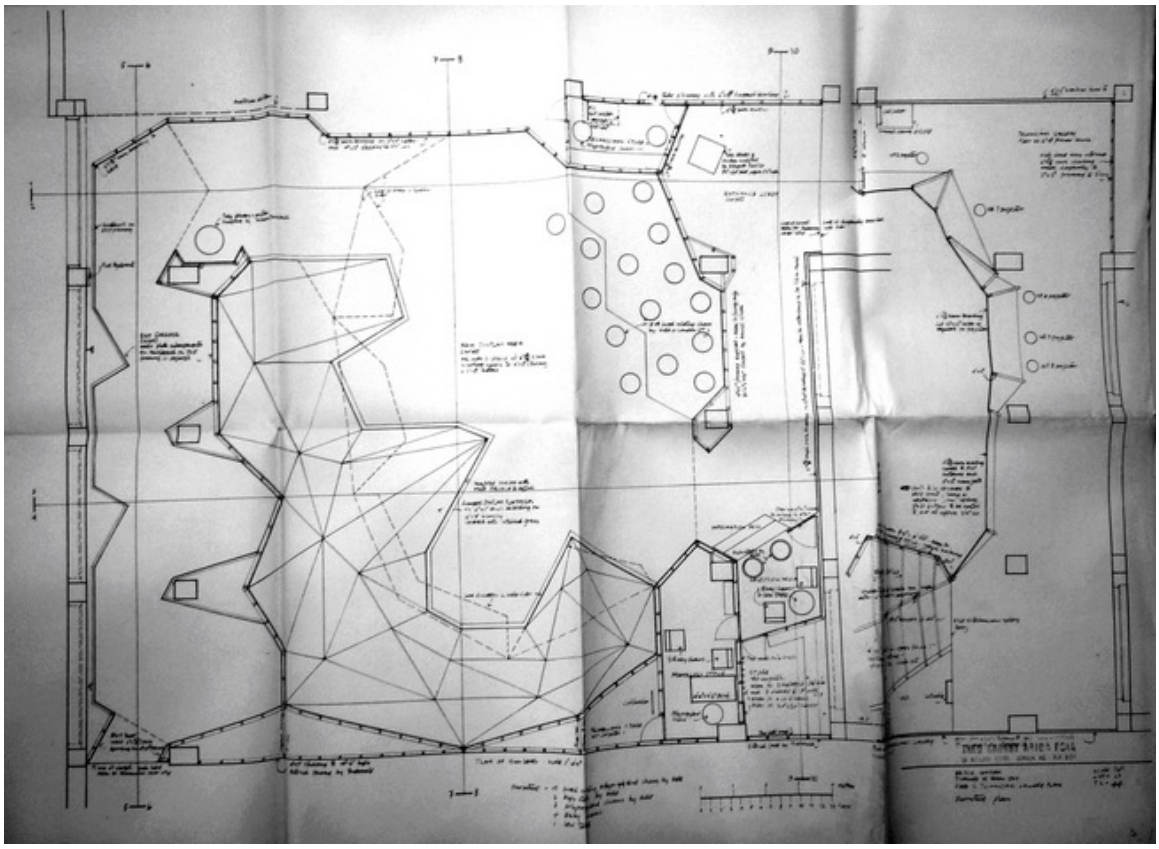

Fig. 5: T. Crosby, Furniture plan, TX 44, 6 novembre 1963, ASTM. XIII. Faldone 46, fasc. Inghilterra. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

Fig. 6: TRN_XIII_05_0217: XIII Triennale di Milano 1964. L'ambiente centrale della sezione della Gran Bretagna, allestimento di Theo Crosby - fotografo: Aldo Ballo. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

A prescindere dalle ragioni di una tale variazione, ci interessa riflettere sul linguaggio e quindi sul significato assunto dalle opere dei due scultori all'interno dell'allestimento.

lo *Studio per un nuovo Laocoonte* [fig. 7] di Paolozzi è esito del montaggio di componenti di alluminio fuso che rappresenta la moderna civiltà delle macchine, mentre la scultura di Startup prende le distanze dai residui industriali con il recupero di frammenti della realtà naturale, quasi come complemento della artificializzazione del paesaggio nell'area di disposizione di oggetti selezionati per raccontare luoghi e temi del tempo libero. Una tale disposizione diventa quindi una componente importante della definizione del percorso.

