



UNIVERSITÀ DI PARMA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA

DOTTORATO DI RICERCA IN

Scienze filologico-letterarie, storico-filosofiche e artistiche

CICLO XXXI

Arti e progetto. Tra archivio ed esposizione

Una indagine sulle pratiche di raccolta, cura e ricerca a partire dal
Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma

Coordinatore:

Chiar.ma Prof.ssa Beatrice Centi

Tutore:

Chiar.ma Prof.ssa Francesca Zanella

Dottoranda: Maria Chiara Manfredi

Anni 2015/2018

Allo CSAC e al sogno culturale che rappresenta.

I miei ringraziamenti vanno soprattutto a:

Francesca Zanella, per i consigli e il lavoro condiviso in questi anni; Carlo Quintelli, per avermi dato fiducia; Paolo Barbaro, per il continuo dialogo e racconto; Elisabetta Terragni, per gli insegnamenti e l'incoraggiamento; Daniele Vitale, per il percorso non scritto che mi ha fatto intraprendere; Giulia Crippa per le preziose parole.

Grazie a chi ha accolto la mia richiesta di intervista con disponibilità:

Liza Kirwin dell'Archive of American Art; Emily Orr del Cooper Hewitt Design Museum; Martino Stierli del Museum of Modern Art; Barry Bergdoll della Columbia University; Christian Larsen del Metropolitan Museum of Art di New York; Sue Breakell del Brighton Design Archive; Jennifer Withlock del Vignelli Center for Design Studies; Heather Ewing del CIMA di New York; Debora Rossi, Maria Cristiana Costanzo, Martina Ballarin dell'Archivio Storico della Biennale di Venezia; Elena Tinacci, Domitilla Dardi del MAXXI di Roma; Antonio Barone di OMA; Riccardo Domenichini dell'Archivio Progetti IUAV; Vittorio Calabrese di Magazzino Italian Art; Cristina Baldacci, Alessandro Mendini; Andrea Branzi; Veronica Santi; Sergio Mannino e Martina Guendalini.

Per l'affetto: la mia famiglia tutta, le mie amiche, Luca.

Ringrazio di cuore per questi tre anni unici:

Claudia, Lucia, Paola, Pia, Simona per una passione e un entusiasmo condivisi

Antonella e la sua vicinanza, Teresa, Danilo, Marco

Giulia, Francesca per aver fatto squadra

Marta, Valentina, Irene, Marco, Margherita, Elisa, Lisa, Francesca, Jennifer, Giulia, Giuseppe, Nemours

Grazie anche a:

Susanna e Alessandra della Biblioteca delle Arti e dello Spettacolo,

i tutor e gli studenti del Workshop 2016,

le persone con cui ho lavorato,

i nuovi professori che ho conosciuto,

le ragazze e i ragazzi passati allo CSAC in questi tre anni.

Arti e progetto. Tra archivio ed esposizione

Una indagine sulle pratiche di raccolta, cura e ricerca a partire dal Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma

Introduzione	1
1. L'archivio come campo di indagine	9
1.1 Quale archivio?	9
1.2 Parole chiave	33
2. Interviste.	
Un'indagine sul rapporto tra archivi ed esposizioni	51
2.1 Introduzione	51
2.2 Il campione dei soggetti intervistati	56
Le domande per l'archivio.	
Intervista al professor Federico Bucci, Politecnico di Milano	59
2.2 Interviste agli operatori di archivi, musei, istituzioni culturali tra Europa e America	65
• Archive of American Art, Washington D.C., USA Liza Kirwin, Deputy Director	
• Cooper Hewitt Design Museum, New York, USA Emily Orr, Curatrice	
• Vignelli Center for Design Studies, Rochester, USA Jennifer Withlock, Archivista	
• Museum of Modern Art, New York, USA Martino Stierli, Chief Curator Department of Architecture and Design	
• Center for Italian Modern Art, New York, USA Heather Ewing, Executive director	
• Brighton Design Archive, Brighton, Inghilterra Sue Beakell, Archivista e Ricercatrice	
• Archivio Storico della Biennale di Venezia Debora Rossi e Maria Cristiana Costanzo, Direzione Archivi	
• Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma Elena Tinacci e Domitilla Dardi, Curatrici	

• Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma Francesca Zanella, Presidente	
2.4 Considerazioni a partire dalle interviste	139
3. Il caso del Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma	144
3.1 Dall'Istituto di Storia dell'Arte al Centro Studi e Archivio della Comunicazione	144
Intervista a Paolo Barbaro, CSAC	171
3.2 Le esposizioni dello CSAC e le Sezioni del Centro	174
3.3 Apertura dello spazio espositivo permanente. 2015-2018	194
3.4 Considerazioni sul Centro Studi e Archivio della Comunicazione	214
4. Esporre l'archivio. Due casi studio. Ettore Sottsass e Frank Lloyd Wright	216
4.1 Premessa e biografie dei progettisti	216
4.2 Due generazioni di progettisti Ettore Sottsass Jr. e Frank Lloyd Wright	221
4.3 <i>Ettore Sottsass. Oltre il design</i> , CSAC	227
4.4 <i>Sottsass Radical</i> , Metropolitan Museum of Art Breuer	243
Intervista a Christian Larsen, Met Breuer	254
4.5 <i>Frank Lloyd Wright at 150. Unpacking the Archive</i> , MoMA	262
Intervista a Barry Bergdoll, MoMA	276
4.6 Tre esposizioni: archivi, collezioni e allestimenti a confronto	283
5. L'archivio e l'esposizione tra arte e progetto	284
5.1 L'archivio nel rapporto tra arte e spazio espositivo	285
5.2 Il <i>reenactment</i> delle mostre	294
5.3 L'archivio nel rapporto tra progetto e spazio espositivo	301
5.4 Tra archivio ed esposizione	313
Conclusioni	317

Bibliografia	333
Sitografia	359
Archivi e schede	360
Planimetrie degli allestimenti e immagini	375

Introduzione

Questa ricerca indaga il rapporto tra archivi ed esposizione, a partire dal Centro Studi e Archivio della Comunicazione¹ dell'Università di Parma.

La realtà istituzionale del Centro, unica in Italia e, forse, a livello internazionale, ha realizzato un modello di raccolta di materiali oggi organizzati nelle cinque sezioni di Arte, Media, Fotografia, Progetto e Spettacolo, proponendo l'archivio come luogo ed esito dell'interazione tra le attività di raccolta, ordinamento, conservazione, studio ed esposizione della raccolta.

Il Centro si può definire come un archivio della "comunicazione visiva" che riunisce sotto questa voce una grandissima quantità di documenti, che rivelano la storia del rapporto tra immagine e progetto, nella loro accezione di *media*.

Il mio approccio nei confronti di questi materiali, attività e principi – nel contesto delle caratteristiche e obiettivi che il Centro persegue – è stato fin dal primo momento diretto e sperimentale, nell'osservazione e partecipazione alle attività, sia per motivi legati alla mia formazione come progettista, grazie alla quale la mia figura poteva compiere ricerca sul campo e avanzare ipotesi espositive, sia per il momento di trasformazione, significativo e denso di cambiamenti, che Centro ha vissuto a partire dall'apertura dello spazio espositivo permanente che ha coinciso con l'inizio della mia attività.

Una realtà multiforme che coinvolge diversi interlocutori, fruitori, pubblico e, in primis, gli artisti, gli architetti, i fotografi con al centro, le loro opere, il materiale d'archivio, vero "cuore" di questa istituzione. Occorre tener conto che l'archivio CSAC è una realtà in continua evoluzione: per le donazioni degli artisti, per il continuo lavoro di catalogazione dei materiali, per le richieste di consultazione dei ricercatori, per le proposte espositive dei responsabili e dei curatori delle sezioni archivistiche, per i rapporti e i dialoghi con le istituzioni, le università, i musei e i centri di ricerca italiani ed esteri, per le frequenti attività di prestito con l'esterno.

Tale realtà opera da cinquant'anni e insieme alla missione di conservazione, ricerca e catalogazione del patrimonio via via acquisito, progetta e realizza esposizioni a partire dalla raccolta, ordinata e definita secondo metodi archivistici, ovvero non gerarchici e rispettosi del principio di provenienza.

Questa duplice natura di centro studi e archivio ha portato ad una attività espositiva ininterrotta dal 1968 ad oggi, che è divenuta parte della definizione stessa di archivio.

Nel tempo le esposizioni hanno raccontato, continuando ancor oggi, lo studio svolto a partire dai materiali; ne ha fatto – e ne fa tuttora – conoscere l'importanza culturale, formativa, artistica, storica e progettuale.

¹ Il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma (CSAC) è un archivio e centro studi che raccoglie dodici milioni di documenti relativi alla produzione artistica del XX secolo. La sua storia inizia nel 1968 all'interno dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma ad opera dello storico dell'arte e professore Arturo Carlo Quintavalle. In seguito allo sviluppo della raccolta, che si è andata definendo dagli anni Settanta ai Novanta del Novecento, oggi il materiale è diviso in cinque sezioni: Arte, Media, Fotografia, Progetto e Spettacolo e si trova all'interno dell'Abbazia di Valserena a Parma. Le missioni del Centro sono la catalogazione, la conservazione e la valorizzazione del materiale attraverso un programma di ricerca, pratiche espositive e attività che mirano ai possibili sviluppi dell'archivio anche rispetto al dibattito contemporaneo su archivi ed esposizioni.

Il Centro Studi, fondato sulle idee e i riferimenti teorici e operativi del professor Arturo Carlo Quintavalle, è nato e ha preso forma all'interno dell'Istituto di Storia dell'Arte riunendo in un unico "alveo" le vicende, le relazioni, i dibattiti e le lezioni dei docenti, degli studenti, dei professionisti e degli artisti, nell'obiettivo di concretizzare e coniugare insieme una idea di "archiviare" e di "esporre".

Nel mio lavoro di ricerca ho dovuto tener conto sempre di questi molteplici aspetti focalizzandomi però sulla interazione tra *archivio*, *progetto* ed *esposizione*, il cui rapporto è risultato particolarmente interessante all'interno delle attività seguite nel Centro.

L'approccio metodologico della ricerca è dunque di tipo teorico-progettuale, ma anche operativo, in senso sperimentale rispetto ad una ricerca condotta all'interno di un archivio che realizza esposizioni, collaborando all'attività nel corso dello studio. Ad una ricognizione-riflessione sugli studi e sulla letteratura esistente sul tema dell'archivio e dell'esporre, segue l'attenzione alle esposizioni realizzate dal Centro, e al rapporto con archivisti, curatori, ricercatori, tecnici, restauratori.

La mia collaborazione alla realizzazione delle esposizioni e degli allestimenti – dalla ricerca, alla progettazione dei dispositivi necessari, alla scelta dei materiali e alla loro collocazione – mi ha fatto raggiungere la consapevolezza dell'esemplarità della raccolta e delle enormi potenzialità di sviluppo dei suoi caratteri, complessi, articolati, in parte problematici ma di enorme valore culturale, anche per il *modello* di raccolta.

È stata chiara fin dall'inizio la volontà di approfondire alcuni caratteri della raccolta d'archivio che riuniscono materiale artistico e progettuale, per poter conoscere e mettere in luce il rapporto tra elementi contrapposti e allo stesso tempo complementari: storia e attualità; archivio ed esposizione, eterogeneità dei materiali e necessità di ordinamento.

Un obiettivo che mi è parso perseguibile è stato quello di esplorare, possibilmente in profondità e in senso trasversale tra le discipline, le questioni progettuali e culturali su cui i materiali stessi ci interrogano, per i caratteri e la specificità delle Sezioni che essi compongono, per le questioni metodologiche nell'affrontare il tema, per i nuovi problemi posti all'archivio dal dibattito in corso.

Come parlare quindi di questi specifici archivi d'arte e del progetto oggi? In che rapporto si trovano con i materiali, nella consapevolezza, da un lato, del loro valore storico, e, dall'altro, progettuale? Quale ruolo assegnare all'esposizione, in questi spazi e con queste raccolte, esterne per lo più agli altri modelli espositivi, ad esempio quelli museali? Che relazione si stabilisce tra le idee che sottendono ai progetti (intesi qui in senso di processi e quindi propri di ogni operare) e l'ordinamento dei materiali?

Conoscere, partendo da una formazione da progettista, i materiali e gli obiettivi dell'archivio e dell'esporre ha portato a condurre la ricerca verso una prospettiva "generativa" insita, a mio avviso, nei materiali.

Inizialmente ho accostato all'attività conoscitiva e progettuale all'interno del Centro, lo studio della letteratura critica esistente sul tema archivio.

L'archivio, definito nelle due accezioni di raccolta documentale e luogo ha visto ampliarsi nel corso del Novecento il suo ambito di studio aprendosi a numerosi altri significati e pratiche.

È stata quindi funzionale alla ricerca una breve ricognizione storica, circa il significato di archivio all'interno della disciplina archivistica, e la sua declinazione all'interno del dibattito critico del Novecento, che si sviluppa attraverso molteplici contributi provenienti anche da discipline esterne all'archivistica. A partire dagli anni Venti del Novecento (con gli storici Marc Bloch e Lucien Febvre dell'*École des Annales*) nel momento in cui per *documento* (e di conseguenza l'archivio) non si intende più il solo testo scritto ma anche tutte le testimonianze e i materiali che possono avere valore storico.

Sono state analizzate le riflessioni, oggi molto attuali, di Walter Benjamin e di Aby Warburg, che ordina in un monumentale archivio-atlante, *Bilderatlas Mnemosyne*, i documenti/immagini in dialogo diacronico (materiali e temi anche di grande interesse attuale, di cui ricordiamo i saggi di Kurt Foster² e Georges Didi-Huberman³).

Negli anni Sessanta e Settanta proseguono le riflessioni sul concetto di documento sviluppato dalla seconda generazione di storici dell'*École des Annales* con Jacques Le Goff che riconduce l'idea di *documento* a quella di *monumento*, si avrà inoltre l'importante contributo di Michel Foucault alla definizione di nuovi "archivi" come luoghi in cui affermare che "la nostra ragione è la differenza dei tempi, il nostro io la differenza delle maschere. Che la differenza non è origine dimenticata e sepolta, ma quella *dispersione* che noi siamo e facciamo".⁴ Anche gli artisti influenzano e partecipano a questo processo, come emergerà in particolare dalla seconda metà del Novecento in Europa e in America, ad esempio nelle opere di Christian Boltanski, Gerhard Richter e Marcel Broodthaers.

Per una metodologia di analisi della letteratura esistente sul tema, in mancanza di una bibliografia che andasse a ricomporre un dibattito così ampio, diversificato e frammentario che ne attesti lo sviluppo, ho preso a riferimento due contributi che si sono dimostrati utili per ripercorrere il dibattito: quello dello storico dell'arte Charles Merewether⁵ e dell'architetto e teorico Markus Miessen⁶. Entrambi i testi sono stati utili alla mappatura dei principali contributi teorici, sia per la loro struttura che per l'ampiezza delle indagini presentate.

Il dibattito su questo tema ha, per sua natura, carattere interdisciplinare e sviluppa, a partire dagli anni Settanta, due percorsi paralleli: studi e pratiche più riferiti a riflessioni artistico-filosofiche, altri che aprono al confronto tra l'archivistica in generale e specifici archivi di materiali artistici, come quelli del progetto. In questo momento del dibattito si inserisce il caso del Centro Studi di Parma.

La mia analisi si è quindi soffermata sulle posizioni teoriche più recenti, quelle degli ultimi vent'anni, evidenziando quelle che hanno dimostrato la volontà di una nuova teorizzazione dell'archivio, intendendolo – sia in forma più astratta o teorica del termine, sia riferita agli archivi d'arte e di progetto – sempre nell'idea di uno spazio del "conflitto", luogo della relazione generativa tra materiale storico, metodologie attuali e progetto del nuovo.

² Tra i numerosi contributi qui ricordiamo K. Foster e K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Mondadori, Milano, 2002.

³ G. D. Huberman, *L'immagine insepolta*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006.

⁴ M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, BUR, Milano, 2009, p. 176. [ed. or. M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Edition Gallimard, Paris, 1969].

⁵ C. Merewether (a cura di), *The Archive*, Whitechapel Gallery, London, MIT Press, Cambridge (MA)/ London, 2006.

⁶ M. Miessen, Y. Chateigné (a cura di), *The Archive as a Productive Space of Conflict*, Sternberg Press, Berlin, 2016.

Tra le posizioni esaminate rispetto al taglio scelto vi sono i contributi di Hal Foster⁷, Hans Ulrich Obrist⁸, Okwui Enwezor⁹, Sue Breakell¹⁰ e Tina Di Carlo¹¹, che mettono in luce – nelle loro specificità dovute all'ambito di provenienza – diversi possibili campi di analisi.

Scrive Markus Miessen: "one of the notorious mistakes that one makes is to think that one already knows what one is looking for when approaching an archive, or in fact to set up an archival structure this way. We were interested in the ways in which this approach or appropriation could be disassembled and rethought"¹². Nel corso del Novecento la riflessione sul tema archivio inizia a definirsi anche nel suo rapporto con l'esposizione, sia in specifiche mostre sul tema, sia in casi in cui è il materiale proveniente da un archivio a porre le questioni curatoriali e allestitive.

Questa vicinanza esplicitata tra archivio ed esposizione si sviluppa in modo sistematico fino ad oggi, momento in cui l'archivio è quasi un orizzonte di riferimento per le pratiche di spazi espositivi e musei.

A partire dall'analisi della letteratura sul tema, e dall'esperienza presso il Centro Studi, ho poi ipotizzato una seconda fase della ricerca condotta a partire dal confronto tra posizioni teoriche rispetto ad "archivi" ed "esposizioni" e realtà istituzionali cercando di poter rendere visibile un panorama di pratiche ampie e differenziate, in alcuni aspetti ritenuti esemplari.

Il campione di istituzioni da analizzare è stato elaborato durante il primo anno di ricerca, classificato e ordinato; sulla base di questa ricognizione si è scelto di effettuare una permanenza all'estero per intervistare curatori, archivisti e operatori all'interno delle diverse realtà individuate.

Questo, includendo anche realtà museali che, pur rappresentando un modello di raccolta opposto a quello archivistico, oggi, dopo i radicali mutamenti del modello (museale) dagli anni Settanta e Ottanta del Novecento, rivelano in molti casi un rapporto (con i materiali e il patrimonio) più orientato al loro valore "documentale" che non all'"estetica del capolavoro" e questa direzione emerge anche dalle esposizioni realizzate.

La natura del dibattito ha orientato questo confronto verso realtà internazionali e, di conseguenza, ho ritenuto interessante scegliere, come metodo di indagine "sul campo", il genere dell'intervista come pratica con la quale cercare risposte e direzioni aperte, non solo in ambito italiano, rispetto alle questioni emerse.

⁷ Tra i contributi principali si veda H. Foster, *The archive without museum*, in "October", no. 77, Summer 1996, p. 97-119; H. Foster, *Archive of modern art* in "October", no. 99, 2002, pp. 81-95; H. Foster, *An Archival Impulse*, in "October" no. 110, 2004, pp. 3-22; H. Foster, *The Return of the real*, MIT Press, Cambridge (MA)/ Londra, 1996.

⁸ Tra gli scritti più significativi ai fini della ricerca si veda: H. U. Obrist, *Interviews*, Edizioni Charta, Milano, 2003; H. U. Obrist, *Archiving In Formation: A Conversation with Hans Ulrich Obrist* in "Log", no. 21, Winter 2011, pp. 39-46; B. v. Bismarck, H. P. Feldmann, H. U. Obrist et al., *Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld / Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, VVerlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2002.

⁹ Il testo fondamentale a cui si fa riferimento è O. Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (cat. mostra International Center of Photography, New York, 18 gennaio 2008 – 4 maggio 2008), International Center of Photography, New York, 2007.

¹⁰ Importanti contributi che delineano la linea di pensiero della ricercatrice: S. Breakell, *Perspective: Negotiating the Archive* in "Tate papers", no. 9, Spring 2008; S. Breakell, V. Worsley, *Collecting the Traces: An Archivist's Perspective*, in "Journal of Visual Arts Practice", vol. 6., no. 3, 2007, pp. 175-189.

¹¹ Nello specifico: T. Di Carlo, *Dissemblance: eruptions and incisions, bastards and monsters* in C. Merewether, Y. Chateigné (a cura di), *Archive...*, cit. pp. 127-136.

¹² M. Miessen, *Introduction* in M. Miessen, Y. Chateigné (a cura di), cit., p. 23.

L'archivio e l'esposizione, l'arte e il progetto sono quindi il fulcro attorno al quale sono stati coinvolti alcuni operatori di realtà museali o archivistiche, a partire dal contesto americano, ampliando poi il confronto con analoghe realtà in Europa e in Italia.

Gli Stati Uniti sono stati scelti come luogo di interesse per la ricerca sia per la sollecitazione data da molti contributi al dibattito, sia perché luogo di continua sperimentazione espositiva, nonché origine e contesto di alcuni tra i più importanti modelli culturali portati come riferimento per il Centro Studi e Archivio della Comunicazione di Parma negli anni della sua fondazione.

Questa esperienza mi ha quindi condotto a svolgere circa tre mesi del periodo di ricerca nella città di New York, grazie allo scambio internazionale dell'Università di Parma, tutor Elisabetta Terragni, docente presso il City College di New York.

Nella città ho potuto prendere contatto con alcune personalità da realtà istituzionali significative, definite sia per il carattere e sia per gli interrogativi della mia ricerca: ricordiamo qui il professor Barry Bergdoll della Columbia University e curatore all'interno della Sezione Architettura e Design del MoMA, Emily Orr archivista dello Smithsonian Institute per il Cooper Hewitt Design Museum, Christian Larsen, curatore del Metropolitan Museum of Art (Breuer), Jennifer Whitlock del Vignelli Center for Design Studies.

Le domande definite per gli intervistati si sono concentrate sui tre oggetti: l'analisi dell'idea di archivio, le politiche espositive e il rapporto tra i due. Questi incontri mi hanno permesso di stabilire direzioni di analisi e messa a fuoco di problematiche e conoscenze delle quali le interviste realizzate rendono conto.

Le considerazioni che sorgono da questa esperienza e dai dialoghi intrecciati con esperti e professionisti si sono rivelate diversificate e interessanti. Ogni intervista riportata all'interno della ricerca è strutturata attraverso una parte introduttiva, di presentazione dell'istituzione coinvolta e della figura intervistata, il testo del parlato trascritto e infine seguita da una riflessione sui contenuti e sui contributi al tema. Le interviste hanno avuto come obiettivo il confronto e la verifica delle questioni emerse dal dibattito critico, e il proposito di elaborare una proposta di *topografia* delle pratiche, nella interazione tra archivi ed esposizioni.

Quale elemento differenzia, quindi, l'esposizione da un archivio e da una collezione museale? In che termini si può intendere il ruolo dell'archivio attraverso la sua esposizione? Con quale principi possiamo intendere un archivio rispetto al materiale raccolto? Che ruolo ha il suo ordinamento per la ricerca storico-critica? E quale è il ruolo dei curatori?

Il caso del Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma si inserisce entro l'ampia topografia di pratiche riscontrabili nel dibattito critico e nel campione di interviste realizzate.

Tornata all'esperienza operativa nel Centro Studi di Parma ho avuto una maggiore consapevolezza che l'esposizione, in relazione alla realtà esemplare che il Centro Studi e l'Archivio di Parma rappresenta, potesse dare – e stia già in parte dando – esiti, di pensiero e di progetto (nelle ricerche e nelle esposizioni, senza un preciso confine tra queste) unici e di enorme interesse a livello interdisciplinare.

La mia partecipazione e collaborazione per la realizzazione delle esposizioni nel corso dei tre anni (due esposizioni principali, tre rassegne e due rotazioni parziali del materiale in esposizione)¹³ ha comportato un

¹³ Le esposizioni principali sono: il *Progetto espositivo per l'apertura dell'archivio museo CSAC* di maggio 2015 e la mostra monografica *Ettore Sottsass. Oltre il design* inaugurata a novembre 2017. Le rassegne sono le esposizioni annuali

confronto continuo con le diverse figure attive nel Centro, sia per la definizione dei materiali da presentare in mostra ed estrarre dagli archivi, sia per il dialogo circa le scelte curatoriali e la definizione dei percorsi espositivi e delle modalità di allestimento dei materiali. Attività da cui sono emerse le problematiche, le intenzioni e le potenzialità, nonché gli strumenti operativi in atto nella pratica espositiva e di allestimento specifica del caso studio.

Da questa esperienza a mio avviso è stata determinata la conferma che il Centro oggi può diventare un luogo esemplare per un confronto circa le tematiche oggetto del dibattito contemporaneo sul tema d'archivio, sia per la sperimentazione, nell'allestimento e nel rapporto tra curatela e oggetto dell'espore, grazie alla complessità ed eterogeneità dei materiali presenti.

Dal dialogo tra discipline si rileva che non solo il dibattito sul tema archivio porta a significativi risultati ma fa scoprire alcuni – insospettati – piani di ricerca, prima mai applicati agli archivi: penso alle sperimentazioni sugli allestimenti dei materiali e delle risorse storiche coinvolgendo l'esplorazione dell'idea di archivio e la produzione artistica, alla diffusione di un metodo storico nella lettura dei materiali, al rapporto tra la storia delle discipline e i loro archivi, alla relazione tra design e risorse culturali.

Sperimentazioni che portano ad una nuova relazione con i materiali d'arte e con il progetto, che permette alle discipline storiche e a quelle progettuali di trovare un terreno comune di ricerca, di innovazione, di conoscenza. Questa fase di confronto ha generato anche nuovi interrogativi che si potranno porre in futuro: ad esempio indagare quanto giocano l'origine culturale di una istituzione e il suo contesto? Quale ruolo assegnare alle istituzioni, ai suoi operatori e ai loro programmi? Nei confronti delle raccolte possono restare validi alcuni principi teorici che erano sì operativi, ma anche contestuali ai momenti storici delle loro origini?

A seguire, dopo l'esperienza in USA, la ricerca è stata dedicata all'approfondimento dell'origine del modello del Centro Studi, a partire dalla definizione del progetto storico-culturale messo in atto a partire dai suoi inizi nel 1968, da cui sono poi stati scelti alcuni percorsi di analisi. Questo è stato fatto al fine di cercare di conoscere approfonditamente gli aspetti "centrali" e "cruciali" dello stato attuale del Centro.

La sezione successiva si focalizza su tre esposizioni, inaugurate nel 2017, studiate rispetto al ruolo delle opere esposte, due di queste realizzate con materiale d'archivio: dal fondo Ettore Sottsass dello CSAC e dall'archivio di Frank Lloyd Wright del MoMA e della Avery Architectural & Fine Art Library; in ultimo il raffronto con la mostra sull'opera di Ettore Sottsass realizzata dal museo Met Breuer a New York. La mostra del Centro Studi è risultata significativa ai fini della ricerca avendo operato in modo completo su un fondo relativo alla figura di un progettista la cui opera è produzione *trasversale* rispetto a tecniche di produzione artistica, temi culturali, ampiezza di sguardo. L'intero fondo è stato oggetto di studio e revisione dell'ordinamento, poi elaborato in un catalogo dell'archivio e in un progetto espositivo.

Grazie al periodo di ricerca e agli strumenti acquisiti negli Stati Uniti mi è stato possibile soffermarmi sulle altre due mostre. La prima, realizzata dal MoMA, è *Unpacking the archive: Frank Lloyd Wright at 150*, una occasione celebrativa dei centocinquant'anni dalla nascita del progettista, e presentazione pubblica della

realizzate in occasione del festival internazionale di *Fotografia Europea Reggio Emilia* dal maggio 2016, 2017 e 2018. Le rotazioni del materiale esposto sono state programmate e realizzate a fine 2015 per l'occasione dell'esposizione su *Concetto Pozzati*, il contributo alla mostra *Luce Scienza Cinema Arte* dell'Università di Parma.

scelta compiuta da MoMA e Columbia University di acquisire l'archivio dell'importante architetto americano Frank Lloyd Wright, del quale dal 2012 si predispone il trasferimento dell'archivio dall'Arizona.

La seconda, una monografica dedicata a Ettore Sottsass realizzata al Metropolitan Museum of Art di New York, ripercorre l'attività del designer attraverso un progetto espositivo diacronico rispetto ai temi sviluppati nei progetti.

Dalle parole del curatore, che ho intervistato, viene confermato come il tema archivio sia di interesse anche per un sistema museale, con un progetto espositivo che lavora per indagini stratigrafiche sulla collezione. Come è ben descritto da Charles Merewether l'esposizione si conferma come l'occasione di una conoscenza che sappia cogliere "the 'presentness' of the present, to capture the movement of sense, of the space between a lived story and one that is recorded, of the separation between the two"¹⁴.

Archivio, ricerca, esposizione e museo trovano spazio di dialogo attraverso il loro esito congiunto e il loro rapporto con i materiali. Emerge da questa fase di lavoro e dal confronto tra casi studio l'importanza dell'esposizione come *media*, del suo posizionarsi tra l'arte e il progetto, delle possibili chiavi di lettura e di interpretazione-proposta che l'esposizione stessa può fornire grazie al suo carattere sperimentale, non tanto effimero, quanto processuale per il quale – come ha indicato Barry Bergdoll "that is a really interesting different way of thinking about our history".

Negli ultimi vent'anni sono state realizzate esposizioni che si rivolgono all'archivio riferendolo specificatamente al dibattito e ai suoi interrogativi, oppure che configurano l'archivio dei materiali relativi ad una esposizione storica in un *reenactment* che amplia ulteriormente il rapporto tra i due ambiti.

Una pratica che ha inizio negli anni Sessanta ma inizia a relazionarsi al dibattito teorico sull'archivio dagli anni Novanta.

Molti artisti si rivolgono al tema d'archivio¹⁵ nelle sue più ampie definizioni, a partire dall'idea del luogo, alla sua definizione spaziale, all'idea di raccolta e conservazione della memoria, così come dell'oblio, fino alle idee secondo i criteri tradizionali dell'archivistica come catalogazione e ordinamento, che vengono indagati e poi sovvertiti. Questo, come sottolineano numerosi studi, è già visibile a inizio Novecento, in seguito negli anni Sessanta, in una pratica che anticipa o rincorre il dibattito teorico. L'esposizione inoltre negli ultimi

¹⁴ M. Miessen, Y. Chateigné (a cura di), *The archive as a space of conflict*, Sternberg Press, Berlin, 2016, p. 517.

¹⁵ In merito al rapporto tra l'archivio, la pratica artistica e l'esporre nel Novecento facciamo qui riferimento ad alcuni scritti: G. Celant, Information documentation archive in "NAC – Notiziario Arte Contemporanea", no. 5, maggio 1971, p. 5; H. Szeemann, *Zeitlos auf Zeit. Das Museum der Obsessionen*, Ratisbona, Lindinger e Schmid, 1994; W. Ernst, *Art of the Archive* in *Art Archive: New Works on Historical Holdings*, C. Weber, Cologne, 2001; H. Foster, *Archive of modern art* in "October", no. 99, 2002, pp. 81-95; H. Foster, *An Archival Impulse*, in "October" no. 110, 2004; C. Merewether (a cura di), *The archive*, Whitechapel Gallery, London, MIT Press, Cambridge (MA)/ Londra, 2006; O. Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (cat. mostra International Center of Photography, New York, 18 gennaio 2008 – 4 maggio 2008), International Center of Photography, New York, 2008; S. Breakell, *Perspectives. Negotiating the Archive* in "Tate Papers", no. 9, Spring 2008; S. Spieker, *The big archive. Art from bureaucracy*, MIT Press, Cambridge (MA)/ Londra, 2008; C. Baldacci, *Ripensare l'archivio nell'arte contemporanea*, Tesi di Dottorato XXII ciclo, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2010-2011; M. Miessen, Y. Chateigné (a cura di), *The Archive as a Productive Space of Conflict*, Sternberg Press, Berlino, 2016. Nel Novecento vengono considerati tre diversi momenti teorici e sviluppo, uno all'interno delle avanguardie di inizio Novecento, in nuce rispetto alle successive teorie, poi un momento riferibile agli anni Sessanta e Settanta, infine le pratiche di fine Novecento e degli anni Duemila, nel periodo di maggior diffusione teorica del tema. Tra gli artisti contemporanei si annoverano, per citarne alcuni: H. Haacke, H. Darboven, M. Broodthaers, C. Boltanski, I. Kabakov, T. Hirschhorn, A. Sekula, G. Richter, S. Hiller, The Atlas Group, A. Linke, H. P. Feldmann.

vent'anni stabilisce con l'archivio un legame multiforme rapportandosi con esso, sia nella sua definizione di raccolta di documenti relativi ad una *provenance*, sia nella sua forma di luogo organizzato.

Lo spazio espositivo e il tema dell'esporre si legano perciò all'idea di archivio come luogo e spazio organizzato sia in strutture che lo prendono come riferimento (si pensi allo Schaulager di Basilea), sia nel caso di spazi espositivi che si sviluppano all'interno di archivi che divengono centri di ricerca (il CCA di Montreal) oppure situazioni in cui i due termini si sovrappongono quando archivi (principalmente) di esposizioni vengono a ritrovarsi in un museo (l'archivio della Fabbrica Rosa di Harald Szeemann che è stato acquisito dal Getty Museum). Il tema dell'archivio come raccolta documentale è un riferimento diffuso all'interno della pratica curatoriale che abbiamo introdotto nella parte iniziale e che andremo qui ad approfondire.

L'esposizione, come sottolinea Boris Groys¹⁶ (2003), diventa il luogo per entrare nel flusso storico, in cui l'esperienza diretta dell'esposizione e dell'idea curatoriale si inserisce nel tempo rapido dei flussi presenti nel XXI secolo, attraverso un'idea curatoriale e un progetto nello spazio che non si ripeterà e che l'archivio e i suoi materiali riportano a questioni inerenti le discipline dell'arte e del progetto e la loro riproposizione nel presente.

Ci si è quindi posti numerosi interrogativi sia davanti ai materiali conservati all'interno degli archivi che alle istituzioni che operano a partire da essi, cercando di verificare e di indagare il ruolo di queste raccolte e le possibilità che l'esposizione rappresenta. Ad alcuni di questi interrogativi proveremo a dare risposta: può l'archivio intendersi ancora oggi come deposito da consultare? Che ruolo ha quindi l'esposizione nei confronti dell'archivio? Esiste "l'archiviazione" per l'arte e per il progetto?

Attraverso alcune specifiche scelte metodologiche, secondo un approccio teorico-progettuale attraverso l'esperienza all'interno di una realtà unica e sperimentale come quella del Centro Studi, ho voluto indagare circa questioni e nuove linee di studio che vedono l'archivio protagonista di un importante cambiamento culturale.

La nostra direzione di studio e di approfondimento riguarda la relazione che il tema archivio stabilisce con la costruzione di uno spazio espositivo, sia in base alla natura dei materiali, sia nel momento in cui l'idea curatoriale e progettuale definisce l'esposizione come spazio entro cui l'archivio prende una nuova *forma*.

¹⁶ B. Groys, *Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamtkunstwerk* in "e-flux journal", no.50, dicembre 2013.

1. L'archivio come campo di indagine

1.1 Quale archivio?

La volontà di mettere a fuoco il termine archivio – nelle diverse accezioni che ha assunto nel dibattito teorico – nasce dall'esperienza di chi scrive presso il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma, caso esemplare della complessità di significato del termine.

Il tema, sul versante teorico e nelle pratiche – di ideazione, organizzazione e gestione – è stato oggetto di riflessioni e studi durante il Novecento, che hanno contribuito a delineare nuove definizioni e direzioni di ricerca, con conseguenti possibili pratiche relativamente agli archivi d'arte e del progetto.

In questo settore, infatti, si sono sviluppate esperienze che hanno visto i contributi di numerose altre discipline, nella complessa interrelazione tra storia dell'arte, curatela, pratica artistica, filosofia e nel progetto di pratiche, che guardano ora all'archivio in una accezione più ampia, stabilendo con esso – così pare emergere dal dibattito attuale – un confronto, e forse una propria ri-definizione teorica.

Si rileva dalla ricerca e dalla conoscenza di alcune analoghe istituzioni, come lo CSAC sia un luogo, per alcuni aspetti unico per approfondire i significati del termine archivio e le possibili pratiche a partire da esso, seguendo le direzioni del dibattito e le metodologie che vengono via via applicate a seconda dei materiali della raccolta, e in base alle opportunità e alle occasioni di lavoro sui materiali.

È significativo osservare come l'interrogazione dell'archivio da parte di altri ambiti disciplinari e la "costruzione" del Centro siano andate, e vadano tutt'ora di pari passo. Sono riconducibili alla fine degli anni Sessanta, quando il delinearsi di una nuova definizione di archivio apre nuove strade al dibattito artistico, verso la costruzione di un sistema nuovo di conoscenza e di memoria culturale.

Il Centro Studi, per la sua duplice natura – essendo nato all'interno di un Istituto di Storia dell'Arte (universitario e quindi di ricerca) e da un'attività espositiva – è predisposto fin dalla sua fondazione a un dialogo tra sistemi, quello archivistico e quello espositivo: condizione rara e significativa rispetto al contesto storico in cui si sviluppa. Al Centro Studi oggi è possibile operare secondo criteri di indagine che, grazie a questo background, consentono di leggere i materiali e progettare in modo multiforme, dialogico e dinamico.

Una semplice constatazione sul significato e l'uso del termine archivio nella contemporaneità porta a considerare quanto esso sia da un lato contaminato da altre discipline e usi, dall'altro quanto esso possa subire le criticità, dovute ad esempio, alla rapida obsolescenza delle modalità del digitale: lo sviluppo di raccolte di files e materiale associato a raccolte virtuali – utilissimo per la ricerca, per sperimentare nuove metodologie di approccio ai materiali – ha tuttavia amplificato di parecchio i problemi contemporanei connessi all'avanzamento tecnologico e, in un certo senso, ci interroga sul versante epistemologico, anche e proprio per l'utilizzo diffuso del termine in ambiti diversi: dalla curatela alla filosofia, dalla museologia alla pratica artistica, dalla progettazione alla letteratura.

Al centro di questa indagine, il *documento* – inteso anche come manufatto artistico, disegno e riproduzione – è elemento fondante nella definizione dell'archivio rispetto allo studio dell'opera d'arte.

Riteniamo punti fondamentali di riflessione per la nostra ricerca rispetto al tema del rapporto tra opera e documento, tra presente e passato, tre riferimenti novecenteschi: Aby Warburg, con *Mnemosyne Atlas*, nel 1929, Walter Benjamin con *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*¹⁷, del 1936 e Michel Foucault con *L'archéologie du savoir*¹⁸ del 1969. Seppure non direttamente afferenti alla disciplina archivistica questi testi andranno a influenzare il dibattito degli ultimi vent'anni, le diverse interpretazioni e problematiche sull'archivio, ben oltre i suoi ambiti e settori tradizionali, e soprattutto creeranno interferenza con il presente. La volontà è quella di interrogarsi nuovamente sul rapporto con il materiale storico in un'idea di archivio che sembra assumere negli anni una complessità di variazioni di significato e di esplorazioni simili a quella che rende impossibile un'ipotetica ed esaustiva definizione di "città"¹⁹.

• Riferimenti storici

Oggi una definizione condivisa di archivio è quella espressa dall'International Council of Archives: "Archives are the documentary by-product of human activity retained for their long-term value. They are contemporary records created by individuals and organisations as they go about their business and therefore provide a direct window on past events. They can come in a wide range of formats including written, photographic, moving image, sound, digital and analogue. Archives are held by public and private institutions and individuals around the world."²⁰ L'archivio, nella sua definizione di uso comune, rappresenta a un tempo un insieme documentale e il suo luogo di conservazione²¹.

¹⁷ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966 [ed. or. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1936].

¹⁸ M. Foucault, *L'archéologie del sapere*, cit. Si tratta di uno dei riferimenti principali, a partire dagli anni Settanta, per la letteratura sul tema d'archivio, sia in ambito europeo che statunitense, come testo chiave per la concettualizzazione di un archivio inteso non in senso tradizionale, ma nei riferimenti alla struttura della cultura e della conoscenza.

¹⁹ Ci riferiamo qui all'idea di città come manufatto: "La città, oggetto di questo libro, viene qui intesa come una architettura. Parlando di architettura non intendo riferirmi solo all'immagine visibile della città e all'insieme delle sue architetture; ma piuttosto all'architettura come costruzione. Mi riferisco alla costruzione della città nel tempo [...] Intendo l'architettura in senso positivo, come una creazione inscindibile dalla vita civile e dalla società in cui si manifesta; essa è per sua natura collettiva." (cfr. A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova, 1966, p. 10). Prosegue Rossi definendo i caratteri del manufatto: "Ora per architettura della città si possono intendere due aspetti diversi; nel primo caso è possibile assimilare la città a un grande manufatto, un'opera di ingegneria e di architettura, più o meno grande, più o meno complessa, che cresce nel tempo" cfr. A. Rossi, *L'architettura della città*, cit., p. 21.

²⁰ Riportiamo la definizione data dall'International Council of Archives disponibile su <https://www.ica.org/en/what-archive> [accesso 3.1.2019].

²¹ Si sceglie di introdurre il tema considerando l'archivio all'interno della sua definizione di uso comune per poterci focalizzare poi sugli aspetti unicamente teorici. L'archivio si intende tradizionalmente secondo un duplice significato, quello di raccolta di documenti, pubblici o privati, e quello di sede e luogo in cui essi vengono conservati e raccolti. La sua origine etimologica riconduce al greco ἀρχεῖον ed al latino tardo *archivum*, come ritroviamo in E. Casanova, *Archivistica*, Arti Grafiche Lazzeri, Siena, 1928, p. 11. Etimologia a cui si riferirà, tra gli altri, Jaques Derrida, nel suo *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 2005, p. 11. [ed. or. J. Derrida, *Mal d'archive, une impression freudienne*, Edition Galilée, Paris, 1995; ed. inglese J. Derrida, *Archive fever* in "Diacritics", Vol. 25, no. 2, 1995].

L'archivio prende forma, in ambito istituzionale, a partire dal XVIII secolo²² con gli Stati Nazionali, al fine di conservare i documenti, divenuti fonti principali del lavoro dello storico.

Progressivamente avviene lo spostamento di interesse storiografico dalla storia nazionale alla storia economica, sociale e istituzionale, poi alla microstoria, che utilizza la ricerca verso fonti prima trascurate.

Sul versante teorico e di pensiero questo si traduce nella "rivoluzione" portata dalla Scuola degli "Annales" che avrà un ruolo importante per la definizione di archivio, mutandone la descrizione del contenuto ovvero del documento. Si svilupperanno criteri storiografici innovativi e diretti all'inclusione di materiali altri rispetto al testo scritto prima considerato unico "documento".

Sostiene March Bloch nel 1949: "quanto più la ricerca si sforza di afferrare fatti profondi, tanto meno può sperare chiarezza da una sola fonte che dai raggi convergenti di testimonianze molto diverse. A quale storico delle religioni basterebbe consultare i trattati di teologia o le raccolte di inni? Lo sa bene: le immagini dipinte o scolpite sui muri dei santuari, la disposizione o l'arredamento delle tombe possono dirgli, sulle credenze e le sensibilità estinte, almeno quanto molti scritti."²³

Qui l'idea di documento (e quindi una possibile accezione dell'archivio che li contiene) sembra includere sia le immagini che l'osservazione della costruzione degli spazi.

E Lucien Febvre aggiunge: "i testi certamente, ma tutti i testi. E non solo i documenti d'archivio, in favore dei quali si istituisce un privilegio [...] ma anche un poema, un quadro, un dramma: documenti per noi che testimoniano una storia viva ed umana, saturi di pensiero e d'azione in potenza"²⁴.

La "storia viva e umana" non solo include un numero maggiore di "documenti" rispetto al testo scritto, ma considera allo stesso modo le metodologie di studio di altre discipline, che riconoscono in questi "documenti" atti "saturi di pensiero e d'azione in potenza", caratteristiche che permettono approfondimento e ulteriore comprensione, fine ultimo della ricerca storiografica che è – ricorda Bloch – "quesito".

Questo nuovo approccio alla disciplina rende quindi necessario per il mestiere dello storico l'avvicinamento e il dialogo con le altre discipline, e questo avviene anche in direzione contraria. I concetti di documento e di

²²Il processo che ha portato a riconoscere alla documentazione archivistica non solo valore di memoria-autodocumentazione, ma anche di memoria-fonte per conoscere aspetti della realtà storica, è stato lungo. Una tappa importante è registrabile tra gli ultimi decenni del Settecento e la prima metà dell'Ottocento quando si formarono i primi embrionali archetipi di istituti archivistici quali oggi li intendiamo. Concentrazioni di documentazione archivistica erano avvenute anche nei secoli precedenti. Ma la creazione di appositi luoghi-istituti in cui raccogliere masse documentarie ritenute di nessuna utilità per l'esercizio delle varie attività da parte di quanti le avevano prodotte o le detenevano si verifica in Italia, come in altri paesi europei, a partire dal periodo sopra indicato". Cfr. I. Z. Rosiello (a cura di C. Binchi e T. Di Zio), *L'archivista sul confine*, Ministero per i Beni e le Attività culturali, Roma, 2000, p. 337. Gli archivi, oggi, sono sottoposti a una significativa trasformazione, sia per le problematiche di conservazione – tra cartaceo e digitale – sia per l'intreccio con altri settori disciplinari. Si veda I. Z. Rosiello (a cura di C. Binchi e T. Di Zio), *L'archivista sul confine*, Ministero per i Beni e le Attività culturali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, Roma, 2000; I. Z. Rosiello, L. Giuva, S. Vitali, *Il potere degli archivi. Usi degli archivi nella società contemporanea*, Mondadori, Milano, 2007; I. Z. Rosiello, *Gli archivi nella società contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2009.

²³ M. Bloch, *Apologia della storia*, Einaudi, Torino, 1998 [1950], p. 53. [ed. or. M. Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Librairie Armand Colin, Paris, 1949].

²⁴ L. Febvre, *Dal 1892 al 1933: esame di coscienza di una storia e di uno storico* in L. Febvre, *Problemi di metodo storico*, Einaudi, Torino, 1983, p. 79. cit. in I. Z. Rosiello (a cura di C. Binchi e T. Di Zio), *L'archivista sul confine*, Ministero per i Beni e le Attività culturali, Roma, 2000, p. 355.

archivio rientrano così in altri ambiti di studio andando a porre domande a discipline come la storia dell'arte o la filosofia. Ci si interroga maggiormente sui luoghi in cui i documenti (non solo testuali ma anche artistici e progettuali) sono conservati e, poiché questi materiali erano già presentell'interno di raccolte, come ad esempio quelle di biblioteche, di università, di raccolte private (che li riunivano secondo criteri, motivi e origini riferite ai diversi contesti specifici), queste stesse raccolte assumono una valenza storiografica sempre maggiore. Sono del 1934 le riflessioni e il *Traité de documentation: le livre sur le livre: théorie et pratique*, di Paul Otlet²⁵, bibliografo belga, e a partire da quegli scritti, il lavoro sulla documentazione di Suzanne Briet: "il termine "libro" (biblion o documento o gramma) indica il "documento": non solo il libro propriamente detto, ma anche riviste, giornali, scritti e riproduzioni grafiche di qualsiasi natura: disegni, incisioni, carte, schemi, diagrammi, fotografie"²⁶.

Queste riflessioni prenderanno forma anche, in contesto amburghese, all'interno della raccolta della *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* di Aby Warburg. Come evidenzia Cristina Baldacci, Warburg sollecitò con il suo *Atlante* 'Zum Bild das Wort', "volendo conferire all'immagine la stessa potenza espressiva del linguaggio"²⁷.

Kurt Forster aveva approfondito il tema a fine anni Novanta definendo come "Warburg regards as essential to *Kulturwissenschaftl*. In fact, this 'something quite different' is none other than the awareness that works of art are documents [...] Warburg was undoubtedly well aware of the ambiguity of the word "document" in this context; by definition, the work of art itself is the *Urkunde*, the "document" whose historical coordinates the researcher undertakes to define. But the work's depth of meaning fluctuates according to the preoccupations of those who see it – it can never be plumbed, once and for all. As a document, the work of art is so overdetermined as to be incapable of any final, unequivocal definition"²⁸. Al cuore della filosofia warburghiana è l'*Atlante* (*Bilderatlas Mnemosyne*), l'esposizione (ed esposizioni) di immagini che lo storico dell'arte realizza all'interno della biblioteca con "late antique reliefs, secular manuscripts, monumental frescoes, postage stamps, broadsides, pictures cut out of magazines, and old master drawings"²⁹. Warburg realizzerà il *Bilderatlas Mnemosyne* e le sue "immagini portatrici di sopravvivenze (che) non sono altro che montaggi di significazioni e di temporalità eterogenee"³⁰ nell'idea che "il pensiero concreto e quello astratto non sono in netta contrapposizione tra loro, ma rappresentano un circolo organico della capacità intellettuale umana"³¹. Per questo motivo Warburg decide di "aprire il campo degli oggetti suscettibili di interessare lo storico dell'arte proprio nella misura in cui l'opera d'arte non era più considerata un oggetto

²⁵ I suoi studi sul tema si possono ritrovare nella bibliografia di Paul Otlet (ci riferiamo alla bibliografia del Professor W. Boyd Rayward dell'University of Illinois e dell'University of New South Wales, Elsevier for the International Federation of Documentation Mundaneum, Mons, Belgium, 2017).

²⁶ P. Otlet, *Le traité de documentation: le livre sur le livre, théorie et pratique*, Editions Mundaneum, Bruxelles, 1934, p. 9. Cit in E. Ranfa, *Paul Otlet: una vita per la documentazione* in "AIB Studi", vol. 53, n.1, 2013. [<http://aibstudi.aib.it/article/view/8695/8123>].

²⁷ C. Baldacci, *Ripensare l'archivio nell'arte contemporanea, Tesi di Dottorato XXII ciclo*, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2010-2011, p. 101.

²⁸ K. W. Forster, *Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continent* in "October", no. 77, 1996, p. 16.

²⁹ Ivi, p. 19.

³⁰ G. D. Huberman, *L'immagine insepolta*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006, p. 445. [ed. or. G. D. Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et de temps des fantomes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, Paris, 2002].

³¹ A. Warburg, *Lettera a Max*, cit. in G. D. Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 448.

chiuso sulla propria storia"³². Come evidenzia Giorgio Agamben sull'opera di Warburg "proprio ciò che poteva apparire come una struttura archetipica inconscia per eccellenza – l'immagine – si mostrava invece come un elemento decisamente teorico, come il luogo stesso dell'operare conoscitivo umano nel suo confronto vitale con il passato"³³.

Immagini che, con la diffusione del mezzo fotografico in quel primo Novecento, iniziano a comporre serie di materiali numerose e diversificate, se consideriamo, ad esempio, il suo sviluppo in Europa e, soprattutto, in America. Agli inizi del XX secolo la fotografia ha una rapida ed ampia diffusione, consideriamo che nel 1932 al MoMA di New York per la mostra *Modern Architecture: International Exhibition*³⁴ si utilizzano principalmente, come attestano anche i comunicati stampa dell'epoca, ingrandimenti di fotografie (consideriamo che la mostra circolerà in molte sedi).

In quegli stessi anni Trenta, Walter Benjamin, con quella che sarà la pubblicazione *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, riflette sulla rivoluzione materiale e culturale che la fotografia ha portato nella storia dell'arte, definendo in essa uno spostamento di attenzione dal singolo alla molteplicità dell'immagine che permette alla "riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto"³⁵ riflettendo sul cambiamento della percezioni delle immagini già indicate dalle teorie della Scuola di Vienna³⁶ considerandole attraverso il medium della loro percezione, ovvero l'opera-documento riprodotta.

Il documento diviene oggetto anche della riflessione freudiana: in *Notiz über den 'Wunderblock'*³⁷ Freud "richiama" l'archivio come strumento e luogo della memoria nel suo rapportarsi con i nostri desideri riferiti, in ultima istanza, al rapporto con l'oblio e la morte.

Nel dopoguerra il progresso tecnologico enfatizza i caratteri di standardizzazione e serialità che raggiungono ogni materiale, fino al nascente design industriale, in cui il processo ideativo e di creazione si trova a mediare con l'organizzazione industriale, che comporta l'immissione sul mercato di una grande quantità di "materiali", oggetti, grafiche, fotografie realizzate da artisti, progettisti, illustratori e figure che operano su più livelli nell'ambito della produzione artistica.

Pensiamo ad esempio al mutamento notevole che si avrà da parte del movimento Arts and Crafts alla nascita del design industriale e dal rapporto che si stabilisce con una produzione di opere che lavora per materiali prodotti in serie e vede nel processo e nella descrizione specializzata, ricostruibile attraverso una raccolta documentale, il suo progetto ideativo. Inoltre, l'organizzazione sistematica di tutte le fasi di lavorazione/produzione che l'industria (l'azienda con i suoi protocolli), richiede.

³² G. D. Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 49.

³³ G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, in G. Agamben, *La potenza del pensiero: saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza, 2005, p. 145.

³⁴ *Modern architecture: international exhibition* (catalogo mostra MoMA, New York, 10 febbraio - 23 marzo 1932), Museum of Modern Art, New York, 1932.

³⁵ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 9.

³⁶ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 10.