Fig. 7: TRN_XIII_05_0209: XIII Triennale di Milano 1964. Il corridoio d'ingresso alla sezione della Gran Bretagna, allestimento di Theo Crosby. Scultura in alluminio di Eduardo Paolozzi, tappeto di lana a parete disegnato da Harold Cohen – fotografo: Publifoto. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di

L'attenzione ai singoli elementi della sceneggiatura assume particolare significato nel momento in cui, ricostruendo le fasi del percorso ideativo, si riesce a mettere a fuoco che una delle principali conseguenze della variazione del progetto da parte di Crosby nel 1963 è quella della definizione di un percorso che inizia con il corridoio introdotto dal *Laocoonte* di Paolozzi e costruito con il pannello ligneo di Joe Tilson [fig. 10] ed il tappeto murale disegnato di Harold Cohen, per sfociare nella sala circolare illuminata dalle luci o anche solo dalle proiezioni di foto a colori di Roger

Mayne con commento musicale di Johnny Scott [fig. 8]. Questo regno degli oggetti è composto in modo da offrire molteplici livelli comunicativi: dai prodotti disposti per simboleggiare le aree del tempo libero inglese, un compito assegnato a Natasha Kroll, la cui competenza come allestitrice di vetrine e di set è a queste date indubbia (nel 1942 lavora da Simpson a Piccadilly come display manager, autrice del volume *Shop Window Display* -1954-, nel 1956 è chiamata nel design Department della BBC); alle più tradizionali teche incassate nella parete perimetrale sul lato del corridoio di uscita come light-boxes destinate alla produzione industriale; al racconto del caleidoscopio di musica e colori; all'immaginario pop disegnato da Joe Tilson che riproduce ingigantiti timbri e loghi che rimandano alle pratiche del commercio commerciale enfatizzando così la componente della diffusione dei prodotti.

Fig. 8: TRN_XIII_05_0218: XIII Triennale di Milano 1964. L'ambiente centrale della sezione della Gran Bretagna con gli schermi per le proiezioni, allestimento di Theo Crosby – fotografo Publifoto. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

Il percorso si chiude con un ultimo corridoio che porta verso la luce, verso l'esterno, che è nello stesso tempo l'interno del palazzo dell'arte: è un percorso cadenzato da una sequenza di quinte, questa potrebbe essere la funzione dei pannelli fotografici che rappresentano le attività all'aperto, nella natura e le attività promosse da associazioni inglesi [fig. 9].

Si tratta quindi di un programma complesso, sapientemente diretto dal commissario Paul Reilly e da Theo Crosby a cui forse dobbiamo attribuire la selezione degli artisti e dal team progettuale di cui fanno parte anche Fletcher, Forbes e Gill, studio fondato nel 1962 da Alan Fletcher a cui nel 1965 si unirà lo stesso Crosby (Crosby Fletcher Forbes, dal 1972 Pentagram) a cui è assegnato il progetto grafico dell'intera installazione e in particolare la definizione del percorso conclusivo della sezione.

Fig. 9: TRN_XIII_05_0222: XIII Triennale di Milano 1964. Corridoio d'uscita della sezione della Gran Bretagna, allestimento di Crosby Theo - fotografo: Aldo Ballo. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

Sono così coinvolti alcuni fra i principali esponenti del design britannico per rappresentare la nazione a Milano, nella *Mostra internazionale di arti decorative, industriali e d architettura*. In una edizione come la XIII improntata dalla ricerca di un lavoro condiviso fra tante culture del progetto e caratterizzata dalla dialettica tra un nucleo centrale impostato sulla rappresentazione del tema in termini più strettamente teorici e le tante voci delle nazioni maggiormente ancorate alla concretezza delle differenti realtà e prospettive. In una edizione in cui il design dei percorsi e degli spazi ha raggiunto livelli significativi cercando di proporre in una chiave nuova l'antico tema del rapporto tra le arti. In questo contesto quale è il ruolo della Gran Bretagna?