³⁷ S. Freud, *Nota sul 'notes magico'* in S. Freud, *Opere 1924- 1929*, Torino, Boringhieri, 1978 (ed. or. 1925 cfr. C. Merewether, *The Archive*, cit., p. 24).

Si produce perciò un importante apparato di materiali documentali, molto più consistente che in passato, andando a creare un sistema di *processi progettuali* sempre più diversificati e distinti per fasi, che dall'architettura al design si muove dall'idea allo schizzo al disegno tecnico, dalla sua riproduzione (con diverse tecniche) al modello o prototipo, all'oggetto finito, seguendo le possibilità determinate dall'avanzamento delle tecniche di disegno e prototipazione.

Tutto ciò, anche in campo artistico, assume notevole importanza: a fine anni Settanta, quando la produzione di massa inizia a diffondersi ampiamente, la *documentazione* impera anche nella pratica artistica che va via via "dematerializzandosi" e aprendo la propria definizione fino a coincidere con il reale (è del 1969 la mostra curata da Harald Szeemann³⁸ *When attitude become form* alla Kunsthalle di Berna dove Szeemann unisce opere diverse per materiali e vicine a un'idea di opera d'arte che "ritorna al reale"³⁹).

Il testo foucaultiano *L'archéologie du savoir*, del 1969, dà una definizione di archivio che ancora oggi agisce come *fil rouge* delle questioni relative all'uso del termine archivio e al suo significato.

Nel saggio Foucault dichiara che le sue riflessioni hanno origine da un cambiamento all'interno della disciplina storiografica, in cui, "l'attenzione degli storici si è rivolta di preferenza ai periodi lunghi"⁴⁰ e da ciò riconosce come "questi strumenti hanno consentito loro di distinguere, nel campo della storia, diversi strati sedimentari: alle successioni lineari, che avevano costituito fino a quel momento l'oggetto della ricerca, si è sostituita una serie di sganciamenti in profondità"⁴¹.

All'interno di questa riflessione si cela quella dei filosofi Gaston Bachelard e Georges Canguilhem: all'interno delle ricerche storiche "il problema non è più quello della tradizione e della traccia, ma quello della frattura e del limite, non è più quello del fondamento che si perpetua, ma quello delle trasformazioni che valgono come fondazione e rinnovamento delle fondazioni"⁴².

L'importanza dell'idea di trasformazione e rinnovamento, da Foucault viene ricondotta all'uso del documento, ammettendo come la storia sia "un certo modo che una società ha di dare statuto ed elaborazione a una massa documentale da cui non si separa"⁴³.

Arriva a definire come "la storia tenda all'archeologia, alla descrizione intrinseca del monumento"⁴⁴ per cui nell'archivio si trova "il sistema generale della formazione e trasformazione degli enunciati"⁴⁵.

³⁸ Harald Szeemann, tra i primi e più importanti curatori del XX secolo, dal 1961 curatore della Kunsthalle di Berna. In questo spazio Szeemann realizza nel 1969 *When attitudes become form*, mostra sperimentale di arte concettuale che fu rivoluzionaria. Lasciata la Kunsthalle nel 1969 diviene curatore indipendente dalle istituzioni museali, nel 1972 è direttore di Documenta 5 a Kassel. Dal 1974 si trasferisce in Ticino e dagli anni Ottanta fino al 2001 collabora con la Kunsthaus di Zurigo. Nominato direttore della Biennale di Venezia nel 1999 e nel 2001, continua nella sua attività di curatore con numerose mostre, collettive e personali. Nel 2005, anno della morte del curatore, il Getty Research Institute ha acquisito il suo archivio e la biblioteca, creati da Szeemann all'interno della 'Fabbrica Rosa' a Maggia.

³⁹ H. Foster, *The Return of the real*, MIT Press, Cambridge (MA)/ Londra, 1996, cfr. C. Baldacci, *Ripensare l'archivio...*, cit., p. 7.

⁴⁰ M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, cit., p. 5.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ivi, p. 8.

⁴³ Ivi, p. 11.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, cit., p. 175.

La dichiarazione foucaultiana per cui "l'archivio è anzitutto la legge di ciò che può essere detto, il sistema che governa l'apparizione degli enunciati come avvenimenti singoli"⁴⁶ è ormai un fondamento delle nuove ricerche sull'archivio: una definizione a cui segue l'idea che "nella sua totalità, l'archivio non è descrivibile; ed è incircoscivibile nella sua attualità"⁴⁷. La metodologia da seguire nell'osservazione dell'archivio, secondo Foucault, ha origine dalla considerazione che "se ci sono delle cose dette – e soltanto quelle – non se ne debba chiedere la ragione immediata alle cose che vi si trovano dette o agli uomini che le hanno dette, ma al sistema della discorsività, alle possibilità e alle impossibilità enunciative che essa predispone"⁴⁸.

Sarà a fine anni Settanta che Le Goff descriverà, internamente a questa "rivoluzione" storiografica, la definizione di "documento" e "monumento": "I materiali della memoria possono presentarsi sotto due forme principali: i monumenti, eredità del passato, e i documenti, scelta dello storico"⁴⁹. Inoltre, "La rivoluzione documentaria tende anche a promuovere una nuova unità d'informazione: al posto del fatto che conduce all'avvenimento e a una storia lineare, a una memoria progressiva, essa privilegia il dato, che porta alla serie e a una storia discontinua. Diventano necessari nuovi archivi in cui il primo posto è occupato dal corpus, il nastro magnetico. La memoria collettiva si valorizza, si organizza in patrimonio culturale"⁵⁰.

Di questa mancanza di continuità storica dell'archivio non è solo l'oggetto salvato dal tempo a farne parte ma anche l'insieme di pratiche su di esso, poiché non è possibile, in nessuna delle discipline coinvolte (dalla storia dell'arte agli studi filosofici, dalla sociologia alla museologia...) prescindere da una "scelta attuata sia dalle forze che operano nell'evolversi temporale del mondo e dell'umanità, sia da coloro che sono delegati allo studio del passato e dei tempi passati, gli storici"⁵¹ intendendo qui le scelte, realizzate in modo differente e nelle diverse scuole di pensiero, come prefigurazione di una memoria collettiva costruita sulle *primary source*.

Con ciò non si intende guardare al documento come esito di un montaggio ma analizzare l'archivio – come indica Le Goff – "in una prospettiva economica, sociale, giuridica, politica, culturale, spirituale ma soprattutto in quanto strumento di potere"⁵².

Negli anni Sessanta e Settanta il documento e l'immagine diventano entrambi oggetto di quelle "vocazioni archivistiche"⁵³ – come indica Cristina Baldacci – che portano molti artisti a utilizzare "l'archivio come *medium*"⁵⁴ nel senso di un'azione diretta al "raccolgere, classificare e conservare, soprattutto ripensare"⁵⁵. il

⁴⁶ Ivi, p. 173.

⁴⁷ Ivi, p. 174.

⁴⁸ M. Foucault, *L'a priori storico e l'archivio*, in M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, cit., p. 172.

⁴⁹ J. Le Goff, *Documento/Monumento*, Enciclopedia Einaudi, Torino, 1978, vol. V, p. 38.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ivi, p. 38.

⁵² J. Le Goff, *Documento/Monumento*, cit., p. 41.

⁵³ C. Baldacci, *Ripensare l'archivio nell'arte contemporanea*, cit., p. II.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ivi, p. 3.

materiale "più i modelli da loro creati sono aperti, discorsivi, inquisitori, più concorrono alla rifioritura del patrimonio culturale e della produzione del nuovo"⁵⁶.

Ripercorrendo alcuni riferimenti dell'avanguardia di inizio secolo, Sven Spieker⁵⁷ passa in rassegna la pratica artistica dagli anni Venti ai Trenta nelle sue interazioni con la forma e l'idea di archivio.

Così anche negli artisti degli anni Sessanta e Settanta tra i quali Susan Hiller, Andy Warhol, Ilia Kabakov che attraverso le opere portano un contributo importante al rapporto con il tema archivio sia attraverso una riflessione sul documento sia lavorando sull'idea di archivio come luogo.

Spieker analizza come "while archives have existed ever since humans started to administrate their lives, the technical modalities of archival storage have changed greatly over time"⁵⁸ motivo per cui "the role of archives changed from being depositories of legal titles to places where historians hoped to find the sediments of time itself. Not history, I hastened to add, but time in flux and ongoing [...] it also widened considerably the scope of the archive charged with collecting such records"⁵⁹.

L'archivio appare così l'oggetto di un "conflitto" (nel senso di processo di confronto tra posizioni diverse, possibili e valide per l'esplorazione dei significati e l'ideazione di nuove riflessioni e utilizzi della raccolta d'archivio) e di un dialogo sul tema che ritrova nel periodo dagli anni Ottanta al Duemila una diffusione attraverso il media fotografico, riferendosi per alcuni aspetti alle ricerche di inizio secolo: "late twentieth century art continues the assault on the PP-based archive that was begun with the historical avant-garde"⁶⁰.

Nel volume curato da Merewether⁶¹ troviamo invece le riflessioni di Christian Boltanski e Marcel Broodthaers che presentano il tema attraverso le ricerche per le loro opere.

Un periodo – come evidenzia Daniela Lancioni – "al quale risalivano numerose opere che non avevano la caratteristica di oggetti restituiti più o meno inalterati dal tempo. Si trattava, come è noto, di azioni, di comportamenti o di installazioni"⁶². Prosegue lasciandoci un'immagine di come "la dilatazione delle espressioni possibili in arte e la disponibilità della critica a prenderne atto, hanno indotto alcuni ad assumere un punto di vista orizzontale [...] non somigliano a degli schedari, con i suoi dentini marcati dai numeri o dalle lettere dell'alfabeto scalati come in una rubrica, i cataloghi delle mitiche mostre *When attitude become form* e *Documenta 5*"⁶³.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ S. Spieker, *The big archive. Art from bureaucracy*, MIT Press, Cambridge (MA)/ Londra, 2008. Il testo di Spieker, professore all'University of California, Santa Barbara, curatore del volume *Deconstruction* per Whitechapel esamina l'utilizzo della forma archivio a partire dalle avanguardie del Novecento fino alle opere più recenti, sottolineando alcune declinazioni del tema portate avanti attraverso le numerose ricerche.

⁵⁸ S. Spieker, *The big archive*, cit., p. 5.

⁵⁹ Ivi, p. 6.

⁶⁰ Ivi, p. 136.

⁶¹ C. Merewether (a cura di), *The Archive*, cit.

⁶² D. Lancioni, *Il documento d'archivio nell'arte contemporanea* in Atti del Secondo Convegno Internazionale Archivi e Mostre (15-16 novembre 2013), Edizioni la Biennale di Venezia, Venezia, 2013, p. 302.

⁶³ Ivi, p. 303.

Come fa notare Daniela Lancioni, risalgono agli anni Settanta l'Information Documentation Archive di Germano Celant (che riuniva i materiali per documentare l'arte contemporanea), il Centro di Informazione Alternativa di Achille Bonito Oliva, il Centro di Informazioni e Documentazione Arti Visive del Comune di Roma e le azioni di Umbro Apollonio per la Biblioteca e l'Archivio dell'ASAC alla Biennale di Venezia, che dal 1928 documenta le ricerche e gli autori che partecipano all'attività espositiva della Biennale.

Negli anni Ottanta, come afferma Mario Lupano "era molto forte il bisogno di tornare alle fonti primarie, soprattutto ai documenti archivistici (disegni e altre scritture su supporti cartacei) sia per mostrare ai progettisti le testimonianze confortanti di un mestiere artigiano del quale si sentiva la necessità di considerare alcune pratiche – il disegno soprattutto – sia per considerare il lavoro dello storico [...] rivedere – anche metodologicamente – una storiografia che si era troppo spesso sviluppata rileggendo con sguardo rinnovato le fonti secondarie"⁶⁴.

Per questo nascono molte raccolte archivistiche, relative al disegno progettuale, che si sviluppano rispetto a un genere specifico nato all'interno delle raccolte ottocentesche, come il Royal Institute of British Architects (RIBA) di Londra e della Avery Architecture & Fine Arts Library di New York. Era già attiva la Fondation Le Corbusier, voluta dallo stesso progettista dal 1967 e si iniziano a creare le raccolte del Centre Canadien d'Architecture (CCA) in Canada nel 1979, dell'Institut français d'architecture (IFA) nel 1981, il Deutsches Architekturmuseum di Amsterdam (DAM) nel 1984 e in Italia, del MART fino all'Archivio Progetti dello IUAV nel 1987. Anche il Centro Studi di Parma da fine anni Settanta ha iniziato a raccogliere i materiali progettuali ma, diversamente da quelli nominati, ha seguito un modello che deriva dalle collezioni americane, disposto su più discipline e lontano dalle specializzazioni degli archivi di architettura. In America, come attesta Arturo Carlo Quintavalle "nelle grandi strutture universitarie, da Harvard a Princeton, da Chicago a Yale, le collezioni sono imponenti e continuamente accresciute"⁶⁵.

Negli stessi anni altre raccolte di tipo archivistico si rinnovano con lo statuto di musei, in autonomia dalle università che li avevano generati, ad esempio l'insieme dei materiali del Cooper Hewitt che si allontana dalla scuola Cooper Union, mentre il Museum of Modern Art acquisisce, negli stessi anni, l'archivio di Mies van der Rohe (1967) due anni prima della sua morte e dopo averne utilizzato il materiale per numerose e *pionieristiche* esposizioni di architettura e design.

Si sviluppano diverse strutture museali, come il Centre Pompidou nel 1977, che con chiaro riferimento alla crisi del museo che si diffonde in Europa, utilizza proprio il termine *Centre*, maggiormente riferito a centri di documentazione o di ricerca che a sedi espositive.

L'idea delle raccolte *documentali* nell'accezione più ampia prosegue. Ricondotto ormai l'archivio a campo di studi dell'arte e del progetto Giulio Carlo Argan vi si riferisce nel 1982, nel *Pubblico dell'arte*, dove afferma che "il museo non deve proporre l'opera d'arte come cosa posseduta, sia pure dalla collettività invece che dal

⁶⁴ M. Lupano, *L'archivio in mostra: materialità documentaria e dispositivo visionario* in Atti del Primo Convegno Internazionale Archivi e Mostre (20-21 ottobre 2012), Edizioni la Biennale di Venezia, Venezia, 2012, p. 207.

⁶⁵ A. C. Quintavalle, *Politica della cultura, Università e strutture museali: il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma* in "Annali di Storia delle Università italiane", vol. 9, CLUEB, Bologna, 2005.

singolo, ma come documento da studiare"⁶⁶, uno scritto in cui nonostante compaia il termine "museo", le azioni di documentazione e di registrazione della cultura artistica e progettuale paiono molto più vicine all'idea di archivio".

• Contributi e direzioni di fine XX secolo

Lo sviluppo delle riflessioni teoriche e degli studi sul tema "archivio" nel Novecento è molto ampio e articolato. Presenta numerosi contributi e passaggi, alcuni dei quali già presentati, aprendosi in modo rizomatico a questioni, temi e contenuti eterogenei e complessi.

All'interno di questa amplissima letteratura abbiamo scelto di definire gli ultimi decenni del Novecento attraverso alcuni scritti tra gli autori che affrontano il tema nel momento in cui si definiscono maggiormente le pratiche e le riflessioni a partire dai suoi caratteri.

Questi decenni saranno di riferimento anche per le ricerche degli anni Duemila, attraverso l'azione di alcuni autori, tra i quali Hal Foster, Hans Ulrich Obrist, Terry Cook, che proseguono nell'analisi del tema in diversi momenti storici.

I contributi scelti – come vedremo – provengono da discipline eterogenee, dalla storia e dalla critica d'arte (con il contributo di Allan Sekula, di Rosalind Krauss e di Hal Foster), all'antropologia (con Aleida Assmann), dalla filosofia (il noto saggio di Jacques Derrida, poi con Giorgio Agamben), all'archivistica (le ricerche di Peter Cook e Joan Schwartz). Si conferma quell'orizzonte interdisciplinare e di relazione tra ambiti di ricerca che già si era prefigurato nella seconda metà del Novecento.

Allan Sekula, fotografo e professore al California Institute of Art in *The body and the archive*⁶⁷ inizia la sua riflessione sull'idea di archivio partendo dalle raccolte di ritratti fotografici riuniti dalla polizia per rintracciare criminali, false identità e recidivi nell'Europa e nell'America di fine Ottocento. Questo specifico taglio critico diventa esemplare di un percorso metodologico che dall'osservazione di documenti che appartengono effettivamente a una definizione tradizionale di raccolta archivio, identifica nell'unità di ordinamento e nell'utilizzo del mezzo fotografico un preciso significato culturale determinato dalla considerazione dei due elementi congiunti, archivio e fotografia. L'attenzione che Sekula rivolge ai materiali rileva la volontà di una sperimentazione a partire dal materiale fotografico indicativa degli studi di fisiognomica a frenologia, secondo le diverse teorie che fanno dell'oggetto "fotografia" uno strumento di lavoro per l'archivio a tal punto da far sostenere a Sekula come "in termini strutturali l'archivio è al tempo stesso una entità paradigmatica astratta e una istituzione concreta [...] il linguaggio mimetico universale dell'apparecchio fotografico apriva il passo ad una verità più alta e cerebrale"⁶⁸.

Accade infatti nello scritto di Sekula che si attribuisca alla fotografia il valore e il significato di uno strumento intellettuale che riduce la materia e la natura (umana) a una "essenza geometrica", intendendo la fotografia

⁶⁶ G. C. Argan, *Rapporto tra museo e allestimento*, in E. Mucci e P. L. Tazzi (a cura di), *Il pubblico dell'arte*, Sansoni, Firenze 1982, p. XIV.

⁶⁷ A. Sekula, *Il corpo e l'archivio* in "IL CORPO", vol. IV, no. 6/7, 1996/1997, p. 26. [ed. or. A. Sekula, *The Body and the Archive* in "October", vol. 39, 1986].

⁶⁸ Ibidem.

come *medium* esatto. Allo stesso tempo l'archivio fotografico diventa una raccolta di segni corporei, iscrizioni, volti, che divengono "campagna massiccia di iscrizione, una trasformazione dei segni del corpo in un testo che riduce la descrizione verbale a una stenografia denotativa, poi a sua volta collegata ad una serie numerica"⁶⁹ e dove, allo stesso tempo, l'individualizzazione è "un trionfo di umanesimo"⁷⁰.

Una riflessione sull'importanza della visione congiunta di archivio e mezzo fotografico, nella consapevolezza che l'unione dei due strumenti determina una precisa significazione di entrambi, la troviamo negli scritti su Atget che Rosalind Krauss e John Szarkowski realizzano pochi anni prima. È Szarkowski a notare come "we could say that it was Atget's goal to explain in visual terms an issue of great richness and complexity – the spirit of his own culture – [...] even when they did not rise above the role of simple records"⁷¹. Per lo storico, l'archivio di Atget era il prodotto di un'idea "lager than he"⁷² in cui le numerazioni, come si scoprirà successivamente (grazie alla tesi di dottorato di Maria Morris Hambourg), sono relative a un catalogo di soggetti topografici differenti, e alle categorie delle carte catalografiche delle biblioteche dalle quali il fotografo ha determinato le successioni e i numeri.

È significativo come il rapporto tra il termine *record* e "cultura" avvenga proprio rispetto al media fotografico e ad una intenzione autoriale, utilizzando la metodologia d'archivio con un intento ampio rispetto all'opera.

Avviene in questo caso che "the normal condition of authorship that the Museum wishes to maintain tend to collapse"⁷³. Krauss evidenzia infine la necessità di non concentrarsi esclusivamente sul soggetto (potremmo dire su una storia che sia esclusivamente "alta") per non rischiare di dover pagare "what possible price of historical clarity are we willing to pay in order to maintain the former interpretation (la authorship, ndr) over the latter?"⁷⁴. Una questione di rapporto tra soggetto e oggetto che Krauss risolve con il testo foucaultiano e l'idea di opere come archivio "a sort of archaeological examination of this archive that Michel Foucault both theorize and provide a model for"⁷⁵, identificando l'archivio come luogo di azione e generazione del nuovo allo stesso tempo.

Cita infine il filosofo francese: "archaeology is an attempt to reveal discursive practices in their complexity and density; to show that to speak is to do to something - something other than to express what one thinks"⁷⁶. Il termine archivio appare quindi in queste ricerche come un ulteriore *media* che va ad aggiungersi, come un filtro, alla fotografia, che diviene quasi sovrapponendosi ad una nuova "tecnica", un progetto riferito ad un'archiviazione che si pone al confine tra opera, riflessione, autobiografia e ordinamento.

Anche Jacques Derrida nel 1995, con il suo scritto *Mal d'archive* dialoga con Foucault e indaga la definizione di archivio, nella volontà di rielaborarne il concetto rispetto ad una interpretazione che si delinea a partire da

⁶⁹ Ivi, p. 39.

⁷⁰ Ivi, p. 41.

⁷¹ M. M. Hambourg e J. Szarkowski, *The work of Atget: Volume I, Old France*, New York, Museum of Modern Art and Boston, New York Graphic Society, 1981 cit. in R. Krauss, *Photography's Discursive Space*, in "Art Journal", Vol. 42, no. 4, 1982, p. 317.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ibidem.

una definizione secondo cui "l'apparato psichico sarebbe meglio rappresentato o anche altrimenti affetto da tanti dispositivi tecnici di archiviazione"⁷⁷.

L'archivio, oltre a riferirsi per una sua definizione al "cominciamento e al comando" della sua etimologia greca "si tiene anche al riparo da questo ricordo a cui offre riparo: tanto vale dire quindi che lo dimentica"⁷⁸. Ma la domanda che si pone Derrida diventa quindi "dove si pone il fuori?"⁷⁹ dell'archivio: dove inizia la sua legge? Una riflessione che potremmo interpretare ritornando dall'approccio filosofico al senso prettamente documentale: quali documenti contiene l'archivio? Secondo quali regole?

Ogni archivio per Derrida è allo stesso tempo "istitutore e conservatore"⁸⁰ in una raccolta che è insieme "rivoluzionario e tradizionale. Archivio eco-nomico in questo doppio senso: custodisce, mette in riserva, risparmia ma in modo non naturale, cioè facendo la legge (*nomos*) o facendo rispettare la legge."⁸¹

Nello stesso scritto Derrida traccia la definizione di archivio utilizzando il termine *impressione* che per il filosofo è "la vaghezza o l'imprecisione aperta, alla relativa indeterminazione di una simile *nozione*. 'Archivio' è soltanto una nozione, un'impressione associata a una parola e per la quale Freud e noi non abbiamo nessun concetto"⁸². Nelle pagine successive Derrida delinea l'impossibilità di chiarire in termini precisi un concetto di archivio, il termine risulta avere in sé stesso una componente indefinibile di tensione che ne fa "un movimento di promessa, di avvenire non meno che di registrazione del passato"⁸³. La riflessione di Derrida sul termine "archivio" ne rivela le molteplici implicazioni filosofiche e psicoanalitiche che vengono a riferirsi ad una natura che, seppur astratta per alcuni aspetti, è attiva e vivace come una mente che riflette e rilegge in senso positivo il suo passato.

Derrida – come sottolinea il critico e storico dell'arte statunitense Hal Foster – è tra i primi a riconoscere questa doppia direzione nel lavoro contemporaneo sull'archivio⁸⁴ e nel discorso freudiano. Derrida riconduce infatti a Freud l'attribuzione di un doppio significato all'archivio: un archivio che è *trouble*, ovvero torbido, perché sempre suscettibile di una traduzione differente e allo stesso tempo sempre affine a quel "non cessar mai, interminabilmente, di cercare l'archivio là dove esso si sottrae. È corrergli dietro là dove, anche se ce ne è troppo, qualcosa in lui si anarchia"⁸⁵. L'immagine che Derrida riconosce nell'archivio di Freud è quella di un movimento senza fine, di un percorso d'Ulisse senza luogo, tempo e senza meta se non quella "nostalgia di ritorno al luogo più arcaico del cominciamento assoluto"⁸⁶.

⁷⁷ J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 2005, p. 26. [ed. or. J. Derrida, *Mal d'archive, une impression freudienne*, Edition Galilée, Paris, 1995; ed. inglese J. Derrida, *Archive fever* in "Diacritics", Vol. 25, no. 2, 1995, pp. 9-63].

⁷⁸ *Ivi*, p. 11.

⁷⁹ *Ivi*, p. 18.

⁸⁰ *Ivi*, p. 17.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ivi*, p. 41.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ H. Foster, *An Archival Impulse* in "October", no. 110, 2004, p. 5.

⁸⁵ J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, cit., p. 111.

⁸⁶ *Ibidem*.

Lo scritto di Foster *The Archive without Museums* (1996), riesce a definire in un'accezione ancora valida, le implicazioni culturali dell'archivio (in questo caso quello d'arte o del progetto) inseriti nel contesto attuale della *visual culture*.

Considerandoli all'interno di una riflessione sul passaggio da "art history to visual culture" verifica la condizione per cui "art history is strained between the autonomy of his first term and the imbrication of its second, visual culture is driven by the virtuality of its first term and the materiality of the second"⁸⁷. Il passaggio da *history* a *culture* in Foster è riferito alla svolta etnografica e antropologica della Storia dell'arte dovuta alle teorie dei *cultural studies* nei primi anni Sessanta che introducono nella verticalità di approccio propria degli studi storici una struttura orizzontale che porta il confronto in senso diacronico tra tempi e discipline⁸⁸: "in the ethnographic model one moves horizontally, from site to site across social space, more than vertically, in a discourse inscribed with a historicity, a responsibility of form, of its own"⁸⁹.

Un riferimento fondamentale del dibattito sarà inoltre lo scritto di Foster del 2004 *An archival impulse*⁹⁰, che si riferisce al concetto e all'idea di archivio nel lavoro di alcuni artisti sul finire del XX secolo, di origine e contesto molto differenti (il critico nomina Thomas Hirschorn, Sam Durant e Tacita Dean). Riconduce l'interesse verso il tema archivio ad un'origine precedente, in ambito artistico, sia nel periodo prima della Seconda guerra mondiale (da Rodchenko ad Heartfield) sia nel periodo postbellico⁹¹ (da Rauschenberg all'Independent Group, con motivi nella Institutional critique, la Feminist Art e la Conceptual Art). Emerge quindi come la sola definizione di "archivio" utilizzata in senso tradizionale abbia finito di esistere: "yet an archival impulse with a distinctive character of its own is again pervasive – enough so to be considered a tendency in its own right"⁹². Un presupposto per quell'impulso archivistico che ha dato origine all'*archival art*, "also distinct from art focused on the museum"⁹³.

Foster riconosce inoltre all'archivio di essere "recalcitrantly material fragmentary rather than fungible, and as such they call out for human interpretation, not machinic reprocessing"⁹⁴, in cui l'aggettivo *recalcitrantly* ben chiarisce lo stato di tensione e movimento interno all'idea di raccolta e del suo possibile e diversificato utilizzo, in attesa che intervenga una "briglia" a dare una direzione, una "briglia" che deve essere per forza umana, non trattandosi di un semplice *reprocessing* ma di una necessità di interpretazione della quale sembra in attesa.

L'archivio risulta quindi non solo un riferimento per la produzione artistica ma anche il luogo nel quale poter ritrovare un modello di lettura del reale che accompagna lo sviluppo della storia dell'arte nella seconda metà del Novecento.

Sarà Giorgio Agamben nel 1998 a rileggere il testo foucaultiano a determinare una ulteriore riflessione sull'archivio in *Quel che resta di Auschwitz*, dove l'utilizzo del termine "archivio" viene riferito – come

⁸⁷ H. Foster, *Archive without museum*, 1996, October, no. 77, p. 104.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Ivi, p. 105.

⁹⁰ H. Foster, *An Archival Impulse*, cit.

⁹¹ L'analisi del tema archivio nei primi decenni del Novecento viene approfondita anche da S. Spieker, *The big archive*, cit.

⁹² H. Foster, *An Archival Impulse*, cit., p. 4.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Ivi, p. 5.

evidenza Tina Di Carlo⁹⁵ – a uno spazio di enunciazione, che non corrisponde alle definizioni tradizionali di archivio, ma si realizza nell'azione perenne di testimonianza che l'archivio stesso, in senso positivo, come spazio dell'enunciato foucaultiano, permette.

Questa rivalutazione e ripensamento dell'archivio come risorsa per il *nuovo* avviene anche all'interno di specifiche discipline come accade all'interno dello scritto del 1999 dell'antropologa tedesca Aleida Assmann⁹⁶ che riflette sul rapporto tra archivio e memoria culturale, affermando: "La memoria-archivio può essere considerata un deposito per la memoria funzionale a venire. È non solo la preconditione di ogni fenomeno culturale definibile come «rinascita», ma anche la risorsa fondamentale per il rinnovamento della cultura ed una delle condizioni della possibilità di cambiamenti culturali. Altrettanto importante a livello sociale è la sua funzione di correttivo della memoria culturale vigente"⁹⁷.

L'avvicinamento dell'archivio alla disciplina dell'antropologia e della memoria culturale determina una riflessione sulle istituzioni che detengono questi "nuovi archivi" e che Aleida Assmann analizza rispetto alle loro diversificazioni interne, collegando gli "archivi", ormai eletti ad emblemi rappresentativi di una memoria culturale ampia, complessa e problematica, agli altri luoghi e alle altre pratiche della memoria che influenzano il presente nei modelli che propone.

Nel momento di passaggio tra il XX e il XXI secolo la riflessione degli archivisti canadesi Joan M. Schwartz e Terry Cook è indicativa di un avvicinamento della disciplina archivistica all'importante e profondo dibattito nato a partire da altre discipline nel Novecento.

I due archivisti, che pubblicano sulla rivista internazionale "Archival Science" (nata nel 2001), notano come "some writers have begun exploring aspects of 'the archive' in a metaphorical or philosophical sense"⁹⁸ e, soprattutto in riferimento ai contenuti di queste riflessioni esterne all'archivistica, riconoscono come "archives – as records – wield power over the shape and direction of historical scholarship, collective memory, and national identity"⁹⁹ in una visione degli archivi come "social constructs"¹⁰⁰.

Entrambi definiscono che il termine archivio, come molti altri, "are neither universal across space nor stable across time"¹⁰¹ poiché l'evoluzione storica di metodi, leggi, forme o la produzione di documenti archiviabili, hanno determinato un cambiamento e una modifica progressiva del ruolo.

In una intervista di dieci anni successiva Cook riassumerà le considerazioni descritte all'interno dei suoi numerosi interventi nell'idea che un "archival paradigm is changing through time, through the study of archival history, as each era interprets a new evidence and memory, and thus redefines archival identity and

⁹⁵ T. Di Carlo, *Dissemblance: eruptions and incisions, bastards and monsters* in M. Miessen, Y. Chateigné (a cura di), *The Archive as*, cit., p. 127.

⁹⁶ Cfr. C. Baldacci, *Ripensare l'archivio nell'arte contemporanea*, cit., p. 264.

⁹⁷ A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna, 2002, p. 157. [ed. or. A. Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999].

⁹⁸ J. M. Schwartz e T. Cook, *Archives, records, and power: The making of modern memory* in "Archival Science", no. 2, 2002, p. 5.

⁹⁹ Ivi, p. 2.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ J. M. Schwartz e T. Cook, *Archives, records, and power: The making of modern memory*, cit., p. 5.

its relationship with social communities"¹⁰². Cook auspica per la disciplina molti cambiamenti per il futuro: "archival thinking over the past century or so should be viewed as constantly evolving, ever mutating a sit adapts to radical changes in the nature of records, record-creating organisations, record-keeping system, record uses, and the wider cultural, legal, technological, social, and philosophical trends in society. Archival idea formed and in one time and place reflect many of these external factors"¹⁰³.

Gli scritti di Terry Cook, che per molti anni è stato General Editor di "Archivaria"¹⁰⁴ hanno la volontà di indagare i motivi di alcune pratiche archivistiche, non dal punto di vista storico ma da quello della *storia delle idee*¹⁰⁵ ovvero interrogarsi sulle idee e le pratiche che sono all'origine degli archivi e delle loro teorie.

Tra le altre evidenziamo alcune domande che Cook si pone sulla figura dell'archivista che non sia il conservatore di materiale antico (nel senso del keeping archives) ma un realizzatore di archivi nel presente (making archives). L'elemento su cui insiste maggiormente e che influenza molte di queste domande è l'idea di archivio come processo e non come prodotto: "new life is breathed into our central defining principle of provenance"¹⁰⁶.

Terry Cook identifica come la chiave per permettere uno sviluppo dello studio sia quello di non soffermarsi su strutture, uffici, origini ma più sulle *provenienze* dei dati d'archivio ovvero sulle pratiche, i discorsi, le attività nella loro specificità riferendola ai materiali¹⁰⁷ secondo un nuovo corso in quest'idea di istituzione *bottom-up* per cui "the meaning of provenance is trasformed from its structuralist origins to an iterative and ongoing discourse centered on functions, activities, processes, societal forces, and on the personal and organizational relationship and cultures that collectively cause records to be create"¹⁰⁸ in una indagine in cui l'archivista diviene anche ricercatore, per ciò che riguarda la *provenance* e la *functional analysis* ovvero una analisi sulle interrelazioni con un contesto più ampio: chi ha creato i records, quale processo li ha registrati o portati fino a noi, chi ha avuto rapporti con essi per capire il contesto sociale in cui sono stati creati e la ricaduta contemporanea, in una interrelazione tra strutture sociali e cittadini tra il documento e il suo contenuto: "power recognized becomes power that can be questioned, made accountable, and opened to transparent dialogue and enriched understanding"¹⁰⁹. L'archivio viene descritto come un costrutto sociale, che è impossibile distanziare da un'idea di potere e in cui risiede il più importante *framework*, termine che i due archivisti citano da Halbwachs¹¹⁰, ovvero una struttura intellettuale (o enunciato se volessimo richiamare Foucault) per la raccolta della memoria sociale, che in altro modo non sarebbe registrabile.

¹⁰² T. Cook, *Interview* in "InCID", vol. 3, no. 2, Ribeirão Preto, 2012, p. 170.

¹⁰³ T. Cook, *Interview*, cit., p. 167.

¹⁰⁴ "Archivaria" è la pubblicazione nazionale degli archivi canadesi.

¹⁰⁵ Ivi, p. 158.

¹⁰⁶ T. Cook, *Interview*, cit., p. 161.

Una sperimentazione simile avviene all'interno del progetto del Design Center di Brighton presentato da Sue Braekell per la piattaforma Exploring British Design <http://exploredesign.archiveshub.ac.uk/> presentato al convegno veneziano *Design as a cultural object*. All'interno della catalogazione degli autori vengono inserite delle variabili aggiuntive legate al contesto da cui si ottengono interessanti reti di rapporti e corrispondenze, altrimenti nascoste, all'interno dell'archivio.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ J. M. Schwartz e T. Cook, *Archives, records, and power: The making of modern memory*, cit., p. 1.

¹¹⁰ M. Halbwachs, *On collective memory*, The University of Chicago Press, Chicago, 1941, p. 43. [ed. or. M. Halbwachs, *Les Travaux de L'Année Sociologique*, F. Alcan, Paris, 1925].

Questa posizione è indicativa di un mutamento che, a fine secolo, coinvolge in modo ampio anche l'archivistica, secondo le intenzioni, i programmi e le aperture di significato che essa riconosce internamente al suo territorio di ricerca e di avanzamento rispetto ad una funzione sociale e culturale che va modificandosi.

Come ci chiarisce Jacques Derrida, nel porci la questione dell'archivio "non possiamo più farlo secondo una modalità temporale o storica dominata dal presente o dal passato. Non ci sentiamo più il diritto di porre delle domande la cui forma, la cui grammatica e il cui lessico sembrano tuttavia così legittimi, così neutri"¹¹¹. L'archivio esplorato cessa di essere neutrale, oggettivo, conservativo e muta nella natura dei suoi interrogativi.

• Il carattere "generativo" dell'archivio nel XXI secolo

All'interno del dibattito del XXI secolo sul tema "archivio" emerge, in numerosi contributi e riflessioni, come luogo di "produzione" di nuovi significati, nuove direzioni di ricerca, pratiche, indagini partendo da presupposti teorici e metodologici esterni all'archivistica. Abbiamo ritenuto di interesse per la ricerca procedere nell'identificazione di quei contributi, definiti nel XXI secolo, che riconoscono nell'archivio un carattere "generativo".

Dal punto di vista metodologico abbiamo utilizzato come preciso riferimento due volumi storico-teorici presenti all'interno della letteratura sul tema, che ci hanno permesso di creare una mappa delle questioni emerse e di tracciare un percorso specifico utile alla ricerca. I contributi scelti provengono quindi in parte da questi due testi (significativi nella loro articolazione e metodologia) e in altra parte dal contributo della letteratura sul tema, delle tesi di dottorato, dei convegni e degli articoli che hanno densamente popolato la pagina delle riflessioni sull'archivio.

I contributi scelti sono riconducibili ad ambiti di ricerca trasversali, ad esempio quando provengono da pratiche condivise (ad esempio i testi relativi al volume curato da Markus Miessen), in altri casi maggiormente relativi alla pratica artistica o a quella curatoriale (le riflessioni di Charles Merewether e Okwui Enwezor). Ci siamo rivolti anche ad importanti riflessioni di antropologi (Arjun Appadurai), di archivisti (Irmgard Christa Becker, Sue Breakell) nonché di critici e storici dell'arte (Beatrice von Bismarck, Stefania Zuliani, Tina di Carlo e Giuliana Bruno) che hanno riflettuto e scritto sul tema.

Abbiamo analizzato due specifici volumi: il primo, *The Archive*¹¹², della collana "Documents of Contemporary Art", edita dalla storica galleria d'arte contemporanea Whitechapel di Londra¹¹³, indica tra i suoi scopi: "teaching, curating and understanding of art and visual culture are likewise no longer grounded in traditional

¹¹¹ J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, cit., p. 45.

¹¹² C. Merewether (a cura di), *The archive*, cit.

¹¹³ La Whitechapel Art Gallery di Londra è una galleria d'arte moderna e contemporanea fondata nel 1901. I direttori sono stati Bryan Robertson (1952–1968), Nicholas Serota (1976–1988), Catherine Lampert (1988–2002). Oggi è diretta da Iwona Blazwick. Ha ospitato alcune delle mostre più significative del Novecento tra le quali *This is tomorrow* curata da Theo Crosby nel 1956. Ha creato una collana dal titolo Documents of Contemporary Art della quale fa parte il volume *Archive*, uscito nel 2006.

aesthetics but centred on significant ideas, topics and themes [...] each of these source books provides access to a plurality of voices and perspectives"¹¹⁴.

The Archive è una raccolta antologica sull'attuale condizione del tema nelle arti, nell'intento di stimolare, attraverso contributi a livello internazionale, uno sguardo *molteplice* sul tema, evidenziando come l'archivio sia diventato influente nella cultura artistica contemporanea, ponendosi come strumento trasversale per l'investigazione di aspetti culturali, politici, psicologici, storici della realtà nel XX secolo, ridefinendosi a partire dalla nascita di molte "searching questions"¹¹⁵.

Il volume, curato da Charles Merewether¹¹⁶, presenta una mappa che intende evidenziare i nessi tra le diverse "sezioni" del volume che hanno titoli simili a parole chiave, ovvero: *Traces, Inscriptions, Contestation e Retracings*. I testi sono in ordine cronologico e si "affidano", per una lettura sistematica, all'introduzione del curatore, lasciando al lettore la possibilità di definire altre possibili "mappe" tra i testi.

Mentre le prime tre sezioni vedono contributi eterogenei, le ultime due si fanno più specifiche rispetto alla disciplina artistica, concludendo con una asserzione sugli archivi: "they open up possibilities for new ways of writing histories, they also intimate the sense of the absurd, the futile, or the impossible, which ultimately haunts the logic of the archive"¹¹⁷.

Il superamento dell'archivio tradizionale diventa la posizione culturale dominante nell'intero volume, rivolto a nuove direzioni conoscitive che, grazie anche ai contributi dell'arte e della critica contemporanea, spaziano in ambito politico, etico, culturale e filosofico. Tra questi troviamo alcuni degli autori dei contributi già citati, tra i quali, scritti di Sigmund Freud, Walter Benjamin, Michel Foucault, Allan Sekula.

Nel secondo volume preso a riferimento, *Archive as a productive space of conflict*¹¹⁸, viene posta una domanda centrale al lettore: "what are the processes that enable archives to become productive?". L'interesse e il preciso confine della ricerca sono così inquadrati: "the conflictual archive", ovvero la sperimentazione su pratiche di conflitto di idee e di posizioni sul tema come processo produttivo. Questa definizione specifica di campo, l'indagine sull'archivio 'conflittuale', è riferita infatti alle possibilità conoscitive che si associano alla condizione conflittuale: "this archive reveals itself as a space in which documents and testimonies open up a stage for productive dispute and struggle"¹¹⁹.

¹¹⁴ C. Merewether (a cura di), *The archive*, cit., p. 5.

¹¹⁵ C. Merewether, *Introduction. Art and the archive* in C. Merewether (a cura di), *The Archive*, cit., p. 10.

¹¹⁶ C. Merewether, storico dell'arte e curatore, Collections Curator al Getty Research Institute di Los Angeles dal 1994 al 2004 e Artistic director e curator alla Biennale di Sydney del 2006. Direttore dell'Institute of Contemporary Arts in Singapore dal 2000 al 2013. È stato Visting Fellow allo ZMK di Karlsruhe, luogo di incontro di alcune tra le ricerche del volume *The Archive as a Productive Space of Conflict*. Ha insegnato all'University of Sydney, alla Universitat Autònoma di Barcellona, all'Università Ibero-Americana a Città del Messico e alla University of Southern California.

¹¹⁷ C. Merewether, *Introduction. Art and the archive* in C. Merewether (a cura di), *The Archive*, cit., p. 17.

¹¹⁸ M. Miessen, Y. Chateigné (a cura di), *The Archive as a Productive Space of Conflict*, cit. Il volume riunisce circa sessanta contributi di oltre ottanta autori (tra curatori, architetti, artisti, ricercatori e professionisti di diverse discipline in ogni campo della pratica artistica contemporanea) che intervengono sul tema "archivio" nell'intento di esplorarne il significato attraverso lo sviluppo di nuove riflessioni teoriche e nella ricerca di possibili design di nuove pratiche di indagine sugli archivi.

¹¹⁹ M. Miessen, Y. Chateigné (a cura di), *The Archive as a Productive Space of Conflict*, cit., n.n.

In questa distanza dall'archivio tradizionale, le nuove teorie coinvolgono archivi molto differenti tra loro, in un "design framework" che esprime forme di lettura diversificate e non univoche.

Il testo si pone quindi come una raccolta di modelli di pratiche di sperimentazioni a partire dai materiali.

L'impostazione metodologica di Markus Miessen¹²⁰, uno dei curatori del volume, è quella di un "crossbenchers"¹²¹, ovvero di una figura attiva sulle questioni più distanti, che riconosce valore fondante nell'azione del singolo rispetto al sistema culturale esplicitando la complessità delle ricerche: "it all comes down to the question of one's role, and the way in which this role becomes productive from the point of view of praxis. Historically, architecture, as a profession, is very interesting in this regard [...] What we instead need to do is to force ourselves into contexts into which we have previously not been invited, redefine our position, and demonstrate that we can deal with the cultural complexity that surrounds contemporary spatial production"¹²².

Il volume, realizzato nel 2016 dalla Karlsruhe University of Arts and Design e dalla Genève School of Art and Design¹²³, riunisce sia esiti dei laboratori e dei sopralluoghi condotti durante i corsi universitari, sia testi teorici, sia esperienze espositive: dalla moda all'editoria, dall'architettura al design, dall'arte contemporanea alla narrativa ogni testo è un discorso "nuovo" a partire dall'azione contraddittoria e conflittuale di una singola possibilità di pratica d'"archivio"; finalizzati a "the potential stimulation of memory thought archives, in order to work toward structure and frameworks for future *Handlung*"¹²⁴.

L'interazione tra le diverse discipline avviene grazie al coinvolgimento di figure che agiscono in ambiti differenti e che spesso si relazionano in un dialogo sul tema, gli autori del volume sono curatori, docenti universitari europei e americani, storici, artisti, designer, progettisti e matematici che declinano il tema "archivio".

Il valore e l'esemplarità di questo volume è certo l'interdisciplinarietà ma, non secondario, il rilievo e il significato che assume l'azione collettiva, il progetto condiviso, il lavoro con gli studenti e all'interno di un'università – in questo caso tre: Lüneburg, Genève e Karlsruhe (ma ve ne sono molte altre coinvolte attraverso i loro docenti) – che realizzano ricerche, esposizioni e laboratori .

¹²⁰ Architetto e critico, Markus Miessen è stato Visiting Fellow e Visiting Professor in università e centri di ricerca tra cui la Karlsruhe University of Arts and Design e l'Architectural Association di Londra. Ha collaborato con Hans Ulrich Obrist a vari progetti, tra cui *Cedric Price-Interview Archive Project*; con lui ha fondato il *Brutally early club*. Insegna attualmente all'University of Southern California a Los Angeles. Il suo lavoro è stato pubblicato ed esposto a livello internazionale, alla Biennale di Lione, di Venezia e a Manifesta 8 (2011).

¹²¹ M. Miessen, *Crossbenching. Toward Participation as Critical Spatial Practice*, Sternberg Press, Berlino, 2016.

¹²² F. Bueti, *Crossbenching. Interview with Markus Miessen. Konjunktur und Krise?* in "Common – Journal für Kunst & Öffentlichkeit", no. 2, 18 luglio 2013.

[<http://commonthejournal.com/journal/konjunktur-und-krise-no-2/crossbenching-interview-with-markus-miessen/> ultimo accesso 20.10.2018].

¹²³ Grazie alla collaborazione tra le due università condotta da Markus Miessen, Yann Chateignée e Lauren Schmitd dal 2010 al 2013. Yann Chateignée è curatrice e dean del Visual Art Department all'HEAD di Genève. Ha realizzato numerosi progetti tra il Palais de Tokyo, il MACBA di Barcellona e il Centre Pompidou, dal 2012 con Lars Bang Larsen lavora alla ricerca *Art, Science, Counterculture: Perspectives on a Radical Enlightenment*. Lauren Schmitd è docente e ricercatrice all'HEAD di Genève, dove sviluppa e porta avanti con gli studenti laboratori di ricerca interdisciplinari l'utilizzo di numerosi media.

¹²⁴ M. Miessen, Y. Chateignée, *Introduction* in M. Miessen, Y. Chateignée (a cura di), *The Archive as a Productive Space of Conflict*, cit., p. 19.

Tra i progetti realizzati: *Archivologie, Ostension. Travail de l'archive, archives du travail* realizzato a Ginevra; la visita e il progetto sulla Fabbrica Rosa¹²⁵ di Harald Szeemann, esperienze laboratoriali e collettive che introducono nuove dinamiche e metodologie di lettura degli archivi e, come indica Chateigné, "this methodology could be interwoven in a very productive way [...] it involved long and deep conversation to imagine where archives are today, or even what could be an archive tomorrow".

Il libro è dunque la testimonianza di un processo di ricerca nel quale i rimandi alla storia del pensiero filosofico, antropologico, curatoriale, progettuale, intervengono proficuamente sul tema dell'archivio, sia teorizzando, sia presentando pratiche laboratoriali secondo diversi percorsi e metodologie.

Dall'inizio del XXI secolo numerosi scritti, convegni, programmi stabiliti da università e centri studi che hanno portato un contributo al dibattito e partecipato alla sua diffusione e declinazione secondo approcci differenti.

Altre testimonianze si hanno all'interno degli esiti di attività (convegni, conferenze, pubblicazioni) svolte da archivi, come il Nederlands Architectuurinstituut (NAi) di Rotterdam, il Bauhaus Archiv di Berlino, il DAM di Francoforte, il RIBA, il CCA di Montreal, oppure da musei, come nel caso del MoMA di New York o del MACBA di Barcellona. Segnaliamo anche i quaderni dell'ICAM¹²⁶ per l'interesse rispetto alla tematica del rapporto tra archivi e musei.

In Italia sono stati realizzati, dal Duemila, contributi importanti, che proseguono oggi, tra i quali segnaliamo gli esiti del progetto di ricerca MeLA *European Museums in an age of migrations* coordinato dal Politecnico di Milano, le ricerche e i convegni "Archivi e Mostre" condotti dalla Biennale di Venezia sotto la direzione di Paolo Baratta e le pubblicazioni curate da Fulvio Irace, Raffaella Trocchianesi, Eleonora Lupo e Graziella Leyla Ciagà in *Design and Cultural Heritage*¹²⁷.

Inoltre sono state introdotte nei programmi di musei e centri numerose iniziative (esposizioni, convegni, corsi) sul tema della sperimentazione nella definizione di archivio rispetto al tema espositivo, come ad esempio dal MART di Rovereto, dal MAXXI di Roma, dallo IUAV di Venezia e dallo CSAC di Parma.

Di notevole importanza, guardando agli archivi d'arte e del progetto, il lavoro e i contributi dell'Istituto dei Beni Culturali e le ricerche condotte per la mappatura del patrimonio archivistico da parte dell'Associazione Nazionale Archivi di Architettura e dall'Associazione Italiana Storici del Design.

Dall'inizio del XXI secolo la proliferazione di articoli, pubblicazioni, convegni e simposi sul tema (realizzati da università, musei e archivi a livello internazionale) hanno portato all'avanzamento rapido delle posizioni interne al dibattito nonché alla sua diffusione.

¹²⁵ Cfr. J. Duca, *Fabbrica Rosa* in M. Miessen, Y. Chateigné (a cura di), *The Archive as a Productive Space of Conflict*, cit., p. 273.

¹²⁶ Cfr. ICAM Print https://www.icam-web.org/icam_print.php [ultimo accesso 30.12.2018].

¹²⁷ Del cofanetto composto da tre volumi facciamo riferimento a due scritti: A. Spagnoli, *Istituzioni culturali e Digital Cultural Heritage. Nuovi paradigmi di acquisizione, conservazione e valorizzazione nel contesto della cultura digitale* in E. Lupo, R. Trocchianesi (a cura di), *Progetto e memoria del temporaneo*, Electa, Milano, 2013; L. Bollini, *Lo spazio digitale del sapere: dalla forma archivio alle knowledge-base culturali*. in E. Lupo, R. Trocchianesi (a cura di), *Progetto...*, cit.

In merito alla sperimentazione teorica e di nuove pratiche a partire dall'archivio, inteso come luogo del progetto e della creazione di un nuovo rapporto con il materiale, una figura di rilievo che consideriamo in questa ricerca è certamente quella di Hans Ulrich Obrist, tra i più importanti curatori e critici d'arte.

Nell'intervista che Markus Miessen gli dedica nel 2005 (inclusa nel volume *Archive as a space of conflict*), Obrist racconta di come vi siano, alla base di tutta la sua attività, tre tipi di archivi: iniziando a *ordinare* secondo il modello di Kasper König¹²⁸ per cui ogni tema o autore occupa uno scatolone e all'interno può essere posto qualsiasi materiale, egli procede nella sua definizione degli archivi: quello delle interviste, quello delle esposizioni e quello dei progetti non realizzati.

Questi archivi rivelano all'origine un'intenzione operativa e progettuale, in parte legata alla consapevolezza che "my focus on the archive has a lot to do that my medium as a curator is the exhibition and the exhibition has a limited life [...] therefore the archive is a very important thing. Archive are a form of compensation in relation to the fugitive nature of my medium. It is a kind of complementary"¹²⁹.

Questo indica già la visione di una complementarietà dell'archivio con la pratica che lo determina e non un puro deposito, anzi, – asserzione molto rilevante – un "hybrid work space, where, as Panofsky once said the future is invented out of a fragment of the past"¹³⁰.

Obrist inoltre aggiunge: "the main part of my archive is not a collection but a working archive that has been put together from concrete research for concrete exhibition projects"¹³¹.

Nel 1997 inizia "Interarchiv"¹³² (la pubblicazione è del 2002) un progetto di studio svolto in collaborazione con storici, archivisti, artisti¹³³ e alcuni studenti dell'Università di Kunstraum der Universität Lüneburg. Questo gli permette di sperimentare sul suo stesso archivio, portato presso l'università di Lüneburg, per ordinarlo secondo criteri eterogenei, collazionarlo con altri archivi nell'idea di realizzare un "inter-archive" che permettesse di comprendere come – citando Marcel Broodthaers – "the archive is a truth surrounded by countless other truth looking into"¹³⁴.

L'obiettivo sotteso a molti suoi progetti è di non tendere alla feticizzazione dell'archivio, ma di riconoscere come "the problem is generally that archives are generally not made productive during their lifetime"¹³⁵ e aggiunge, parlando del suo archivio in un'altra occasione: "it could be very productive in connection with an institution"¹³⁶.

¹²⁸ Nel professor König, direttore del Museo Ludwig di Colonia e iniziatore dello Skulptur Projekte a Münster, Obrist riconosce un "maestro". Di lui scrive in numerose occasioni, tra le quali il volume *Ways of curating* (Penguin Books, Londra, 2014), riconoscendo il suo valore di mentore insieme a Suzanne Piaget. Cfr. M. Miessen, *Archiving In Formation: A Conversation with Hans Ulrich Obrist* in "Log", no. 21, 2011, p. 40.