Confrontiamo ad esempio la lettura che ne dà Dorfles con quella di Portoghesi. Il primo apprezza la plasticità del percorso attento alle presenze di Paolozzi e di Tilson definito «uno degli artisti che ha meglio interpretato l'attuale connubio di pop-art e artigianato» (Dorfles 1964, p. 10). Il secondo si sofferma maggiormente su questa sezione in cui rintraccia riferimenti wrightiani, ma soprattutto rileva elementi utilizzati «in modo empirico a formare un'immagine priva di sussiego e ricca di efficacia comunicativa»; Portoghesi sottolinea l'antiretorica dell'allestimento dove gli oggetti sono «rovesciati in apparente disordine» con «sapiente disposizione casuale» assumendo un tono "aggressivo" grazie alla luce e ai colori brillanti dell'allestimento e del caleidoscopio di immagini e musica (Portoghesi 1964, p. 456).

Indubbiamente entrambi colgono alcune componenti di questa "isola" ancora una volta la centralità dell'apporto della ricerca artistica come chiave interpretativa del tema che se anche rischia di cadere nel didascalico, costituisce comunque una significativa testimonianza della cultura pop inglese, proprio per la 'doppia presenza' di Tilson che ci induce a riflettere sui confini tra progetto grafico e interpretazione dello spazio (ricordando l'artista inglese è chiamato in questo stesso anno a rappresentare la Gran Bretagna alla Biennale di Venezia).