¹²⁹ Ivi, p. 41.

¹³⁰ Ivi, p. 42.

¹³¹ Ibidem.

¹³² B. v. Bismarck, H. P. Feldmann, H. U. Obrist et al., *Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld / Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2002. [edizione bilingue in tedesco e inglese].

¹³³ La storica dell'arte Beatrice von Bismarck, il matematico Diethelm Stoller, il sociologo Ulf Wuggening. Verranno poi invitati Feldmann, che si unirà nel lavoro e Christian Boltanski.

¹³⁴ M. Miessen, *Archiving In Formation: A Conversation with Hans Ulrich Obrist*, cit., p. 43.

¹³⁵ Ivi, p. 44.

¹³⁶ P. Usprung, *Curiosity Is the Motor of the Entire Interview Project* in "The Art Bulletin", Vol. 94, no. 1, marzo 2012, p. 49.

L'imponente *Interview Archive Project*¹³⁷ d'altra parte riunisce più di 400 interviste da lui rivolte ad artisti, progettisti, curatori, intellettuali (si tratta di più di duemila ore di interviste) a cui lavora dal 1993: "the interview archive documents in a unique way today's culture and is in fact an artwork of its own right"¹³⁸.

Tra tante, una delle interviste che ha dato luogo a ulteriori lavorazioni è stata quella dedicata all'architetto Cedric Price¹³⁹. Attraverso una logica di "attivazione" del materiale raccolto questa verrà poi inserita in *Artissima 2009* creando una situazione per cui "the material was not only restaged, but was put into a new form of social assembly that would create a post-mortem dialogue"¹⁴⁰.

In seguito, sarà alla Biennale di Architettura di Venezia¹⁴¹ del 2010 e all'Architectural Association di Londra, generando dibattiti e tavole rotonde.

In dialogo con il lavoro di Obrist e di Markus Miessen, vi è la storica dell'arte Beatrice von Bismarck, che collaborò con Obrist a Lüneburg e docente all'Academy of Visual Art di Leipzig.

Nel suo contributo Bismarck chiarisce la necessità di una distinzione nel trattare di archivi: "there are archives and there are a lot of other institutions that contains archives or structures similar to archives such as museums. I would call them all 'cultural archives'"¹⁴² riconoscendo quindi nelle diverse variazioni del concetto di archivio differenti "archival practices". Con "cultural archives" Bismarck si riferisce alle similitudini tra istituzioni ovvero alla presenza di pratiche d'archivio all'interno di istituzioni differenti, come nell'esempio dei musei.

Beatrice von Bismarck definisce il progetto *Interarchiv*, al quale partecipa, come "an archive of archival practices"¹⁴³ rispetto ad un tema come quello della definizione dell'archivio che "has to reticulate itself continuously as the institutional practices change"¹⁴⁴.

La storica dell'arte riconosce come questo contributo derivi in larga parte dalla pratica artistica poichè "the artistic approaches quite generally take up the whole variety of institutional archives putting forward alternative modes of representation and self representation in terms of critique and/or self-empowerment"¹⁴⁵ determinando così un ulteriore strumento di discussione.

Nel dialogo di Bismarck con Irmgard Christa Becker, presidente dell'associazione per gli archivisti tedeschi¹⁴⁶ si evidenzia come la differente *accessibilità* ai materiali (che distingue archivi e musei) è

¹³⁷ Il lavoro è contenuto in due volumi, editi in inglese e italiano: H. U. Obrist, *Interviews*, Edizioni Charta, Milano, 2003

¹³⁸ K. Fabich, S. Seroglou, *The Hans Ulrich Obrist Interview Archive Project* in M. Miessen, Y. Chateigné (a cura di), *The Archive as a Productive Space of Conflict*, cit., p. 283.

¹³⁹ Quindici ore di interviste: *Cedric Price. A filmed interview with Hans Ulrich Obrist* [<http://narrativemachines.tumblr.com/post/68188709422/cedric-price-a-filmed-interview-with-hans-ulrich>ultimo accesso 20.10.2018].

¹⁴⁰ M. Miessen, Y. Chateigné, *Introduction* in M. Miessen, Y. Chateigné (a cura di), *The Archive as a Productive Space of Conflict*, cit., p. 11.

¹⁴¹ Per la 12° Biennale di Venezia Kazuyo Sejima ha invitato Hans Ulrich Obrist a realizzare due progetti: *NOW INTERVIEWS*, sei giorni di interviste pubbliche e *VENIC VENIC*, una mostra su Cedric Price che includeva la presentazione del sito interattivo dedicato all'architetto.

¹⁴² I. C. Becker, B. v. Bismarck, *Positioning difference: the museological archive?* in M. Meissen, Y. Chateigné, *The archive as...*, cit., p. 57.

¹⁴³ *Ivi*, p. 67.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 66.

¹⁴⁶ Verband deutscher Archivareinnen und Archivare.

sicuramente uno dei nodi fondamentali da indagare. L'archivio è infatti il luogo dove "the range of material that you can use in a reading room is much larger than in a museum"¹⁴⁷ e, da questo, come sostiene la Bismarck "the archive allows a community to continue to participate in a very political sense"¹⁴⁸.

Lo studio dell'antropologo statunitense Arjun Appadurai (2013) vede anch'esso l'archivio come momento generativo: *Archive and aspiration*, per cui "archive is itself an aspiration"¹⁴⁹ nell'idea che "archive is not only about memory (and the trace or record) but about the work of the imagination [...] to make see what lay behind the early insights of T. S. Eliot and Marcel Proust about the inner affinity of memory and desire"¹⁵⁰ proseguendo: "in this link between memory and desire may also lie a way to close the gap between our understanding of neuro-memory and social memory"¹⁵¹.

A questo proposito l'antropologo chiarisce come "all design, all agency and all intentionalities come from the uses we make of the archive"¹⁵² mettendo in rilievo come non esistano archivi "sacred by definition"¹⁵³ ritenuti tali per "the spirit of 'pastness' itself"¹⁵⁴ ma che è necessario "see all documentation as intervention, and all archiving as part of some sort of collective project"¹⁵⁵, una direzione di ricerca particolare, intrapresa a partire dalle riflessioni sui caratteri della memoria rispetto al fenomeno della migrazione.

All'interno del fenomeno della migrazione, l'idea di archivio e di memoria ad esso connessa assume i caratteri di un diritto negato, di una memoria di ciò che si è perduto per il quale sembra non esservi più un luogo per conservarne le memorie. Il nuovo *archivio* è quello delle pratiche con le quali si costruisce e si agisce per nuove memorie collettive per nuove identità, i cui archivi non sono più legati ad un potere costituito ma alla difesa di una memoria e dell'aspirazione intesa qui come nuova possibilità di costruzione di un futuro.

Le parole di Charles Merewether in *Archival limits* prendono spunto da un'immagine filmica che contiene una fotografia. Questo "documento" non raffigura un momento reale ma una sua – molto simile – rappresentazione, che ora rappresenta tutto ciò che ci rimane di quel momento. L'archivio negli scritti di Merewether, sembra muoversi nel campo dell'immemorabile, di ciò che caratterizza l'esperienza dalla nostra memoria evidente, concreta e che si stabilisce negli oggetti "the archives become an inscription of a lived history. By its very condition as a written inscription, it assumes a status that goes beyond itself"¹⁵⁶ nella considerazione ulteriore che vi sono eccezioni a questi record, "histories of experience, of the condition of war and imprisonment that no record keeping could convey as intimately or such in a visceral way based on

¹⁴⁷ I. C. Becker, B. v. Bismarck, *Positioning difference: the museological archive?* in M. Meissen, Y. Chateigné, *The archive as...*, cit., p. 62.

¹⁴⁸ I. C. Becker, B. v. Bismarck, *Positioning difference: the museological archive?* in M. Meissen, Y. Chateigné, *The archive as...*, cit., p. 58

¹⁴⁹ A. Appadurai, *Archive and Aspiration* in J. Brouwer and A. Mulder, *Information is Alive*, NAI Publishers, Rotterdam, 2003 cit. in W. Ernst, *Aura and Temporality. The Insistence of the Archive*, cit., p. 16.

¹⁵⁰ Ivi, p. 24.

¹⁵¹ Ivi, p. 25.

¹⁵² Ivi, p. 15.

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ C. Merewether, *Archival limits* in M. Meissen, Y. Chateigné, *The archive as...*, cit., p. 514.

the lived experience"¹⁵⁷. Gli artisti che Merewether inserisce nella sezione *Contestation e Retracings* del volume *The Archive* hanno sviluppato un'idea per certi aspetti *anti-archivistica* sottolineando come in alcuni contesti nel termine archivio fosse da riconoscerne una limitatezza di un'idea che si traduce nel "'presentness' of the present"¹⁵⁸ descrivendo l'archivio come lo spazio "between a lived history and one that is recorded"¹⁵⁹.

Una posizione intermedia nel rapporto tra archivisti, produzione artistica e progettuale è quella assunta dall'archivista e ricercatrice inglese Sue Breakell che scrive: "archive are more prominent than ever, not only in art practise and theoretical discourse but also in popular culture [...] at a time when the concept of the archive is at both more widely known and less fixed in its meaning"¹⁶⁰ nell'idea che "where boundaries are less defined, information and practices must and should be exchanged"¹⁶¹.

Per questo auspica un dialogo operativo con gli archivisti: "these new audience, whose paths through the archive are far less predictable, and perhaps all the more interesting and rewarding for it, meet with archivist who are alive to issues pertinent to their field"¹⁶², in una azione di "negoziazione" tra questioni attinenti l'arte e l'utilizzo degli archivi.

Riprendendo gli scritti di Foucault, il critico d'arte Okwui Enwezor nel 2008 propone *Archive Fever*, la mostra esposta all'International Center of Photography di New York con la quale esplora "the ways in which artists have appropriated, interpreted, reconfigured, and interrogated archival structures and archival materials"¹⁶³. Un archivio, come struttura e come raccolta, osservato nei suoi caratteri di *media* per l'arte contemporanea che "serves as the historic agent of memory [...] where a suture between the past and the present is performed, in the indeterminate zone between event and image, document and monument"¹⁶⁴.

Questa *performance* dell'archivio nel presente avviene come atto dalle molteplici variazioni tematiche, raccontate per paragrafi nel catalogo, tra i quali *Archive as a form, Archive as medium, Archive and meditation of time*.

Viene portata grande attenzione alla fotografia come "archival machine", nel suo statuto di immagine e di documento d'archivio anche nell'idea che – come scrive Enwezor – "the desire to make a photograph [...] is directly related to the aspiration to produce an archive"¹⁶⁵.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ S. Breakell, *Perspectives. Negotiating the Archive* in "Tate Papers", no. 9, Spring 2008.

[<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/09/perspectives-negotiating-the-archive>, ultimo accesso 18.10.2018].

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² Sue Breakell, *Archival practices and the practice of archives in the visual arts* in "Archives and Records", vol.1, no.36, pp. 1-5, 2015.

[<http://eprints.brighton.ac.uk/14706/1/Binder1.pdf>, ultimo accesso 20.10.2018].

¹⁶³ O. Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (cat. mostra International Center of Photography, New York, 18 gennaio 2008 – 4 maggio 2008), International Center of Photography, New York, 2007.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ Ibidem.

Questa produttività sembra riflettersi nel Novecento quando gli archivi “represent scenes of unbearable historical weight and therefore open up a productive space for artists in the form of aesthetic, ethical, political, social, and cultural speculation”¹⁶⁶.

L'archivio come strumento critico dal “valore conoscitivo e processuale”¹⁶⁷ è protagonista anche dello sguardo di Stefania Zuliani, docente all'Università di Salerno e studiosa dei mutamenti di archivi e musei nel contemporaneo. Gli archivi per Zuliani, “ogni archivio”, è alla fine “lo spazio instabile e insicuro di una continua creazione, il luogo di una nascita – là dove le cose cominciano, appunto – che è sempre un trauma e, assieme, una irrinunciabile promessa”¹⁶⁸.

Non si tratta quindi di un riferimento a temi vicini all'idea di archivio come l'accumulazione, il montaggio, l'addizione, ma di una chiara visione dell'archivio come “processo critico dalle regole dichiarate”¹⁶⁹, non un'immagine consolidata ma un processo in corso che riguarda i materiali.

Anche la ricercatrice Tina Di Carlo di fronte alle domande “what happens when the archive is proposed to be not a dustbin of history [...] and what happens when enunciation does not refer to the text of what is uttered but instead to what is taking place?”¹⁷⁰ propone una visione dell'archivio¹⁷¹ che vede in esso un fenomeno ibrido, né un testo, né un oggetto di una specifica disciplina.

Si chiede se può essere un “richly vascularized quasi-object, hybrid or ventriloquist phenomena in which life, utterances, the sayable and unsayable, are inscribed in”¹⁷². La riflessione che porta avanti Di Carlo prosegue considerando come la divisione tra i media interna all'archivio possa essere considerata “not only in terms of objects as things, but the archive itself as a complex apparatus that continually negotiates encounters”¹⁷³.

Un *productive space of conflict* ¹⁷⁴ in cui lo spazio è a un tempo critico e architettonico, teorico e visibile, in quell'unità o *mélange* di oggetti e *media* che permette di rendere visibile il conflitto, quella “discrepancy, dissemblance, and disruption”¹⁷⁵ in cui possiamo ritrovare una “measure”.

Uno spazio che permette il conflitto e il discorso in una distanza storica, secondo la definizione che Di Carlo riprende da Bruno Latour, rimanendo quindi quell’“outside that makes it possible to reconsider the field of disciplinary discourses”¹⁷⁶.

¹⁶⁶ Ivi, p. 33.

¹⁶⁷ S. Zuliani, *Là dove le cose cominciano*, Ricerche di S/Confine, no. 3, 2014, p. 84.

¹⁶⁸ Ivi, p. 88.

¹⁶⁹ Ivi, p. 86.

¹⁷⁰ T. Di Carlo, *Dissemblance: eruptions and incisions, bastards and monsters* in M. Meissen, Y. Chateigné, *The archive as...*, cit., p. 127.

¹⁷¹ Di Carlo fa riferimento alle riflessioni di Foucault (*L'archeologia del sapere*, cit.), Agamben (*Quel che resta di Auschwitz*, cit.), Rancière (*Il destino delle immagini*, Pellegrino, Cosenza, 2007) e Latour (*A slight surprise of action: facts, fetishes, factishes* in *Pandora's Hope*, Harvard University Press, Cambridge, 1999) mettendo a sistema i diversi pensieri filosofici per determinare una serie di domande e di ipotesi per portare l'idea d'archivio a un luogo produttivo, guardando alla speculazione filosofica, all'allestimento, alla fotografia, come luoghi di *vascolarizzazione* delle questioni.

¹⁷² Ivi, p. 135.

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ Ibidem.

L'affermazione di Di Carlo, che dà il titolo al volume, è quindi esemplificativo di un archivio come *apparato*, un sistema attivo in cui presente/reale e materiali si ritrovano in un *mélange* di tempi, forme e discipline oggetto stesso della ricerca.

Le considerazioni sull'archivio di Giuliana Bruno, docente di Visual ed Environment Studies ad Harvard, in dialogo con Margherita Guccione, direttrice del museo MAXXI Architettura, mettono in luce il ruolo assunto dal termine "archivio" nel XXI secolo, come modello di "fruizione" pubblica alternativa al museo: "preferisco parlare di archivio più che di museo. Il concetto di archivio potrebbe suonare superato invece ci permette di organizzare e ridefinire i documenti in maniera più mobile e libera. Riprendendo il concetto di museo-archivio o museo-atlante, frutto di un collezionismo anche trans-disciplinare che può ordinare i documenti visivi dell'arte in relazione alla fotografia e altri mezzi di espressione, cominciamo a immaginare un'organizzazione interna del museo molto diversa da quella lineare e statica a cui siamo abituati"¹⁷⁷. L'organizzazione interna rispecchia un progetto che guarda ai materiali e al loro "ordinamento" come momento chiave dell'azione espositiva, ripensando il museo come luogo in cui la pratica si avvicina a quella archivistica. Non solo gli artisti operano guardando all'archivio quindi, ma anche il curatore è sempre più rivolto ad altri criteri di ricerca sui materiali, sul metodo e l'obiettivo della loro lettura, per i quali "è importante capire qual è il documento da esporre perché non è detto che il disegno esteticamente più bello o quello più importante sia quello più giusto. Si tratta di pensare a come si rapporta allo spazio"¹⁷⁸ introducendo con lo spazio, e con l'archivio, criteri differenti anche nell'orientamento museologico.

1.2 Parole chiave

Vengono qui evidenziate quattro questioni interne al dibattito sul tema "archivio" attraverso l'identificazione di parole chiave, nella volontà di stabilire dei ponti tra le diverse discipline coinvolte nella ricerca con l'utilizzo di uno strumento che avvicini il dibattito alla costruzione di un'idea progettuale ed espositiva.

Si ritiene infatti che le questioni poste dall'archivio possano essere amplificate, riportate e completate dalle possibilità dell'esporre e nella costruzione di uno spazio.

Un esempio metodologico dell'utilizzo di parole chiave per delineare linee di approfondimento tematiche è rintracciabile nel volume *The Archive*¹⁷⁹, in cui Charles Merewether utilizza i vocaboli "Traces", "Inscription", "Contestations" e "Retracings", metaforici, densi di significati e di percorsi interdisciplinari. Le parole chiave che scegliamo qui sono: *Conflitto*, *Topografia*, *Immateriale*, *Tracce*. Ne esploriamo l'uso da parte degli autori all'interno del dibattito, i contributi esterni e l'esperienza di alcuni artisti.

Si intende l'archivio come *Conflitto* nel senso di spazio del contrasto, luogo di una contemporaneità dialettica, ed ambigua, un luogo di confine tra elementi differenti che determina una "produttività", quindi un'accezione operativa e positiva.

¹⁷⁷ M. Guccione, *Interviste*, MAXXI, Roma. Realizzata il 10 novembre 2009.

Interviste disponibili online su http://www.maxxi.art/sezioni_web/interviste/index.html [ultimo accesso 20.10.2018].

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ C. Merewether (a cura di), *The Archive*, cit.

Nell'idea di *Topografia* si è voluto riflettere sulla difficoltà di semplificare e visualizzare una realtà complessa come l'archivio e arrivare proprio per questo a identificare nell'Atlante una mappa dei contenuti tale da rendere visualizzabile un "territorio ampio", un approccio progettuale e simbolico: quello del disegno.

Questo avviene ad esempio nelle mappe "urbane" descritte dagli Archizoom nella *Non stop city*, un sistema in cui gli elementi del disegno sono simbolo di questioni appartenenti alla città reale; si configurano con curve di livello, spazi edificati, percorsi ed elementi che rimandano al "progetto", ma ne divengono un livello di rappresentazione che riesce a riunire riflessioni più ampie di quelle interne alla disciplina, divenendo provocatorie, di indagine, a un tempo artistiche e politiche (ribadendo nel disegno uno strumento e una pratica di conoscenza e atto progettuale).

Con il termine *Immateriale* si è voluto tradurre *thingness*, vocabolo utilizzato da Tina Di Carlo per identificare l'importanza del passaggio che l'archivio d'arte e del progetto permettono di condurre dalle raccolte alla possibile azione su di esse, attraverso alcuni testi che suggeriscono di guardare ai documenti storici come *ongoing construct*, ovvero di osservarli non solo nella loro materialità (le scelte compiute e i motivi) ma anche in ciò che la loro materialità rappresenta in dialogo con il presente, rendendo l'archivio quello spazio del discorso che Foucault immaginava.

In *Tracce* si è voluto riunire alcuni esempi di come l'idea di archivio in quanto raccolta di documenti (in senso ampio di informazioni, di esemplari, di materiali storici) possa esemplificarsi attraverso diverse visualizzazioni, progetti, opere, che ne determinano anche una diversa configurazione nello spazio e quindi specifici motivi di questa loro "esposizione". Questo nell'idea che il rapporto tra reale conformazione dell'archivio e il suo disegno in altre forme sia un ambito di indagine di grande interesse che avvicina i materiali dell'archivio alle tematiche del dibattito e alla loro applicabilità.

Vengono così definendosi una serie di termini che ricompongono le questioni specifiche del dibattito portando l'archivio sul piano sperimentale, avvicinandolo anche al progettista, che si trova ad agire e ad operare con i suoi strumenti con gli archivi d'arte e del progetto, in modo interdisciplinare rispetto alla risorsa storica.

•Traccia

L'archivio come strumento di *annotazione*, a un tempo scrupolosa e comunque soggettiva emerge e trova spazio nelle parole di Elisabetta Terragni che ci riporta la storia dello studioso Alexander von Humboldt e il suo viaggio in America compiuto tra il 1799 e il 1804 in compagnia del botanico francese Aimé Jacques Bonpland.

Il botanico – descrive la ricercatrice¹⁸⁰ – meticolosamente raccoglieva e raccontava nel suo diario le sue scoperte naturalistiche soffermandosi sulla sua sensazione personale, attraverso la quale sperimenta gli archivi come una raccolta di tracce, di segni, siano essi riferiti all'osservazione dello stato dei cieli, della terra, delle piante o dei raccolti.

¹⁸⁰ E. Terragni, *Un mondo di ordine, un mondo di meraviglia* in M. Gorreri, F. Zanella (a cura di), *Grand Tourist*, MUP, Parma, 2018, p.129.

Un ulteriore aspetto di queste memorie scientifiche, quella di Humboldt in particolare, è l'utilizzo della rappresentazione, come scrive la ricercatrice Agnese Visconti "consapevole della grande importanza dell'aspetto visivo nella comunicazione delle proprie scoperte, si premurò di presentare al pubblico le 'prove concrete', in forma di immagini"¹⁸¹ evidenziando nei suoi scritti e con le sue *mappe* "l'importanza della rappresentazione scientifica, realistica, della natura attraverso l'arte e, viceversa, il ruolo fondamentale dell'arte come stimolo ai viaggi d'esplorazione".¹⁸²

Uno dei disegni che si trovano all'interno dei suoi volumi, la *Géographie des plantes équinoxiales*¹⁸³, rappresenta in modo significativo un'area della catena delle Ande, disegnata in una sua parte in modo realistico, nell'altra, sempre rimanendo nella sagoma dei suoi confini, attraverso la nomenclatura delle piante presenti nelle diverse altitudini, andando a riempire la sagoma vuota senza colore, di nomi che sembrano raffigurare le linee del monte.

Questa importante valenza iconografica vuole riunire in una sola immagine l'unità del monte e la varietà delle sue singole componenti.

Tornando al viaggio e alla cartografia del naturalista ricordiamo Henry David Thoreau¹⁸⁴, per il quale l'utilizzo del *grand tour* naturalistico diviene uno strumento di confronto nel presente con un'enciclopedica presenza naturale (ma che possiamo pensare anche artistica), nell'intenzione di *narrarla* e *classificarla* perché non se ne perda memoria e, allo stesso tempo, rappresenti un'intenzione personale presente del ricercatore.

Un'unità di scienza, illustrazione e narrazione rendono comunicative le pagine e le tavole dei naturalisti.

Nel *Diario* Thoreau scrive: "summer begins now, about a week past, with the expanded leaves, the shade, and warm weather. Cultivated fields, too, are leaving out, that is, corn and potatoes coming up."¹⁸⁵

La narrazione determina l'archiviazione, le informazioni vengono raccolte in una narrazione precisa e continua su cui si innestano riflessioni, domande, disegni, in una accumulazione che ricorda molto l'agire dell'artista e la nascita del suo archivio. Un archivio che nasce con il fare, con il viaggiare, in cui la narrazione determina la direzione e permette di comprenderne i passaggi.

Una modalità di annotazione che si compone di scritto e immagine, materia e modello in una forma di comunicazione e di archiviazione che, estranea alla storia dell'arte, comprende fin dalla sua ideazione una volontà di essere *documento* nel senso sottolineato da Le Goff. Strumento di lavoro e di conoscenza, deposito, opera e comunicazione di un viaggio allo stesso tempo.

Roland Barthes descrivendo la fotografia come archivio, rivela: "è contingenza pura e poiché non può essere altro che quello [...] contrariamene al testo il quale, attraverso l'azione improvvisa di una sola parola, può far

¹⁸¹ A. Di Bartolo, A. Visconti (a cura di), *Immagini di scienza, viaggi e arte a 150 anni dalla morte del naturalista tedesco Alexander von Humboldt (1769-1859)*, Biblioteca Universitaria di Pavia, Ibis, Como, 2010, p. 20.

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ A. v. Humboldt, *Géographie des plantes équinoxiales. Essai sur la géographie des plantes, accompagné d'un tableau physique des régions équinoxiales*, Parigi, 1805-1807, p. 22-23. [https://www.researchgate.net/figure/Figura-2-Alexander-von-Humboldt-Geographie-des-plantes-equinoxiales-Essai-sur-la_fig2_308761976]

¹⁸⁴ Di Thoreau ricordiamo i *Diari di Walden* riguardo ai quali si è tenuta la mostra *This Ever New Self: Thoreau and His Journal* giugno-settembre 2017 alla Morgan Library di New York. Nella mostra erano presenti molte pagine estratte dal diario, sia scritti che disegni, a testimoniare e visualizzare una perfetta sincronia di memoria catalografica e vissuto personale.

¹⁸⁵ H. Thoreau, *The Journal of Henry David Thoreau. 1837-1861*, New York Review Books Classics, Paperback, 2009, p. 712.

passare una frase dalla descrizione alla riflessione"¹⁸⁶. L'archivio si presenta nei suoi caratteri contingenti che non può mutare se non con l'inserimento di eventuali elementi *altri* e altri documenti che ne possono completare le informazioni e spostare l'inquadratura.

In un'intervista realizzata da Obrist a Luc e Christian Boltanski nel 2003, Luc Boltanski ci permette di evidenziare una duplice direzione presente nella contemporaneità: una volontà di memoria e un rifiuto delle istituzioni per cui "nessuno accetta più quegli strumenti che sono assolutamente indispensabili per la costruzione della memoria. Tutti vorrebbero infatti un tipo di memoria immanente in ciascuna persona. Ma è assurdo: la memoria è necessariamente trascendente"¹⁸⁷.

L'archivio, che sia un archivio obristiano di interviste o il nostro archivio istituzionale composto da una raccolta di opere e documenti dalle più disparate provenienze, si configura come ciò che è indispensabile per il ricordo, che sia memoria maggiore o minore, una situazione di negazione della morte e quindi della sua presenza attraverso la trasmissione della memoria, come conclude nell'intervista Christian Boltanski. L'opera di Boltanski stessa *The missing house*¹⁸⁸, 1990, ricorda bene quest'idea di strumenti per la memoria, di istituzioni e di monumenti in cui il documento non è che l'iscrizione della presenza o, in questo caso dell'assenza, entrambi partecipi della memoria e dell'idea di archivio e di una sua possibile esplorazione e studio.

Strumenti per la memoria che si fanno iscrizioni e si relazionano con l'idea e la configurazione dello spazio, scrive Georges Perec: "lo spazio comincia così, solo con delle parole, segni tracciati sulla pagina bianca. Descrivere lo spazio: nominarlo, tracciarlo, come gli autori di portolani che saturavano le coste di nomi di porti, di nomi di capi, di nomi di cale, finché la terra finiva con l'essere separata dal mare soltanto da un nastro continuo di testo."¹⁸⁹

L'archivio si pone tra la traccia e lo spazio, tra la raccolta e la sede, definendo quel confine tra arte e progetto che assume nei luoghi e nelle declinazioni specifiche un diverso carattere.

La pratica d'archivio nel tempo si conforma come un luogo e una raccolta, della quale la possibilità di una descrizione in termini spaziali e di visibilità è importante.

Juliette Duca, l'assistente che per anni ha affiancato e lavorato nell'archivio di Harald Szeemann, ricorda il curatore che le indicava: "put them in a place where I can see them"¹⁹⁰ disegnando con le disposizioni un archivio che oggi rappresenta una risorsa molto importante e unica per la storia dell'arte, e non solo, del Novecento. L'idea di archivio di Szeemann è senza dubbio visibile nelle fotografie della Fabbrica Rosa, nelle

¹⁸⁶ R. Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino, 2003, p. 30. [ed. or. R. Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, Gallimard Seuil, Parigi, 1981].

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ L'installazione permanente di Boltanski *The missing house* si trova a Berlino in Große Hamburger Strasse, a pochi passi dal Memorial Jewish Cemetery. In un largo lotto vuoto tra due palazzi, tra gli altri presenti in questa strada, Boltanski usa le pareti laterali degli edifici che delimitano quel vuoto per evocare la presenza del palazzo che riempiva lo spazio e che venne distrutto nel 1943. Ma non è tanto l'edificio ad essere ricordato, quanto le famiglie che vi abitavano, da una parte e dall'altra, con le lastre che ne richiamano i cognomi, le date di nascita, le professioni. Sottolineiamo come l'uso dello spazio - Boltanski colloca le targhe in corrispondenza dei diversi appartamenti - facendo emergere una mappa che fa immaginare il palazzo sezionato, con le diverse carte da parati, i differenti ambienti di "case". L'idea di archivio, di ordinamento ed esposizione sembrano coincidere nello stesso atto.

¹⁸⁹ G. Perec, *Specie di spazi*, cit., p. 19.

¹⁹⁰ M. Miessen, Y. Chateigné (a cura di), *The Archive as...*, cit., p. 278.

sue planimetrie, nelle parole dell'archivista che lo lasciano immaginare: "precisely this structure gives an insight into his brain. It is impossible to memorize everything in a human brain, that is why he needed and archive. I see his archive as the materialization of his brain"¹⁹¹. Questo excursus sull'archivio Szeemann è un esempio delle direzioni possibili che hanno luogo a partire da una pratica d'archiviazione che, per usare di nuovo le parole del curatore e non rientrare nel lessico archivistico, è un'attitudine che prende forma. In questo caso un disegno dello spazio che comunica un intento di ricerca. Un *Teatro della memoria*¹⁹² di Giulio Camillo la cui mappa rende chiara la direzione degli studi.

Archive è il nome di un'opera che l'artista Thomas Demand realizza nel 1995, riprendendo nella fotografia l'immagine del deposito di pellicole della fotografa Leni Riefenstahl. L'opera fa parte di una serie di lavori che ricompongono come modelli in carta spazi reali, riconducibili a precisi eventi storici o a personaggi. Dopo la realizzazione del modello Demand lo fotografa, riportandolo alla bidimensionalità. Determina così l'opera e poi distrugge i modelli in carta, nell'intenzione per cui "I like to imagine the sum of all the media representations of the event as a kind of landscape"¹⁹³.

Rivela un interesse per lo spazio, per le stanze, per l'architettura che risiede "in what we never seen"¹⁹⁴ ovvero in ciò che è contenuto al di là degli eventi, dei luoghi, dei termini. Il termine *beyond* appare molto efficace per descrivere lo sguardo necessario per una chiara visione sulla questione degli archivi e della loro rappresentazione a partire dall'immagine, quella di *Archive*, che senza dubbio può apparire senza significato alla vista.

Nell'immagine vediamo un insieme di contenitori a cui lo sguardo non attribuisce nessun valore e nessuna leggibilità, che l'artista inserisce nell'immagine per evocare tutto ciò che l'archivio può rappresentare in termini di contenuto, di evidenza, di leggibilità. Allo stesso tempo richiama la mediaticità di un archivio senza nomi, schierato come le figure ai giochi olimpici di Berlino.

Lo scritto di Walter Benjamin del 1977¹⁹⁵ nella sua recente riedizione Electa¹⁹⁶ presenta in copertina e in alcune pagine interne gli schemi della cassa tipografica, che si mostrano qui come buoni esempi di tracce, intese come elementi da decifrare, indagare, segni e momenti chiave, inizio di un ordine e di un movimento. L'archivio è forse questo, l'insieme di casse tipografiche, che come la biblioteca di Benjamin vivono di quel trasferimento e spostamento dell'attenzione che il trasloco comporta, quello stesso spostamento che avviene con i corpi lettera in legno per la formazione delle parole, un'azione che si perpetua nel movimento della scrittura che insiste sui tasti muovendosi da un ordine alfabetico all'altro.

¹⁹¹ Ivi, p. 277.

¹⁹² Il teatro di Giulio Camillo per come si ritrova descritto all'interno di F. A. Yates, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1993. [ed. or. Yates F., *The art of memory*, Routledge and Kegan Paul, London, 1966].

¹⁹³ Y. Dziewior, *1000 words: Thomas Demand talks about Poll* in "Artforum 39", no. 5, maggio 2001, p. 144-145. cit. in N. Wendl, *Contemporary Art About Architecture: A Strange Utility*, Ashgate, Burlington, 2013.

¹⁹⁴ M. C. Wagner, *Thomas Demand Interview: A World of Models*, Louisiana Channel, 2014. [<https://www.youtube.com/watch?v=09gZg9xOano> ultimo accesso 20.10.2018].

¹⁹⁵ W. Benjamin, *Tolgo la mia biblioteca dalle casse*, Electa, Milano, 2017 [ed. or. *Ich packe meine bibliothek aus* in "Die literarische Welt", Berlin, 17 marzo 1931].

¹⁹⁶ W. Benjamin, *Tolgo la mia biblioteca dalle casse*, cit. La copertina è realizzata dallo studio triestino Tassinari/Vetta che sceglie di utilizzare le sagome delle casse tipografiche per un gioco di rimandi tra parola, libro, spazio della libreria e movimento di pieni e vuoti nello spazio, nello scaffale, tra le righe.

L'archivio è il luogo degli indizi e lo spazio in cui trasferirli in una comunicazione più ampia.

Il noto testo del sociologo e critico Marshall McLuhan del 1964, *The Medium is the Message*¹⁹⁷, pone attuali e interessanti riflessioni sulle caratterizzazioni dei *media* e del *message*. Introdurre questo testo all'interno del dibattito significa portare il tema "archivio" intendendolo come sistema di conoscenza dotato di una sua *tecnologia*, cercando quindi attraverso questa di stabilire come attraverso un *media* si parli del contenuto stesso dell'archivio. Alcune definizioni utilizzate da McLuhan ricordano infatti l'idea di archivio che viene delineandosi all'interno del dibattito recente, ad esempio nel passo in cui McLuhan descrive: "the electric light is pure information. It is a medium without a message, as it were, unless it is used to spell out some verbal or name"¹⁹⁸.

Possiamo riconoscere come il contenuto dell'archivio nella contemporaneità è l'archivio stesso come sistema di conoscenza, come *media*, "what we consider here are the psychic and social consequences of the designs or patterns as they amplify or accelerate existing processes"¹⁹⁹.

•Conflitto

È Markus Miessen a parlare di *conflitto* sostenendo come l'archivio sia in primo luogo un "productive space of conflict, conflict in the sense of means of production"²⁰⁰. Si intende cioè l'archivio in quanto luogo di un confronto dialettico tra materiali, significati, logiche che si trovano ad essere in contrasto.

Il tema archivio viene utilizzato nelle ricerche universitarie condotte dall'autore a Karlsruhe (2016) come paradigma e motivo di nuovi contenuti e modelli alternativi al suo uso tradizionale nell'idea per cui "it would make sense to think of an archive not as something static, a container of knowledge so to speak, but a set of materials that would talk to one another and could constantly be re-animated and put into parallel conversations in order to produce new meaning and relationship"²⁰¹, luogo di dialogo e spazio "attivo", nel quale fluiscono le potenziali relazioni tra i materiali che noi possiamo trasformare in ulteriori ricerche e relazioni.

Miessen pone l'attenzione su come l'archiviare possa essere "a constant and never ending form of permanent closing-in toward the object or subject of interest, slowing moving forward by constantly making mistakes or by producing potential misunderstanding"²⁰².

L'azione, secondo il curatore e architetto, è sempre insita in una opposizione e quindi il movimento diviene quello del: "closing-in", "slowing moving forward", termini che definiscono come l'archivio abbia una definizione spaziale aperta, ampia, quasi infinita nella sua "ambiguità".

In queste pratiche di sperimentazione si innesta l'idea di una ricerca in cui gli interrogativi, gli ostacoli e gli errori che possono accadere rivelano il carattere di indeterminatezza che le memorie e i documenti stessi possono assumere, considerando però in senso positivo proprio questa difficoltà.

¹⁹⁷ M. McLuhan, *Understanding Media: The Extension of Man*, W. Terrence Gordon, Montreal, 1964.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 1.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 19.

²⁰¹ M. Miessen, Y. Chateigné, *Introduction* in M. Miessen, Y. Chateigné (a cura di), *The archive as...* cit. p. 11.

²⁰² *Ivi*, p. 25.

L'*errore*, parola che ritorna spesso nell'introduzione al volume di Miessen, diviene anch'esso una chiave di lettura dell'archivio all'interno del quale gli ostacoli sono "those moments, from my point of view, are the most fruitful ones: failure as a productive potential"²⁰³.

Una visione che ricorda quella foucaultiana dello "scarto delle nostre pratiche discorsive [...] che ci distacca dalle nostre continuità: dissipa quell'identità temporale in cui amiamo contemplarci per scongiurare fratture della storia"²⁰⁴.

Il *conflitto* di cui parla Miessen è originato da una assenza; anche in questo caso sembra ricondurre a quelle *discontinuità* descritte da Foucault che vedevano nell'archivio "una storia che non fosse scansione, ma divenire; che non fosse meccanismo di rapporti, ma dinamismo interno; che non fosse sistema, ma duro travaglio della libertà; che non fosse forma ma sforzo incessante di una coscienza che ritorna su sé stessa e cerca di recuperarsi fino al livello più profondo delle sue condizioni"²⁰⁵.

I *conflitti* che emergono dai testi presenti nel volume di Miessen sono individuati e verificati attraverso archival practices, realizzate a partire dal lavoro di ricerca sui materiali, o sulla pratica dell'archiviare.

Essi "quite generally take up the whole variety of institutional archives putting forward alternative modes of representation and self representation in terms of critique and/or self-empowerment"²⁰⁶. Dalle parole del teorico dei *media*, Wolfgang Ernst, si evince come l'archivio sia "no longer about the past any more than it is familiar from historical memory. This different kind of archive is synchronous with the present itself, since in its essence it is identified as a generative power"²⁰⁷: l'aggettivo che il curatore del volume utilizza, *synchronous*, è indicativo di come l'archivio possa essere un vero e proprio piano di lavoro per il presente.

Il lavoro dell'Università di Lüneburg (testimoniato dal volume *Archive as a space of conflict*) avviene in un contesto in cui si definisce la volontà di focalizzarsi su uno sguardo che sia verso il futuro e non retrospettivo²⁰⁸: "the resulting link to the past, to that which has been, and the stasis inherent in such a concept of the archive, explain the yearning for its destruction that has been articulated again and again [...] dissolving the system of rules contained in and integrated by archives"²⁰⁹.

L'obiettivo è una destruction, uno scontro con il concetto statico e inerte dell'archivio, una volontà di dissolving, ovvero un necessario ripensamento dell'idea di archivio.

Il rapporto con il passato non è visto come un motivo per concepire l'archivio in modo statico: passato e presente convivono in una pratica che li riunisce.

Il "conflitto" che viene a stabilirsi è anche quello determinato dal differente sviluppo del significato del termine in altri contesti.

²⁰³ Ivi, p. 27.

²⁰⁴ M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, cit., p. 175.

²⁰⁵ Ivi, p. 19.

²⁰⁶ I. C. Becker, B. v. Bismarck, *Positioning difference: the museological archive?* in M. Miessen, Y. Chateigné (a cura di), *The archive as...*, cit., p. 66.

²⁰⁷ W. Ernst, *Aura and Temporality: The Insistence of the Archive* in "Quaderns portàtils MACBA", no. 29, 2013, p. 6 (Conferenza nell'ambito del workshop *The Anarchival Impulse in the Uses of the Image in Contemporary Art*, Museum of Contemporary Art, Barcelona, 24 October 2012).

²⁰⁸ *Interarchiv. Ein Projekt des Kunstraums der Universität Lüneburg*, testo di presentazione del progetto consultabile su: <http://kunstraum.leuphana.de/projekte/iarchiv/iainfoen.htm>.

²⁰⁹ B. v. Bismarck, D. Stoller, U. Wuggenig, *Interarchive* in M. Miessen, Y. Chateigné (a cura di), *The archive as...*, cit., p. 83.

Sue Breakell aggiunge: "other meanings than the professional work of the archivist: it can mean an artistic practice that in some way takes archival forms or uses archival materials or modes of presentation"²¹⁰. E ancora Breakell, in uno scritto del 2015 indica come l'archivio sia il luogo in cui "boundaries blur between disciplines and professions, as curating and archiving become part of the daily activities of documented and presented selfhood, archives are no longer the domain primarily of the archivist and the (art) historian. The status and remit of the archival practitioner is more ambiguous than ever"²¹¹.

Questa affermazione chiarisce come l'archivio sia ora all'incrocio di più discipline e, all'interno di una *nuova quotidianità* dove, con l'utilizzo di internet, si crea un ulteriore motivo di "conflitto", quello nel contesto digitale.

Come Breakell rileva, nel XXI secolo sono nati nuovi archivi che hanno posto nuove questioni, aperto nuovi campi di ricerca: «the visual arts archive, perhaps more than any archival sector, has experienced particularly creative explorations»²¹². Si riferisce ad archivi che, come il Brighton Design Archive, raccolgono documenti, oggetti e altri materiali inerenti la cultura artistica e del progetto: archivi di grafica, di design, di architettura, di arte contemporanea, che hanno dato luogo a *explorations*, situazioni in cui si è agito in modo nuovo e diverso nei confronti del materiale, per i caratteri del materiale stesso.

Tra i contributi di *Archive as a space of conflict* troviamo la relazione degli esiti di un seminario tenuto da Miessen nel 2011 in collaborazione con un gruppo di designers dell'Università di Karlsruhe e della Geneva University of Art and Design seguiti dal professor Urs Lehni, già pubblicata in un piccolo libro, *Species of spaces*²¹³ (tratto dal libro di Perec²¹⁴) nel quale un gruppo di designers indaga i diversi elementi del libro. È significativo per la nostra riflessione l'apparato finale, in cui si presenta una lista di termini estratti da un vocabolario di fine Ottocento che, pur restituendo un ordine tassonomico, oggi risulta irreali.

Dal singolo elemento della lettera, alla forma del catalogo, all'oggetto "libro", questo sperimentale intervento sul tema può essere una rappresentazione dell'archivio nei suoi rimandi interni e nella sua evoluzione di forma e definizione.

Un esempio che rimanda alle riflessioni di Giulia Crippa, storica e docente all'Università di San Paolo, che avverte di come "la cultura che produciamo oggi ha bisogno di essere pensata e gestita in maniera nuova, considerandola in una prospettiva distinta da quella che separa l'alta cultura da quella quotidiana [...] attribuiamo agli oggetti la capacità di rappresentare le relazioni sociali, ignorando i discorsi che li hanno prodotti e, in questo senso, costruzioni, fotografie e oggetti convalidano il reale, creando l'illusione che la materia sia auto-esplicativa"²¹⁵. Un confronto tra pratiche e modelli ci permette di intendere l'archivio come luogo in cui stabilire criteri di conoscenza opposti a quelli prodotti dalla "convergenza" di cui parla Giulia Crippa.

²¹⁰ S. Breakell, *Archival practices and the practice of archives in the visual arts*, cit., p. 3.

²¹¹ Ibidem.

²¹² Ibidem.

²¹³ M. Busic, J. Fechner, U. Lenhi, L. Naujack, I. Pommerenke, N. Schoch, B. Stach in *Species of spaces: an open archive of structural elements for book design* in M. Miessen, Y. Chateigné (a cura di), *The archive as...*, cit. pp. 105-112.

²¹⁴ G. Perec, *Specie di spazi*, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino, 1989.

²¹⁵ G. Crippa, *Lo Storytelling della memoria tra patrimonio e turismo nell'epoca della cultura convergente* in "Bibliothecae", no. 6, 2017, p. 247.

Come evidenzia l'artista Franck Leibovici, "I never consider a document as a storage of information, it's more an element of an action, it's a technology within the frame of an action theory. What does it permit you to do, or oblige you to do?".²¹⁶

Identifica qui i documenti come "poligraphy or polyphony"²¹⁷: su di essi è possibile mappare la struttura generale e complessa a cui sono collegati poiché "behind the archive there is always an idea of the collective and the collective is always in the process of modeling this archive".²¹⁸

Si stabilisce inoltre attraverso i documenti la possibilità di un conflitto tra realtà e narrazione. Questo accade ad esempio nei lavori degli artisti citati, come accade a Tacita Dean nel suo film *Girl Stoaway* (1994) dove, a partire dalla storia e dal viaggio di una ragazza australiana, Dean utilizza la raccolta dei materiali (in un'accezione di traccia archivistica) per creare il racconto su un personaggio, attraverso il materiale d'archivio, senza un vero interesse storico ma narrativo che "it had a beginning and a end, and exists as a recorded passage of time. [...] It has become a passage into history along the line that divides fact from fiction"²¹⁹.

Il lavoro della Dean rivela la raccolta di tracce come attiva partecipazione alla costruzione della memoria e della sua narrazione determinando una situazione di compresenza di un elemento storico d'archivio e di uno narrativo. Quasi a mostrarci la caratteristica del materiale d'archivio, che è spesso appunto caratterizzato da una variabilità nella completezza del materiale e dalla difficoltà di indagine scientifica per la sua origine di lascito esterno. Il lavoro della Dean viene paragonato da lei stessa ad un viaggio "through an underworld of chance intervention and epic encounter than any place that I recognize"²²⁰. L'incontro tra traccia d'archivio e narrazione fa quindi assumere all'opera il carattere *epico*.

Abbiamo visto come questa idea di attraversare l'archivio non nella direzione di una volontà di ricostruzione storica ma come un percorso o un viaggio determinato da altre istanze, rappresenta un contributo che ha visto un notevole sviluppo critico, facendo emergere temi chiave e questioni teoriche e intrecciandosi con il lavoro di numerosi ricercatori, curatori, progettisti, artisti.

•Topografia

La raccolta d'archivio, insieme documentale, può corrispondere faticosamente ad un'immagine unitaria, soprattutto nel caso dell'archivio d'arte e del progetto. Non si trovano descrizioni utili e chiare per precisarne la complessità come può fare un termine topografico come ad esempio: atlante.

Una parola che dà un'immagine unitaria, comprendendo rappresentazioni simboliche e riferimenti reali, richiamando alla mente le *mappe*, che si affiancano nell'atlante in un ingrandimento delle condizioni e delle figure. Così come accade con questi strumenti, anche l'archivio appare sempre più complesso avvicinandosi e diminuendo la scala della sua rappresentazione, fino alla scala reale dei singoli materiali.

²¹⁶ B. Rhee, F. Leibovici, *The potential space of documents* in M. Miessen, Y. Chateigné (a cura di), *The archive as...*, cit., p. 504.

²¹⁷ Ivi, p. 505.

²¹⁸ Ibidem.

²¹⁹ *Tacita Dean*, (cat. mostra del Museu d'Art Contemporani de Barcelona and Actar), Barcelona, 2001, p. 12 cit. in H. Foster, *An Archival Impulse* in "October", cit., p. 12. [prec. cit. in W. de Witt, Cahier #6, 1997].

²²⁰ Ibidem.

'Atlante' riesce ad essere una possibile illustrazione della complessità di una raccolta di opere, che non è riconducibile ad una lista e ad una catalogazione poiché in essa molte stringhe catalografiche verrebbero a coincidere.

La cartografia invece, pur non avendo la possibilità di rappresentare l'opera contenuta, diviene un simbolo chiaro dell'esistenza di un contenuto presente in forma complessa. Intendiamo qui con *topografia* la configurazione di un luogo, nell'accezione del suo disegno come forma di rappresentazione del reale.

In Foucault leggiamo: "l'archivio è anche ciò che fa sì che tutte queste cose dette non si ammuccino all'infinito in una moltitudine amorfa, non si inscrivano in una linearità senza frattura, e non scompaiano solo per casuali accidentalità esterne; ma che si raggruppino in figure distinte, si compongano le une con le altre secondo molteplici rapporti"²²¹.

L'impossibilità di visualizzazione dell'archivio per intero e allo stesso tempo l'imprescindibile necessità di conoscerne i significati solo attraverso la sua conoscenza diretta, rendono la *domiciliazione* dell'archivio un luogo ben identificato e al contempo una rappresentazione del suo contenuto.

In esso si possono intraprendere diverse tipologie di *viaggi* attraverso i suoi strumenti.

La sua geografia è comunque una geografia dell'ignoto, al di là delle possibili coordinate di riferimento date dalla catalogazione, dai meridiani o dai paralleli delle sue localizzazioni e nomenclature.

I saggi e gli studi esaminati finora mostrano come nella maggior parte dei contributi si intenda l'archivio come luogo operativo e di sperimentazione, verso uno sguardo sulle raccolte nel quale, come nelle parole che Luigi Ghirri dedica al suo *Atlante*, "in questa totalità di scrittura e descrizione, noi troviamo il posto dove abitiamo, dove vorremmo andare, il percorso da seguire"²²². Il viaggio all'interno del materiale d'archivio si può infatti prefigurare così: "il viaggio sulla carta geografica, peraltro caro a molti scrittori, penso sia uno dei gesti mentali più cari a tutti noi"²²³, utilizzando la cartografia nell'idea che "i due analoghi, immagine nell'immagine, [...] ci riportano alle possibili letture che ci sono sempre possibili anche all'interno del mondo più codificato"²²⁴.

Il dibattito attuale delinea l'archivio su un piano differente da quello delle norme e delle necessità di conservazione che lo hanno originato, lasciando aperto il dialogo con l'attuale condizione delle ricerche artistiche e storiche, rendendosi partecipe e soggetto privilegiato di pratiche culturali, nella volontà di andare oltre: "mano a mano che la scrittura sparisce, spariscono meridiani e paralleli, numeri, il paesaggio diventa 'naturale' non viene più evocato"²²⁵.

Ci sembra infatti importante sottolineare come, nel corso del Novecento, sia stato ad opera delle discipline esterne all'archivistica che si è potuto stabilire un dialogo con il progetto, e, per usare una metafora, andando a sottrarre i "meridiani e i paralleli" al loro ordinamento interno per scoprirne le proprietà *altre*.

Come evidenzia Sue Breakell: "archives, like collections in Museums and Galleries are built with the property of multiple authors and previous owners. But unlike the collection, there is no imperative within the logic of

²²¹ M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, cit., 173.

²²² L. Ghirri, *Atlante* in *Luigi Ghirri* (cat. mostra Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, aprile-maggio 1979), Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, Quaderni, no. 44, STIG, Parma, 1979, p. 75.

²²³ Ibidem.

²²⁴ Ibidem.

²²⁵ Ibidem.

the archive, to display or interpret its holdings. An archive designates a territory, and not a particular narrative"²²⁶, una affermazione che possiamo riferire agli archivi e così anche alle biblioteche, all'interno delle quali non esiste una impostazione predefinita del loro ordinamento o della loro "esposizione", inteso in quanto occasione di visualizzazione dei materiali da un pubblico. Un "territory" è una topografia di questioni, un movimento nel paesaggio.

Un Atlante, nel senso di atlante figurativo che si configura come una raccolta di tavole, è quello warburghiano, descritto da Andrea Pinotti, professore di Estetica all'Università di Milano, come "inventario non delle forme, bensì delle preformazioni come apriori o schemi delle forme, trascendentali delle immagini, degli intervalli intesi come punti medi indecisi e indeterminati di una possibile polarizzazione, inventario delle condizioni di possibilità dell'espressività"²²⁷.

Il *Bilderatlas Mnemosyne*²²⁸, nelle sue prime versioni viene realizzato da Aby Warburg nella forma di tavole illustrative per una conferenza: "con le bozze di testo, una dettagliata lista di diapositive (tre versioni riviste e modificate) e schemi riconducibili al progetto per la disposizione di tre pannelli da utilizzare per l'occasione"²²⁹.

Viene poi definito, a seguire, dallo stesso Warburg come "esperimento di montaggio e dell'avvio del progetto di costruzione di un atlante figurativo"²³⁰.

Didi-Hubermann descrive l'Atlante come un "pensiero per immagini"²³¹ che riunisce fotografie di opere d'arte, reperti archeologici, pagine di manoscritti, tarocchi, ritagli di giornale, etichette pubblicitarie, francobolli, un insieme eterogeneo di immagini. Sottolineiamo qui un aspetto evidenziato da Didi-Hubermann: "uno strumento destinato a mantenere gli intrichi [...] *Mnemosyne* permetteva di esporre l'intero archivio: di dispiegare, in un certo senso, la profondità stratificata degli schedari"²³².

Come spiega Hubermann, per Warburg "non si trattava soltanto di ricapitolare un'opera, insomma di concluderla, bensì di dispiegarla in tutti i sensi per scoprirne le possibilità ancora inavvertite"²³³. La

²²⁶ S. Breakell, *Perspectives...*, cit.

²²⁷ A. Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano 2001, p. 202 citato in K. Foster, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, cit., p. 241.