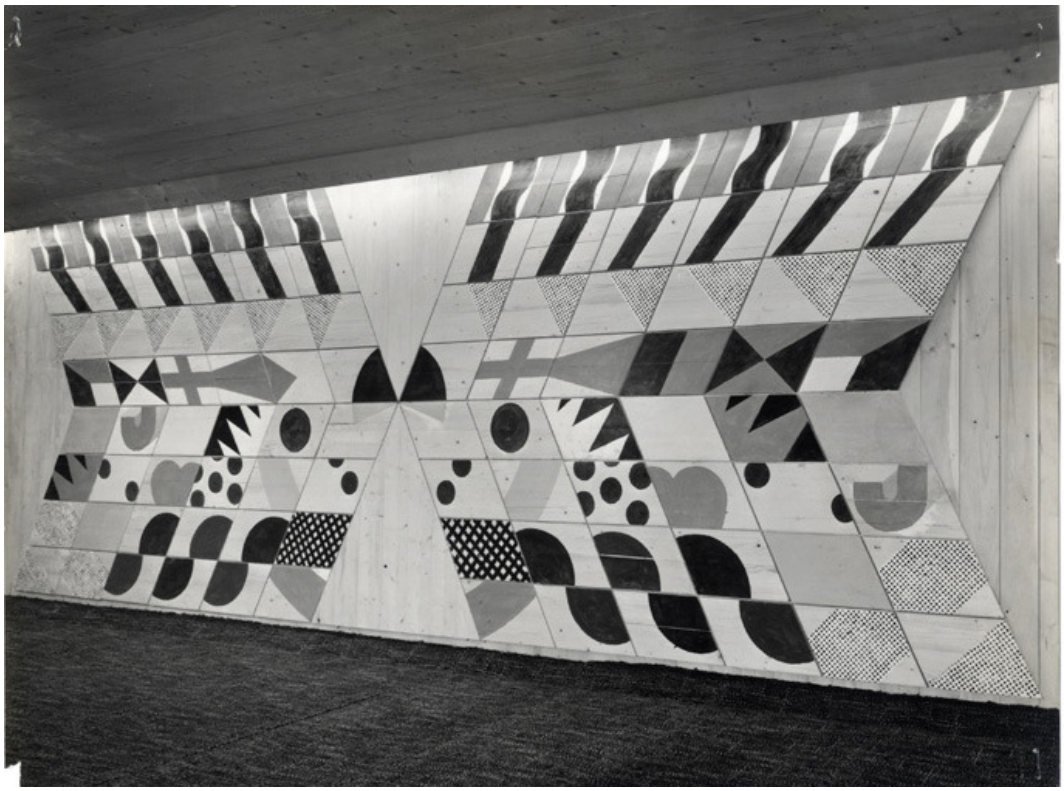

Fig. 10: TRN_XIII_05_0213: XIII Triennale di Milano 1964. Il corridoio d'ingresso alla sezione della Gran Bretagna, allestimento di Theo Crosby. Elaborazione grafica di marchi, bandiere e contrassegni del commercio britannico di Joe Tilson - fotografo: Aldo Ballo. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

L'altro aspetto importante è quello del ruolo degli oggetti nel programma espositivo. Ancora una vota è duplice la proposta: la tradizionale bacheca è affiancata, forse messa in secondo piano, dal grande prato verde su cui sono "gettati" alla rinfusa oggetti che rappresentano le attività del tempo libero inglese: una contaminazione tra l'allestimento di una vetrina di un grande magazzino e quello di un museo etnografico. Tutto questo dentro ad un percorso che si svolge all'interno di un grande guscio sfaccettato che per questo si isola all'interno del palazzo di Giovanni Muzio. In questo sta la specificità della declinazione anglosassone del «complesso di Louise» individuato da Tentori.

L'apprezzamento dei contemporanei nei confronti dell'"isola" inglese è indubbiamente riconducibile al riconoscimento del livello di professionalità raggiunta nell'ambito dell'exhibit design anche grazie al ruolo di istituzioni come il Council of industrial design, alla definizione di protocolli progettuali e al riconoscimento dei differenti profili e competenze professionali.

La presenza anglosassone oggi dovrebbe anche essere riesaminata alla luce del dibattito critico sulla Pop art (allargando quindi lo sguardo a quanto stava avvenendo in ambito artistico) e all'interno di una ricostruzione della fitta rete di relazioni tra Italia e Gran Bretagna grazie al ruolo di figure come De Carlo, Dorfles, e all'attenzione dei più giovani nei confronti delle ricerche "radicali".

L'autore

Ricercatore universitario confermato presso il Dipartimento dei beni culturali e dello spettacolo, insegna presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Parma Storia dell'architettura e del design e Storia e teorie delle esposizioni e degli allestimenti. Le linee principali della ricerca svolta riguardano alcuni momenti del dibattito progettuale in Italia, design, architettura e progetto urbano, con particolare attenzione alla cultura artistica italiana nei primi decenni del novecento tra Ritorno all'ordine e Razionalismo (*Alpago Novello e Cabiati e Ferrazza. 1912-1935*, Milano, Electa 2001; *Guido Marussig e la 'decorazione'*, in *Guido Marussig. Il mestiere delle arti*, catalogo della mostra, Trieste, Museo Revoltella, luglio – ottobre2004, Trieste, Museo Revoltella, pp. 36-49.). Altro tema è quello della storia delle esposizioni e del ruolo dell'allestimento (V. Strukelj – F. Zanella, *Dal progetto al Consumo. Le arti in mostra nell'Italia dell'Ottocento*, Parma, MUP 2011)
Dal 2005 ha iniziato un progetto di ricerca Architettura / Progetto / Media, nell'ambito del quale ha curato le mostre *Architettura e pubblicità* (2005), *Torre Agbar, progetto comunicazione e consenso* (2006), *Città e luce, fenomenologia del paesaggio illuminato* (2008) (*La torre Agbar. Progetto comunicazione consenso*, a cura di F. Zanella, Parma, Festival dell'architettura 2006; *Città e luce. Fenomenologia del paesaggio illuminato*, a cura di F. Zanella, Parma, Festival Architettura Edizioni, 2008).