²²⁸ Per la lettura e l'analisi dell'Atlante warburghiano prendiamo come riferimento il testo di G. D. Huberman, *L'immagine insepolta*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006. Ricordiamo anche I. Spinelli e R. Venuti, *Mnemosyne: l'atlante della memoria di Aby Warburg*, Artemide, Roma, 1998; K. Foster e K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Mondadori, Milano, 2002; Centro Warburg Italia, *L'atlante della memoria, filosofia delle immagini, per un lessico warburghiano*, Cadmo, Fiesole, 2003. Sulla figura di Warburg ricordiamo tra i contributi: C. L. Ragghianti, *Warburg retrospettivo* in "Critica d'arte", A. 20, no. 134, 1974), pp. 3-5; E. H. Gombrich, *Aby Warburg: una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano, 1983 [ed.or. E. H. Gombrich, *An intellectual biography*, The Warburg Institute, London, 1970. Si veda anche http://www.english.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_articolo=1177 [ultimo accesso 10.10.2018]; A. Warburg, *Mnemosyne* (a cura di M. Warnke, C. Brink, trad. Bettina Muller e Maurizio Gelardi) Nino Aragno, Milano, 2002.

²²⁹ K. Mazzucco, *Mnemosyne, il nome della memoria. Bilderdemonstration, Bilderreihen, Bilderatlas: una cronologia documentaria del progetto warburghiano* in "Quaderni del Centro Warburg Italia", no. III, 4-5, Diabasis, Reggio Emilia, 2011, p. 161.

²³⁰ Ivi.

²³¹ G. D. Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 416.

²³² Ivi, p. 421.

²³³ Ibidem.

definizione e la configurazione dell'Atlante, secondo una bella definizione di Katia Mazzucco, era stata creata come "un'altra forma del tutto".²³⁴

La Biblioteca di Warburg, che ha nome 'Mnemosyne', ovvero memoria, la 'raccolta' necessaria per potersi muovere nello spazio attraverso il ricordo. L'idea dello spazio, materiale e concreta, si visualizza nelle mappe per punti e simboli che sarà poi la memoria a rendere *naturali*: così come nello spazio, anche all'interno dell'archivio la memoria è l'atlante che permette il progetto, che determina una topografia delle questioni in un atlante figurato nel quale le immagini sono a un tempo prova e costruzione di un'esposizione.

L'importanza dell'immagine e dello spazio è anche nella definizione di pieni e vuoti, che ben definiscono la consistenza dell'archivio e la sua topografia astratta, la mappa delle sue stanze. Ciò che rende infine così importante la sua localizzazione e così problematico il suo spostamento.

Anche Jacques Derrida, all'interno di *Mal d'Archive*, utilizza termini che indicano una localizzazione e un "luogo". Descrive l'archivio come quel "*là dove le cose cominciano*", ponendo in evidenza più volte all'interno dei primi paragrafi la definizione di un luogo.

Riflette qui sull'etimologia del termine: "*là dove* uomini e dei comandano, *là dove* si esercita la autorità, l'ordine sociale, *in quel luogo* a partire da cui *l'ordine* è dato - principio nomologico. *Là dove*, abbiamo detto, e *in quel luogo*. Come pensare *là*? E questo *aver luogo* e questo *prender posto* dell'archè?"²³⁵.

La parola "archivio", come abbiamo evidenziato rispetto alla definizione di uso comune, definisce anche la specifica sede della raccolta. La sua condizione fisica è parte dell'esercizio del potere. Prosegue infatti: "è in questa *domiciliazione*, in questa assegnazione stabile di una dimora che hanno luogo gli archivi. La dimora, questo luogo dove restano a dimora, segna questo passaggio istituzionale dal privato al pubblico".²³⁶

Derrida introduce qui il termine "topo-nomologia" ovvero identifica l'archivio con una condizione a un tempo di domicilio e di legge che, prima di tutto è una legge che *riunisce* nell'atto "di *consegnare riunendo i segni* [...]" il principio arcontico dell'archivio è anche un principio di consegna, cioè di riunione"²³⁷.

I segni (o documenti) divengono soggetto di una geografia di questo *corpus*.

Nel suo discorso introduttivo al Congresso degli Archivisti canadesi nel 2001, Verne Harris, dell'archivio e Fondazione Nelson Mandela, rimanendo all'esterno di quella che è la distinzione tra una topografia fisica o digitale contraddice il titolo del convegno "The Archival Odyssey", decostruendo e analizzando ogni implicazione di significato, di origine e di testimonianza del termine e conclude il suo intervento specificando la parola "adventure"²³⁸.

Le parole di Harris riflettono sulla metafora dell'archivio come percorso e come viaggio, per il quale egli sceglie di non seguire l'archetipo omerico, del viaggio circolare e dal tragitto compiuto ma di piegare la ricerca all'"advent", a ciò che può essere in arrivo.

²³⁴ Ivi, p. 184.

²³⁵ J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, cit., p. 11.

²³⁶ Ivi, p. 13.

²³⁷ Ibidem.

²³⁸ V. Harris, *On (Archival) Odyssey (s)* in "Archivaria. The Journal of the Association of Canadian Archivists", Archivaria, no. 51 (Spring 2001). Testo per la conferenza di apertura del Congresso dell'Association of Canadian Archivists.

"I am advocating a receiving of every advent with respect for otherness and passion for justice"²³⁹, il viaggio in archivio è un'avventura senza timore di ciò che si incontra "I respect, I yearn for, what I (precisely) don't know [...] the true value of knowledge is that makes our ignorance more precise"²⁴⁰.

Il territorio dell'archivio è, per Harris, fatto di luci e ombre sulla nostra conoscenza, spettri di cui conoscere l'ombra senza l'archetipo di un viaggio di cui conosciamo la destinazione.

Alla domiciliazione dell'archivio di cui parla Derrida, Enwezor riconduce i lavori di Duchamp, la *Boîte en-valise* (che è allo stesso tempo archivio codificato, museo in miniatura e opera), di Broodthaers il *Musée d'Art Moderne. Département des Aigles* e *Atlas* di Richter. Con esse il curatore descrive l'idea derridiana di *domiciliazione* e *riunione dei segni* leggendovi pratiche d'archiviazione²⁴¹. Duchamp realizza un'opera che discute, come faranno anche nei decenni successivi i lavori di Broodthaers e Richter e "devasta" un ipotetico ordine tassonomico d'archivio traendone comunque i principi della classificazione e della condizione di realtà e veridicità del materiale. Una forma che è definita da Enwezor come "as a representation of the taxonomy, classification and annotation of knowledge and information, which Foucault designates as a *historical a priori*"²⁴², a compensare una fotografia altrimenti diacronica e dispersa.

Un esempio di indagine sulle proprietà critiche e conoscitive della topografia e della mappa è presente nella mostra *Mapping* di Robert Storr del 1994, dove lo strumento diventa funzionale a numerosi discorsi ed esemplificativo di condizioni reali e *oltre* il reale. Il rapporto tra l'archivio e lo spazio risulta anche ben rappresentato attraverso opere come i *Non-site*²⁴³ di Robert Smithson che sono indicativi di un potenziale rapporto tra i luoghi, la materia, il loro *domicilio* e le relazioni tra spazio e oggetti che possono essere indagati attraverso una rappresentazione.

Questo sguardo *geografico* sull'archivio si può ricondurre all'esperienza che spinge Wolfgang Ernst a descrivere come "I then discovered that no place can be more deconstructive than archive themselves, with their relational but not coherent topology of documents that wait to be reconfigured, again and again."²⁴⁴

Ernst utilizza il termine 'topology' quasi come a disegnare un terreno che già può essere ricondotto ad una rete informatica che lo avvicina alla sua necessità di essere 'configured'.

In questo modo l'autore ci permette di evidenziare la realtà dell'archivio, la sua presenza come reale e materiale possibilità di potere sulla memoria²⁴⁵ e si trova a dover sottolineare come "the cultural burden of living sense to data through narrative structures is not easy to overcome"²⁴⁶ soprattutto evidenziando come

²³⁹ Ivi, p.13.

²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ O. Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (cat. mostra International Center of Photography 18 gennaio 2008 – 4 maggio 2008), International Center of Photography, New York, 2007, p. 18.

²⁴² Ivi, p. 16.

²⁴³ Del progetto di Robert Smithson, Denis Ryout scrive: "Robert Smithson mise a punto la procedura del *Site* e del *Nonsite*, due termini inglesi scelti per giocare sull'antinomia *Sight/Nonsight* (visione/non visione). L'artista aveva prelevato delle pietre in alcune cave. Dopodiché, in occasione della mostra *Earthworks* le ammassò in un certo numero di casse dall'aspetto minimalista e appese alle pareti dei cartoncini con la precisazione dei luoghi da cui quegli schisti e quelle ardesie provenivano" cit. D. Ryout, *L'arte del ventesimo secolo*, Einaudi, Torino, 2002, p. 261.

²⁴⁴ G. Lovink, *Archive rumblings. An interview with Wolfgang Ernst* in W. Ernst, *Digital Memory and the archive*, University of Minnesota Press, 2013, p. 194.

²⁴⁵ Ivi, p. 195.

²⁴⁶ Ivi, p. 196.

l'archivio, invece che essere figlio di una storia continua e di una storiografia completa, non è certo una somma di elementi di causa ed effetto ma fine di una rete di relazioni²⁴⁷ (un *data bank*, un argine che trattiene ciò che resta di ciò che è perduto).

Wolfgang Ernst riprende la definizione derridiana di *topo-nomologia* a distanza di una decina di anni, all'interno dell'intervento realizzato in occasione del Workshop *The Anarchival Impulse in the Uses of the Image in Contemporary Art* tenutosi al MACBA nel 2012. Nel tentativo di dialogare con lo scritto derridiano all'interno del dibattito rispetto al mondo digitale e alla logica di Internet, Ernst sostiene come la doppia valenza di *topologia* e *nomologia* attribuite all'archivio da Derrida risultano spostarsi verso una *chrono-topology*²⁴⁸, quella degli archivi *digitali*.

Il dibattito sull'archivio si trova infatti a dialogare con quel "diasporic archive"²⁴⁹ nato con la pratica di archiviazione digitale.

Il dibattito sostiene e rafforza l'idea di un archivio come mediatore tra presente e passato attraverso il suo valore attivo e ulteriori direzioni delle ricerche, in modo più o meno intrecciato con le *digital humanities*, che portano il concetto di archivio nell'ambito del digitale.

Nel progetto *European Museums in an age of migrations*²⁵⁰ il tema dell'archivio emerge nel MeLa Critical Archive che unisce diversi esempi di archivi d'artista, archivi postcoloniali, riunendo una decina di saggi sul tema. L'interfaccia utilizzata, che viene appunto chiamata *mappa* permette di visualizzare i temi all'interno di uno spazio dal carattere geografico a cui si aggiunge la possibilità del digitale di vedere questi "luoghi" sulla mappa muoversi come ad indicare il loro essere simbolici ed indicativi dei loro possibili e differenti punti di vista, utilizzando uno strumento che potrebbe rivelarsi funzionale alla rappresentazione degli archivi dell'arte e del progetto.

Stefania Zuliani definisce l'archivio nella sua pluralità di declinazioni e significati in quanto *eterotopia*²⁵¹, termine di origine foucaultiano: "l'eterotopia ha il potere di giustapporre, in un unico luogo reale, diversi spazi, diversi luoghi che sono tra loro incompatibili".²⁵² Oltre alle istituzioni "sorelle" di archivi, musei e biblioteche Foucault introduce il giardino come primo esempio di eterotopia, originariamente rappresentazione e mappa del mondo: "il giardino è un tappeto in cui il mondo intero ha appena realizzato la sua perfezione simbolica, e il tappeto è una sorta di giardino mobile che si muove attraverso lo spazio"²⁵³.

²⁴⁷ Ibidem.

²⁴⁸ W. Ernst, *Aura and Temporality: The Insistence of the Archive* in "Quaderns portàtils MACBA", no. 29, 2013, p. 6.

²⁴⁹ A. Appadurai, *Archive and Aspiration* in J. Brouwer and A. Mulder, *Information is Alive*, NAI Publishers, Rotterdam, 2003 cit. in W. Ernst, *Aura and Temporality: The Insistence of the Archive*, cit., p. 6.

²⁵⁰ Il progetto di ricerca internazionale MeLa* è stato coordinato dal Politecnico di Milano e i risultati della ricerca si ritrovano all'indirizzo <http://www.mela-archive.polimi.it>. Il programma di ricerca è stato finanziato dalla Commissione Europea nell'ambito del Settimo Programma Quadro.

²⁵¹ S. Zuliani, *Là dove le cose cominciano. Archivi e musei del tempo presente* in "Ricerche di S/Confine", Dossier no. 3, 2014, p. 87.

²⁵² M. Foucault, *Utopie Eterotopie*, Cronopio, Napoli, 2006, p. 27. [prec. in M. Foucault, *Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967*, in "Architecture, Mouvement, Continuité", no. 5 (1984): 46-49].

²⁵³ Ivi, p. 28.

L'archivio raccontato attraverso la tessitura, come ricorda Cristina Baldacci all'interno del suo scritto "Ripensare l'archivio nell'arte contemporanea" ci rimanda ad alcune opere di Alighiero Boetti²⁵⁴ come le *Mappe*.

Così come gli Atlanti, le Mappe guardano ad innumerevoli altre mappe "the myriad of other printed precedents, in school rooms in Afghanistan and in libraries and on walls the world over, have in turn served as the model"²⁵⁵. I tappeti militari afgani mostrati da Lendon nel suo scritto sono eterotopie del potere, archivi utopici per "registrare equilibri e mutamenti politici", dalle parole di Cristina Baldacci.

Luca Cerizza riconosce nelle *Mappe* boettiane "come altre opere-sistemi *Mappa* è una riflessione sulla differenza, la ripetizione e il tempo. Anzi, è un vero e proprio concentrato di tempo: il tempo lungo della sua produzione e quello ancora più lungo della Storia [...] è un'opera che cambia con il passaggio del tempo, misura il passaggio del tempo".²⁵⁶ L'interazione tra l'idea di archivio e la mappa è così un'idea che risulta prefigurare un territorio, quello delle raccolte d'archivio, che si sta in parte muovendo, che sta cambiando nomenclatura e si apre al mare in un arcipelago di nuove pratiche.

La riflessione boettiana, come nella serie delle *Mappe* o i lavori come *Piccolo, medio, grande* e *Mettere al mondo il mondo* (le sue costellazioni di virgole²⁵⁷) si definisce attraverso codici linguistici o figurativi nuovi e di mappe geografiche e alfabetiche (arriverà a utilizzare anche elementi linguistici inventati da lui stesso e segreti). La topografia della mappa boettiana, così come in altre sue opere, riconduce l'arte ad una immagine che è "ancora una volta, doppia e rovesciata, secondo un artificio studiatissimo che restituisce all'arte il suo valore di rivelazione, di specifica inconfondibile forma di conoscenza"²⁵⁸. L'opera d'arte attraversa sé stessa, a sua volta simbolo e forma come uno dei tanti strumenti linguistici e iconografici utilizzati da Boetti, sembra rimandare alla scoperta e alla riflessione a cui il doppio costringe. L'archivio è un regno dei doppi, il regno dei materiali artistici che portano alla scoperta e alla rivelazione. Una *ars combinatoria* che è bene tenere presente lavorando con l'archivio e la sua *geografia*.

• Immateriale

Il riferimento a questa parola chiave ha inizio dall'aggettivo "thingness", utilizzato dalla storica dell'arte Tina Di Carlo all'interno dei suoi interventi sul tema archivio nel volume *Archive as a space of conflict*.

Una significativa connessione rispetto ai diversi caratteri di questa *immaterialità* dell'archivio e alle sue condizioni.

²⁵⁴ Cfr. C. Baldacci, *Ripensare l'archivio nell'arte contemporanea*, cit., p. 31-32; la ricerca riconduce alcuni lavori boettiani al rapporto con il tema dell'archivio.

²⁵⁵ N. Lendon, *A tournament of shadows: Alighiero Boetti, the myth of influence and a contemporary orientalism* in "emaj online journal of art", no. 6, 2011-2012, p. 8. [<https://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/11/lendon-a-tournament-of-shadows3.pdf>, ultimo accesso 20.10.2018]

²⁵⁶ L. Cerizza, *Le mappe di Alighiero e Boetti*, Electa, Milano, p. 39.

²⁵⁷ Come vengono definite nel sito dell'Archivio Boetti www.archivioalighieroboetti.it.

²⁵⁸ S. Zuliani, *Al 'Madre' di Napoli per 'Mettere all'arte il mondo'* in "Le Reti di Dedalus", anno 5, aprile 2009. [http://www.retididedalus.it/Archivi/2009/aprile/PRIMO_PIANO/boetti.htm ultimo accesso 20.10.18]

L'utilizzo di questo termine si riferisce infatti a "the 'thingness' of such things lies precisely in their ability to gather and assemble a set of social relations in and through space and time"²⁵⁹ parole che l'autrice utilizza – percorrendo riferimenti ai testi di Latour – per identificare i passaggi fondamentali del rapporto tra l'archivio, gli oggetti raccolti e il significato di questi nel rapporto che viene a stabilirsi con il passato.

La sua condizione "frammentaria" rispetto ai materiali che riunisce rende l'archivio il luogo della *disruption* ovvero dell'interruzione: l'oggetto porta a sovvertire gli enunciati solo per la loro stessa esistenza all'interno dell'archivio che diviene, sempre seguendo il pensiero espresso da Di Carlo, un "laboratory, a potentiality, a *discursive space* of silent speech it exist at the limits of the visible and sayable"²⁶⁰ : una pratica di azione, di comportamenti, scelte che al di là di ogni distinzione legata al media del materiale, trovano nel materiale e nel superamento di una concezione puramente visibile del materiale stesso la loro 'thingness' diviene una serie di *incontri* possibili.

Lo stesso Foucault, riferimento primo anche per la Di Carlo "smaterializza la presenza fisica dell'archivio, negandolo sia come deposito che cataloga e tramanda informazioni, dati e documenti, sia come polverosa e caotica biblioteca che preserva il sapere di una civiltà, e lo innalza a livello del linguaggio"²⁶¹ e, come vedremo nei paragrafi successivi, lo porterà alla definizione delle eterotopie.

Un'operazione che viene raccontata da Alfredo Cramerotti, prestatosi all'idea di un'amica di provare a rileggere le informazioni aprendo un quotidiano di vent'anni prima ritenendola un'operazione "wise", è un'azione per tentare di perdere quello che è l'*attuale* ed unirlo a un concetto progressivo del passato in cui "history is an ongoing construct"²⁶². La consultazione dell'archivio diventa in questo senso una metafora dello spazio astratto della memoria personale laddove gli oggetti reali diventano capaci di ricordi, rimandi e associazioni e a volte determinano l'inizio di pratiche di raccolta che non riguardano il collezionare di opere o di originali ma in quanto operazioni di rimandi a partire da serie o frammenti, un rimando al reale che l'archivio e l'arte compiono portandosi oltre i loro specifici frammenti quella '*measurnessless of the mélange*'²⁶³ di ricordi, rimandi, associazioni che Gertrude Stein rivede nelle opere d'arte: "the one in the Boston Museum the evening star. There again I felt peaceful about it being a sky because after all it was filled with association, it was not a thing in itself. It looked like the evening star it looked as Tannhauser felt and more than that one could feel how it looked so there was no bother"²⁶⁴. Un rimando al reale che, seppure nella sua difficile definizione, ha in sé anche l'archivio e permette con esso un dialogo ampio che comprende sia i caratteri immateriali che materiali della cultura stessa: "I remember not so many years ago at Bourg going through the monastery next to the cathedral of Brou. There unexpectedly in a lille room was a cow, almost a real cow and it was an oil painting by Millet, and it did not startled me but there it was almost a cow but it was an oil painting"²⁶⁵.

²⁵⁹ T. Di Carlo, *Dissemblance: eruptions and incisions, bastardds and monsters* in M. Miessen, Y. Chateigné (a cura di), *The archive as...*, cit., p. 132.

²⁶⁰ Ivi, p. 135.

²⁶¹ C. Baldacci, *Ripensare l'archivio nell'arte contemporanea*, cit., p. 255.

²⁶² A. Cramerotti, *On and around time* in M. Miessen, Y. Chateigné (a cura di), *The archive as...*, p. 215.

²⁶³ G. Stein, *Lectures in America*, Vintage Books, New York, 1962.

²⁶⁴ Ibidem, p. 69.

²⁶⁵ Ibidem, p. 66.

Non dimentichiamo come il carattere oggettuale dei *documenti* conservati abbia in sé una *thingness* che risiede nella forma dell'oggetto rispetto al suo significato, riconducibile all'affermazione di Martha Rosler: il materiale è una presenza in cui "looking for meaning, you're forced to go through it"²⁶⁶ ovvero la materialità implica la nascita di una fluidità di significati al di là dell'immobilità dell'oggetto.

La materialità dell'oggetto d'archivio, oltre le possibili operazioni di descrizione e ordinamento, non può essere infatti intesa come un elemento statico, fisso, definito, ma, come sostiene Rosler, determina una risposta nell'osservatore e un discorso critico che muta con l'osservazione. Parallelamente a questo discorso è utile far cenno anche all'aspetto materiale che permane negli oggetti conservati, secondo la ricostruzione della loro identità all'interno del contesto d'origine.

Su questo punto uno scritto recente di Caroline Walker Bynum della Columbia University evidenzia come la materialità degli oggetti, nel suo specifico caso opere d'arte appartenenti al periodo medioevale, sia un "active stuff"²⁶⁷. Non è né immagine né opera d'arte ma un oggetto le cui caratteristiche risiedono sia nei materiali di cui è composto per le loro stesse caratteristiche fisiche (un cristallo come ventre di Maria ad esempio) sia in ciò che rappresentano (per la loro dimensione reale e per l'immagine che definiscono) mostrando come quei due aspetti dei documenti a cui ci riferiamo hanno sede nella loro materialità ma la trascendono. L'archivio si trova ad essere il momento in cui i materiali dalle afferenze più diverse per alcuni aspetti ritrovano nel loro carattere immateriale il tratto d'unione rispetto alla raccolta poiché la loro condizione oggettuale è l'inizio e la possibilità di una ricerca che va ad indagarne i nessi con tempi e questioni più ampie e un tempo presente.

Vogliamo introdurre a questo proposito le riflessioni di Annette Wieviorka, storica francese, che riferisce come "si cerca di restituire un senso a un insieme di oggetti sparsi e frammentati che, senza questa ricostruzione, una narrazione e riconfigurazione resterebbero soltanto semplici fatti senza alcuna funzione storica [...] ciò che chiamiamo storia è essenzialmente il senso che noi diamo a questi fatti: è un qualcosa che vi poniamo noi, che aggiungiamo dall'esterno"²⁶⁸. Come sottolinea l'archivista Sue Breakell "fundamental questions for those working with in all kinds of archives: What is the archive, and what do we want it to be? Who should decide?"²⁶⁹.

Queste domande e le loro risposte si possono ritrovare nelle affermazioni di Paola Antonelli, curatrice, che riconosce nel rapporto tra materiali, esposizione e pubblico: "To stimulate people's already existing critical tools [...] I want them to become curious about objects in a different way, about what is behind an object and also what's in front of an object"²⁷⁰.

Un possibile percorso a partire dal tema archivio è infatti quello di indagarne i limiti tra materialità e immaterialità, nel senso critico del termine, nella direzione di indagine con cui le prime pratiche artistiche

²⁶⁶ C. Walker Bynum in M. Rosler, C. Walker Bynum, N. Eaton, M. Ann Holly, A. Jones, M. Kelly, R. Kelsey, A. La Gamma, M. Wagner, O. Watson, T. Weddigen, *Notes from the Field: Materiality* in "The Art Bulletin", vol. 95, 2013, p. 12. DOI: 10.1080/00043079.2013.10786104.

²⁶⁷ M. Rosler in M. Rosler, C. Walker Bynum, N. Eaton, M. Ann Holly, A. Jones, M. Kelly, R. Kelsey, A. La Gamma, M. Wagner, O. Watson, T. Weddigen, *Notes from the Field: Materiality*, cit., p. 13.

²⁶⁸ G. Cherchi, A. Wieviorka, *Non sempre la verità ha un senso* in "il manifesto", 16 settembre 2018, p.10.

²⁶⁹ S. Breakell, *Archival practices...*, cit., p. 7.

²⁷⁰ A. S. Ruggiero, L. Michal, *Interview with Paola Antonelli* in "RISCO. Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo", vol. 16, no. 1, 2018, p. 116. [DOI:https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v16i1p116-121]

avevano intenzionalmente messo in discussione gli *statements* dell'archivio trasformandolo in luogo di conoscenza e di mutamento, di studio e di discussione, evitandone il collasso verso un'assenza culturale all'interno della società. Nel guardare all'archivio i materiali esulano dal "feticcio" e si riconosce come il suo statuto e la sua funzione non coincida con esso: "eppure basta uno sguardo attento, quello di un fotografo, di uno scrittore che appunta sul suo diario una frase o un semplice pensiero, a rovesciare la negatività dei non-luoghi, a trasformarli in luoghi [...] in un movimento di immagini che lasciano intravedere, per piccoli squarci, l'esistenza di un passato e insieme, come scrive Augé, la possibilità di un avvenire"²⁷¹.

L'immaterialità che emerge da queste riflessioni è quella di un intento di rinnovamento che si prefigura sui materiali d'archivio e sugli spazi, ne determina un rinnovamento, un pensiero, rinnovandone il suo valore materiale.

²⁷¹ M. Belpoliti, *Doppiozero*, Einaudi, Torino, 2003, p. 226.

2. Le interviste nell'indagine del rapporto tra archivi ed esposizioni

2.1 Introduzione

La ricerca è stata strutturata come un luogo di indagine e di approfondimento sull'idea di archivio, nel suo sviluppo novecentesco, attraverso gli ambiti che hanno contribuito alla sua definizione.

Per questo motivo le parti di cui si compone sono funzionali all'approfondimento di determinati aspetti del tema, a chiarire alcune questioni emerse e a dimostrare l'importanza di alcune pratiche.

Mentre una parte iniziale e una sezione finale inquadrano il tema da un punto di vista teorico e critico, le parti centrali si focalizzano sull'analisi delle pratiche che si realizzano a partire dalle raccolte di materiali.

Da un lato si indaga il rapporto tra archivio ed esposizione, dall'altra quello tra strutture museali e l'esposizione delle loro collezioni.

Nell'ambito del dibattito teorico-critico è emerso in modo rilevante, non solo negli ultimi anni, la relazione tra le differenti pratiche (condotte da istituzioni, centri, archivi, università) sul tema archivio nei suoi sviluppi rispetto al tema espositivo.

Si è deciso quindi di affrontare questi aspetti andandoli a confrontare con le attività di determinate istituzioni. Per un'indagine sui progetti, le attività e le ricerche a proposito di questa relazione è stato necessario cercare strumenti idonei anche per un confronto diretto con le istituzioni di riferimento²⁷².