E-mail: francesca.zanella@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Branzi, A 1996, *Il design italiano, 1964-1990*, Electa, Milano.

Cimoli, M 2007, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949-1963*, Saggiatore, Milano.

Crosby, T 1964, 'British Section, Milan Triennale 1963; Designed by: Fletcher, Forbes & Gill', *Architectural Design*, Aug., pp. 399-400.

Domus 1964, 'Prime immagini della tredicesima triennale', *Domus*, n. 417, pp. 3-14.

Dorfles, G 1964, 'La XIII Triennale', *Casabella-Continuità*, n. 290, pp. 2-17.

Giunta esecutiva (ed.) 1964, *Tempo libero, tempo di vita. Note, studi, disegni sulla preparazione della 13. Triennale*, Giordano Editore, Milano.

Grieve, A 1994 "*This Is Tomorrow*, a Remarkable Exhibition Born from Contention", *The Burlington Magazine*, Vol. 136, n. 1093, pp. 225-232.

Hamon, P 1989, *Expositions. Littérature et architecture au XI^e^ siècle*, Librairie José Corti, Paris.

Martini, F, Martini, V 2011, *Just Another Exhibition*, Postmediabooks, Milano

Massey, A 1995, *The independent group. Modernism and mass culture in Britain, 1945-59*, Manchester University press, Manchester

Modena, E 2009, *La Triennale di Milano in mostra: 1947-1954. Allestimenti nelle carte dell'archivio storico*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'arte e dello spettacolo, ciclo XII 2007-2009, Tutor A.C.O. Quintavalle, Università degli Studi di Parma.

Morpurgo, G 1982a, 'L'assenza dell'oggetto. Allestimenti alla triennale 1947-1968', *Rassegna* (Allestimenti/Exhibit design), n. 10, pp. 62-63.

Morpurgo, G 1982b, 'Lo spettacolo da visitare. Allestimento e comunicazione visiva', *Rassegna* (Allestimenti/Exhibit design), n. 10, pp. 64-65.

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

Obrist, H U 2011, *Breve storia della curatela*, Postmediaboooks, Milano.

Pansera, A 1978, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano.

Portoghesi, P 1964, 'L'anticatalogo della XIII Trienale di Milano, *L'Architettura*, n. 439, pp. 439-466.

Restany, P 1964, 'La XXXII biennale di Venezia, biennale della irregolarità. Anatema della chiesa. Mutamento di spirito', *Domus*, n. 417, pp. 27-41.

Ritter, E 1964, 'À la Triennale de Milan des artistes italiens invitent le public à résoudre avec eux un des grands problèmes contemporains', *L'Oeil*, n. 117, pp. 33-41.

Rogers, E N 1964, 'La Triennale uscita dal coma', *Casabella-Continuità*, n. 290, p. 1.

Schmidt-Wulffen, S 1998, 'Le futur à l'épreuve: This is Tomorrow, London, Whitechapel Gallery, 1956', *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*, Éditions du regard, Paris, pp. 227-241.

Tentori, F 1964 'Unità delle arti', *Casabella-Continuità*, n. 290, pp. 48-50.

Tredicesima Triennale di Milano 1964, *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.

Vettese, A 2011, 'Il benessere si è messo in mostra', *il Sole 24 ore. Cultura Domenica,* 4 dicembre 2011.

Zevi, B 1964a, ‘XIII Triennale di Milano. Tempo sprecato sul tempo libero’, *l’Espresso*, 16 agosto 1964.

Zevi, B 1964b, ‘Carnevale triste milanese. Sbadiglio per divertimento eccessivo’, *l’Espresso*, 23 agosto 1964.

Documenti d’archivio citati conservati presso:

Archivio storico Triennale Milano, 13. Triennale 1964, abbreviato in ASTM, XIII.

Archivio storico Triennale Milano, Fototeca, 13. Triennale 1964, abbreviato in ASTM, Fototeca, XIII.