Abbiamo ritenuto che un genere adatto a questo scopo fosse l'intervista, utile a verificare le specificità di alcuni casi studio in modo da conoscere – delle istituzioni interpellate – le priorità, gli equilibri, le dinamiche, i motivi di determinate scelte, gli elementi di novità, così da poter inserire all'interno della ricerca dei contributi inediti e specifici rispetto ad un tema molto ampio, ancora in corso di sviluppo e di definizione.

L'intervista è un genere consolidato anche all'interno delle discipline coinvolte nella ricerca, dalla storia dell'arte al progetto, dalla curatela al dibattito filosofico, e lo ritroviamo diverse volte nel dibattito critico analizzato.

È stato utilizzato ad esempio nell'importante pubblicazione *Interview Project*²⁷³ da Hans Ulrich Obrist²⁷⁴, che la definisce "metodologia approfondita" che consente uno sguardo interdisciplinare: "ho sempre avuto una

²⁷² Le istituzioni, sia pubbliche che private, a cui la ricerca si riferisce, sono archivi, musei, centri studi, spazi espositivi e altre sedi in cui il tema si relaziona con un archivio, o il cui programma si focalizza sul rapporto tra materiali d'archivio ed esposizione. Si è scelto di analizzare istituzioni – e non soggetti singoli – perché la ricerca intende mettere a confronto queste sedi con il Centro Studi dell'Università di Parma, in cui chi scrive ha condotto la ricerca.

²⁷³ Il lavoro è contenuto in due volumi, editi in inglese e italiano: H. U. Obrist, *Interviews*, Edizioni Charta, Milano, 2003. Iniziato nel 1993, il progetto *Interview* verrà utilizzato da Obrist in numerose pratiche quali, per esempio l'esposizione *Venice Venice*, dedicata all'architetto inglese Cedric Price (1934-2003) alla XII Biennale di Venezia *People Meet in Architecture* diretta da Kazuyo Sejima (2010). Il tema è ben descritto da Obrist stesso in M. Miessen, H. U. Obrist, *Archiving In Formation: A Conversation with Hans Ulrich Obrist* in "Log", no. 21, Winter 2011, pp. 39-46. [www.jstor.org/stable/41765395].

²⁷⁴ R. Simonini, *The Art of the Artist Interview* in "Hazlitt Magazine", 6 febbraio 2013 [https://hazlitt.net/feature/art-artist-interview ultimo accesso 5.10.2018]. L'articolo di Simonini è indicativo circa le origini del progetto *Interview*. Nelle interviste Obrist sembra riferirsi all'opera di Studs Terkel, scrittore e storico che dal 1952 al 1997 conduce *The Studs Terkel Program* a Chicago, raccogliendo più di diecimila ore di interviste. Il materiale audio è stato poi donato al Chicago History Museum. Obrist dichiara inoltre anche il suo riferimento al volume *Interviews With Francis Bacon: The Brutality of*

sorta di attività parallela, che è la mia ricerca e produzione di conoscenza, e questo è il progetto dell'intervista²⁷⁵".

In *Archive as a productive space of conflict*²⁷⁶, la pubblicazione curata da Markus Miessen e Yann Chateigné che ci è stata di riferimento per la ricerca, si pone in primo piano il valore dell'intervista come modalità utile e metafora di una possibile idea di archiviazione: "it would make sense to think of an archive not as something static, a container of knowledge so to speak, but a set of materials that would talk to one another and could constantly be re-animated and put into parallel conversations in order to produce new meaning and relationship"²⁷⁷, l'archivio appare come materiale posto in conversazione.

In questo volume i contributi sono in larga parte costituiti da dialoghi, in cui il confronto interdisciplinare porta a nuove riflessioni sul tema²⁷⁸. Ad esempio in *What makes a great exhibition?*²⁷⁹, di Paula Marincola, e in *Exhibiting architecture a paradox*²⁸⁰, si trovano interviste e dialoghi che mettono a fuoco con efficacia le problematiche sul tema.

Anche nel volume dedicato all'archivio e all'opera di Harald Szeemann, *Individual methodology*²⁸¹, viene analizzato l'archivio del noto curatore anche attraverso alcune interviste²⁸².

Da queste emerge l'importanza dei materiali raccolti dal curatore per la documentazione della storia delle esposizioni nel Novecento, di come l'archivio della Fabbrica Rosa si costituisca come vera e propria "opera". Michael Diers, riportando riflessioni di Saul Ostrow, della redazione artistica della rivista "Bomb" e celebre per le sue interviste, riferisce che "l'intervista è un genere a sé. Se da una parte le domande sono basate su ricerche relative all'opera dell'artista, dall'altra ciò che accade nel corso della conversazione non può essere scritto prima: le domande nascono dalle risposte, le idee sono messe in circolo e analizzate"²⁸³.

Fact di Davide Sylvester (1966) e *Dialogue with Marcel Duchamp* di Pierre Cabanne (1967).

²⁷⁵ H. U. Obrist, *Interviews*, cit., p. 5.

²⁷⁶ M. Miessen e Y. Chateigné (a cura di), *Archive as a productive space of conflict*, Sternberg Press, 2016. La raccolta riflette su pratiche artistiche, di ricerca e curatoriali a partire da una idea di archivio inteso in senso non tradizionale, riferendo di progetti realizzati da gruppi che qui ne dialogano sugli esiti o interviste agli autori su obiettivi e metodologie utilizzate degli archivi. Si veda ad esempio nel volume il dialogo tra Caroline Cuénod e Philippe Artières, cit., p. 35; *Positioning difference: the museological archive?* in cui Beatrice von Bismarck interroga Irmgard Christa Becker, cit., p. 57; infine *A conversation with Alexander Kluge* di Hans Ulrich Obrist e Thomas Bayle, cit., p. 437.

²⁷⁷ M. Miessen, Y. Chateigné, *Introduction* in M. Miessen, Y. Chateigné (a cura di), *The archive as...*, cit., p. 11.

²⁷⁸ I. C. Becker, B. Von Bismarck, *Positioning difference: the museological archive?* in M. Miessen, Y. Chateigné, *The archive as...*, cit., p. 57.

²⁷⁹ P. Marincola (a cura di), *What makes a great exhibition?*, Reaktion Books, London, 2007. Il volume contiene diversi saggi prodotti da artisti, curatori, storici dell'arte sul tema espositivo, tra questi, due interviste. Marincola ricorre inoltre all'utilizzo di "istruzioni" al libro in forma di quesiti che allega al volume nella forma di una serie di domande suddivise per parole chiave che sembrano coinvolgere anche il lettore: Essentials, Localities, Framework, The arrangement, But not least.

²⁸⁰ E. Pelkonen, C. Chan, D. A. Tasman (a cura di), *Exhibiting Architecture: A paradox?*, Yale School of Architecture, New Haven, 2015. I testi sono l'esito del simposio *Exhibiting Architecture: A paradox?* realizzato da architetti, curatori e storici alla Yale School of Architecture nel 2013.

²⁸¹ F. Aubart (a cura di), *Harald Szeemann: Individual Methodology*, JRP Ringier, Zurigo, 2007.

²⁸² Nel volume si trova l'intervista ad Harald Szeemann di Urs e Rös Graf; il dialogo/intervista tra Francois Aubart, Fabien Pinaroli e Tobia Bezzola; l'intervista con Harald Szeemann di Karin Pratorius; l'intervista a Claes Oldenburg di Lawrence Weiner e Haeju Kim.

²⁸³ Ibidem.

Il genere "intervista", è strumento di analisi proprio della ricerca scientifica, molto diffuso all'interno delle scienze sociali, dalla psicologia alla sociologia, dall'antropologia alle scienze politiche.

È stato utilizzato già a partire anni Cinquanta e Sessanta, anche rispetto a uno sviluppo dei mezzi di comunicazione, come il registratore e la televisione che ne permettevano una pratica realizzazione e diffusione, per gli studi di etnografia, antropologia, sociologia, e per la storia orale: si pensi alle "lontane" ricerche di Ernesto De Martino²⁸⁴, fino ai recenti studi di Alessandro Portelli²⁸⁵, l'intervista diviene fonte per ricerche sul campo, anche multidisciplinari.

Dalla pratica giornalistica alla ricerca sul campo, l'intervista e il dialogo sono strumenti utilizzati nelle pubblicazioni specialistiche riferite all'arte o al progetto prodotte in Italia e in America a partire da fine anni Venti²⁸⁶.

Sono testi costruiti in parte attraverso interviste, intese come genere di approfondimento e di indagine sui processi di sviluppo delle opere e dei progetti in questione, che in molti casi non vengono descritti, raccontati o spiegati dagli autori, pur essendo spesso opere e materiali al centro di dinamiche culturali, storiche, sociali e artistiche molto importanti e complesse.

Le interviste diventano non solo strumento di indagine, ma anche materiale da archiviare: si pensi all'Oral History Program²⁸⁷ dell'Archive of American Art, che oggi consente la consultazione di materiali documentari registrati a partire dal 1958, interessantissimi anche per l'inizio di nuove ricerche. Prendendo ad esempio il nostro caso studio, lo CSAC di Parma, vediamo come Arturo Carlo Quintavalle abbia usato il genere in modo sistematico all'interno dei primi cataloghi delle esposizioni realizzate dallo CSAC, come ad esempio nel caso di Ugo Mulas²⁸⁸ nel 1973, di Joe Tilson²⁸⁹ nel 1974, di Bruno Munari²⁹⁰ nel 1979 e nel caso specifico di Enzo Mari²⁹¹ nel 1983. Si pensi anche all'intervista che Tommaso Trini dedica a Giulio Carlo Argan in *La fabbrica dell'arte*²⁹² nel 1980, anni in cui Argan era inoltre presidente dello CSAC.

L'intervista viene utilizzata diffusamente soprattutto dagli anni Sessanta agli anni Ottanta, nelle riviste dedicate al progetto d'architettura e design ed anche in programmi televisivi che oggi ci permettono di

²⁸⁴ E. De Martino, *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano, 1959; A. Signorelli, *Ernesto De Martino. Teoria antropologica e metodologia della ricerca*, L'asino d'oro edizioni, Roma, 2015.

²⁸⁵ A. Portelli, *Canoni americani. Oralità, letteratura, cinema, musica*, Roma, Donzelli, 2004; A. Portelli, *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, Roma, Donzelli, 2017.

²⁸⁶ Si pensi alle interviste condotte dai professionisti all'interno delle riviste di progetto che dagli anni Venti iniziano a diffondersi in Europa e in America, da "Architectural Forum" (1917) a "Pencil point" (1920), da "Casabella" (1928) a "Domus" (1928). Nei decenni successivi: "Metron" (1945), "Stile Industria" (1954), "Abitare" (1961) e "Ottagono" (1966).

²⁸⁷ La pagina web dedicata a questa sezione dell'Archive of American Art indica: "The Archives of American Art Oral History Program, started in 1958 to document the history of the visual arts in the United States, primarily through interviews with artists, historians, dealers, critics and administrators". [<https://urly.it/3r4a> ultimo accesso 20.10.2018].

²⁸⁸ *Ugo Mulas: immagini e testi* (catalogo mostra Salone dei Contrafforti in Pilotta, Parma, 1973), Istituto di Storia dell'Arte, Università degli Studi di Parma, Cataloghi, no. 17, Parma, 1973.

²⁸⁹ *Joe Tilson* (catalogo mostra Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, dicembre 1974 - gennaio 1975), Istituto di Storia dell'Arte, Università degli Studi di Parma, Cataloghi, no. 22, Parma, 1974.

²⁹⁰ *Bruno Munari. Titolo del libro* (catalogo mostra Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, giugno-luglio 1979), Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma, Quaderni, no. 45, Parma, 1979.

²⁹¹ *Enzo Mari* (catalogo mostra Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, 23 febbraio - 30 aprile 1983), Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma, Quaderni, no. 56, Parma, 1983.

²⁹² T. Trini, *Intervista sulla fabbrica dell'arte*, Laterza, Bari, 1980.

ricostruire le posizioni e le personalità di molti progettisti²⁹³. Dagli anni Novanta, con la diffusione del web e con la rapidità con cui si susseguono le notizie, anche culturali, la modalità "intervista" è divenuta uno strumento abituale e "agile" di informazione, che segue il flusso della realtà anche in ambito artistico.

Le testate giornalistiche, le riviste di settore e le istituzioni, attraverso i loro siti, la utilizzano come informazione, quasi contenuto-chiave delle loro pagine web, come strumento di presentazione di attività, di nuove esposizioni, di temi e ricerche, infine anche come mezzo per proporre un commento o un discorso critico su determinati argomenti, anche negli ambiti meno divulgativi e più strutturati della storia dell'arte e dell'architettura, tratteggiando così, con modalità forse più efficace, figure di artisti, curatori, critici e progettisti. In questi ultimi anni sono state pubblicate interviste e fonti orali che risalgono a quei decenni: si veda ad esempio l'intervista a Marcel Duchamp: *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*²⁹⁴ realizzata da Calvin Tomkins nel 1964 oppure *L'invisibile è reale*²⁹⁵, lunga intervista rilasciata da Walter De Maria nel 1972 agli Archives of American Art, una rara testimonianza diretta nella quale l'artista ripercorre la propria storia.

Anche nell'ambito progettuale dell'architettura e del design l'intervista è risultata utile a rendere espliciti temi compositivi che spesso restavano tra le carte di progetto e nelle intenzioni dell'architetto e difficilmente divenivano memoria trasmissibile e possibile apporto teorico alla disciplina.

Negli esempi citati e nel nostro caso le risposte degli intervistati forniscono spesso informazioni inedite e originali circa le scelte di istituzioni, oltre che testimonianze dirette di curatori o autori, portando in molti casi l'attenzione dell'intervistato a fornire chiavi di lettura non solo riferite al proprio ruolo ma estese all'analisi e alla conoscenza del funzionamento dell'istituzione o del sistema culturale in cui opera.

Anche istituzioni museali, pensiamo ad esempio al MAXXI o al MoMA pubblicano interviste o videointerviste sui loro siti rispetto ai temi espositivi che spesso danno indizi circa il materiale scelto per le esposizioni.

Il direttore del MoMA, Glenn Lowry, realizza in coincidenza con le diverse esposizioni un'intervista con il curatore della mostra in corso²⁹⁶, inoltre siti di sole interviste vengono sviluppati come contenuto complementare all'attività di numerose istituzioni museali²⁹⁷.

La realizzazione delle interviste è stata una fase importante della ricerca, a partire da quelle rivolte a curatori e responsabili di strutture museali, interpellati sulle possibili diverse politiche espositive e di lavoro sugli

²⁹³ Il riferimento rispetto al palinsesto americano è il famoso programma di Barbaralee Diamonstein-Spielvogel *American Architecture now* in onda dagli anni Sessanta agli anni Ottanta. Le interviste realizzate dall'importante giornalista e scrittrice sono state pubblicate nell'omonimo libro B. Diamonstein et al., *American Architecture Now*, Rizzoli, New York, 1980. Le registrazioni delle interviste sono disponibili online nell'archivio digitale della Duke University [<https://library.duke.edu/digitalcollections/dsva/> ultimo accesso 20.10.2018].

²⁹⁴ C. Tomkins, *Afternoon interview*, Badlands Unlimited, New York, 2013.

²⁹⁵ *Oral history interview with Walter De Maria*, 1972 October 4. Archives of American Art, Smithsonian Institution [cfr. <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-walter-de-maria-12362> ultimo accesso 1.1.2019].

Edita in P. Martore (a cura di), *L'invisibile è reale*, Lit Edizioni, Roma, 2015.

²⁹⁶ Si veda ad esempio l'intervista/dialogo di Glenn Lowry con Martino Stierli e Vladimir Kuli in occasione della mostra MoMA *Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia 1948–1980*. L'intervista in questo caso non è solo uno strumento per la comprensione dell'esposizione e delle volontà dei curatori, ma diventa uno sguardo sull'istituzione e sui suoi operatori che, a loro volta, sono portavoce del lavoro di altri. Senza dubbio un avvicinamento tra la pratica curatoriale e il pubblico, tra l'idea dell'istituzione e il lavoro che si realizza al suo interno.

²⁹⁷ Il Louisiana Channel, appartenente al Louisiana Museum of Modern Art in Humlebæk (Danimarca) realizza interviste sulle tematiche indagate dal museo e le pubblica sul web [<http://channel.louisiana.dk/about-us> ultimo accesso 10.10.2018].

archivi, nonché quelle ad archivisti e a direttori di istituzioni *sul campo* che, attraverso questo strumento, hanno fatto conoscere la loro pratica e le motivazioni delle loro attività e dei loro principi²⁹⁸.

Interessante, a proposito del genere "intervista", la precisazione di Michael Diers nella sua *Introduzione* al primo volume *Interview* di Obrist: "autenticità, autorità e soggettività sono qualità centrali di questa forma di documentazione. Le informazioni pertinenti raccolte in questo modo possono essere considerate una fonte, che può essere citata e riferita a sostegno delle prove"²⁹⁹.

Si ritiene che le caratteristiche dell'intervista siano funzionali alle modalità di svolgimento di questa ricerca, che mira a costruire strumenti operativi e confronti, ricercati anche attraverso l'osservazione di pratiche effettive delle quali si è indagato il funzionamento.

Per entrambi i temi di questa ricerca, archivio ed esposizione, il ricorso all'intervista, per la sua agilità di genere, permette di cogliere nel dialogo, sfumature, interpretazioni, informazioni. Una possibilità, insomma, di creare variazioni nelle domande che siano "deviazioni" o collegamenti per le tematiche di analisi.

L'intervista infine, potrebbe rivelarsi utile ad abbozzare una sorta di *topografia* delle pratiche e delle ricerche in corso sull'archivio, in relazione alle possibilità espositive dei materiali archivistici.

Alcuni progetti in questo senso, nell'ambito dei Beni Culturali, sono rimarchevoli: ad esempio il *Mela Project*³⁰⁰, *European Museums in an age of migrations*, coordinato dal Politecnico di Milano e oggi consultabile online attraverso una mappa virtuale³⁰¹ che dà accesso ai diversi contributi alla ricerca. Così anche come *Archive grid*³⁰², il portale che permette di visualizzare le ricerche su risorse primarie, tra le quali alcuni archivi a livello mondiale mappandone le posizioni, i contenuti e le descrizioni. Anche la letteratura recente può essere di riferimento per una ipotesi di futura *mappatura* delle questioni in oggetto, raccogliendo i contributi di indagine realizzati e pubblicati presso diverse istituzioni.

Queste figurano come luoghi di sperimentazione per l'esposizione, nonché per ricerche su determinate tematiche: a volte si tratta di istituzioni piccole o meno note o di ricerche universitarie legate a un contesto nazionale, in cui si effettuano importanti sperimentazioni teoriche e operative, il valore delle quali emerge in modo significativo da interviste e dialoghi diretti con i referenti e/o i curatori.

Rispetto allo studio di pratiche espositive di durata temporanea, diversamente dalle informazioni brevi reperibili sul web, l'utilizzo del mezzo "intervista" consente una raccolta di dati molto più significativa, che ne

²⁹⁸ Gli esempi sono numerosi, ma citiamo per la loro importanza le interviste: T. Cook, *Interview* in "InCID", vol. 3, no. 2, Ribeirão Preto, 2012, pp. 157-170; Usprung P., *Curiosity Is the Motor of the Entire Interview Project* in "The Art Bulletin", Vol. 94, no. 1, marzo 2012, pp. 42-49; M. Zancan, *The light archive. Interview with Mirko Zardini* in "Arch'it", 25 gennaio 2004 [<http://architettura.it/esposizioni/20040125/index.htm> ult. accesso 20.10.2018]; A. S. Ruggiero, *Interview with Paola Antonelli* in "Risco", vol.16, no.1, 2018.

²⁹⁹ M. Diers, *Introduzione* in H. U. Obrist, *Interviews*, cit., p. 18.

³⁰⁰ Il progetto di ricerca *MeLa - European Museums in an age of migrations* (2011-2015) è un progetto di ricerca quadriennale interdisciplinare che ha coinvolto nove partner europei, realizzato all'interno del settimo *Framework Programme* della Commissione Europea [<http://www.mela-project.polimi.it/> ultimo accesso 20.10.2018].

³⁰¹ La mappa delle ricerche, delle pratiche e degli studi realizzati dal programma è visibile su <http://www.mela-archive.polimi.it/map>. [ultimo accesso 20.10.2018]

³⁰² ArchiveGrid è una piattaforma online che permette la ricerca di materiale in archivi, biblioteche, musei iscritti alla piattaforma (ad oggi più di mille) e li relaziona l'uno con l'altro. È realizzato da OCLC Research in collaborazione con Worldcat [<https://beta.worldcat.org/archivegrid/> ult. accesso 10.10.2018].

rivela motivazioni, esiti ed intenti, e permette quindi al ricercatore di approfondire la comprensione e l'interpretazione dell'evento e dell'istituzione stessa.

2.2 Il campione dei soggetti intervistati

L'uso della modalità "intervista" richiede una preparazione preliminare: la messa a fuoco precisa delle informazioni che, attraverso il dialogo, si vogliono raccogliere; l'identificazione – nel nostro caso – di un campione di istituzioni e delle relative figure istituzionali a cui sottoporre le domande.

Occorre poi, sempre in via preliminare, stabilire i criteri della scelta, nel nostro caso in base alla tipologia delle istituzioni, della *mission* di ciascuna, della natura delle collezioni sia museali che archivistiche, delle attività e dei loro progetti, della accessibilità/fruibilità da parte dei ricercatori, del rapporto con il pubblico.

Si è quindi deciso di costruire un campione per indagare non solo la realtà italiana ma anche alcune esperienze di ambito internazionale.

Grazie all'opportunità di poter svolgere alcuni mesi di ricerca all'estero, ho scelto gli Stati Uniti come meta per ampliare il panorama di indagine. Ha motivato questa scelta verso gli USA il rapporto che il professor Arturo Carlo Quintavalle istituì con il MoMA a partire dal 1971, quando il Centro Studi di Parma ospitò ben tre mostre³⁰³ realizzate grazie alla collaborazione con il museo newyorkese.

Nella città di New York è stato possibile raccogliere informazioni dalle istituzioni con le quali il Centro Studi ha collaborato circa i programmi di ricerca, i cambiamenti relativi ai *modelli* di riferimento, e allo stesso tempo conoscere quelle che sono state create in tempi successivi, ampliando il campione di indagine rispetto a realtà che negli anni Sessanta non avevano ancora raggiunto una maturità o non erano ancora state fondate.

Ricordiamo che anche l'importante rivista di critica d'arte "October"³⁰⁴ edita a New York, ha visto pubblicate sulle sue pagine alcuni dei momenti fondamentali del dibattito sul ruolo e il concetto di archivio, ad esempio attraverso gli scritti di Hal Foster.

La città di New York con le sue istituzioni museali, archivistiche e universitarie è un contesto funzionale alla verifica delle caratteristiche del tema archivio in rapporto alla pratica espositiva. La mostra *Archive fever* di Okwui Enwezor, momento-chiave nel dibattito sul tema d'archivio, è stata realizzata nel 2008 all'International Center of Photography di New York.

Lo scambio internazionale da giugno-settembre 2017, nell'ambito della mobilità internazionale concessa dall'Università di Parma, è stato possibile anche grazie all'architetto Elisabetta Terragni, docente presso il City College di New York, tutor di riferimento per questa "ricognizione" newyorchese.

³⁰³ Le mostre realizzate nel 1971 in collaborazione con il Museum of Modern Art sono: *New Photography USA*, *George Grosz*, infine, l'esposizione *Parola e immagine*, che ripropone con alcune varianti la mostra *Word and image*, presentata dal MoMA di New York nel 1968.

³⁰⁴ La rivista di teoria e critica d'arte "October", tra le più importanti nel mondo, viene realizzata da Rosalind Krauss e Annette Michelson a partire dal 1976 a Boston ed edita dal MIT Press. Tra i suoi redattori vi è Hal Foster, autore che in numerosi contributi affronta e riflette sul tema archivio all'interno della pratica artistica e delle istituzioni culturali. Si veda ad esempio H. Foster, *The archive without museum*, in "October", no. 77, Summer 1996, pp. 97-119; H. Foster, *Archive of modern art* in "October", no. 99, 2002, pp. 81-95; H. Foster, *An Archival Impulse*, in "October" no. 110, 2004, pp. 3-22.

Supportato da queste considerazioni è stato stilato l'elenco di istituzioni da interpellare, individuando le figure più opportune e disponibili per le interviste, sia in ambito europeo che americano. L'elenco iniziale è stato utile anche per una mappatura delle loro pratiche che contribuiscono alle riflessioni sul tema "archivio" ed "esposizione" per come sono intesi all'interno della ricerca.

Le interviste incluse nella ricerca si riferiscono a cinque istituzioni americane, l'Archive of American Art di Washington, il Cooper Hewitt Design Museum di New York, il Vignelli Center for Design Studies (Rochester Institute of Technology), il Museum of Modern Art e il Center for Italian Modern Art di New York e quattro europee di cui tre italiane: il Brighton Archive of Design in Inghilterra infine l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) Biennale di Venezia, il Museo delle Arti del XXI secolo (MAXXI), Roma, e il Centro Studi e Archivio della Comunicazione di Parma, sede in cui la ricerca ha avuto inizio.

Il progetto prevedeva una ricognizione ampia presso istituzioni in ambito europeo, quali il Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) a Karlsruhe, il Centre Pompidou di Parigi, il MACBA a Barcellona; in ambito americano il Walker Art Center a Minneapolis, il Center for Advanced Visual Studies (CAVS) a Chicago, il Canadian Centre for Architecture (CCA) di Montreal, il New Museum e il Brooklyn Museum nella città di New York, che continuiamo a considerare possibili e significativi apporti futuri alla ricerca.

Le interviste sono qui proposte a partire da quelle effettuate durante il periodo in USA, posizionando per contiguità le realtà archivistiche, a seguire quelle afferenti a una stessa istituzione. Si è poi proseguito con le interviste realizzate al ritorno, in ambito europeo e italiano, concludendo la ricognizione con il Centro Studi di Parma e proseguendo poi con una sezione dedicata all'analisi del suo modello e della sua storia espositiva.

La modalità di intervista è stata quella semi strutturata, con una serie di domande, mutevoli, su argomenti fissi, condotta e organizzata con libertà, e con possibilità di ampliare le domande sulla base delle risposte.

Per la diversità di ambiti, di struttura e di missione delle istituzioni scelte, la preparazione e definizione delle domande è stata complessa, sia nella prima fase di ricerca rispetto alle origini, la missione e le questioni interne all'istituzione stessa, il ruolo delle figure intervistate, le attività recenti e passate, sia per le posizioni di queste diverse realtà rispetto ai temi del dibattito.

Queste informazioni hanno costituito lo sfondo di riferimento di ogni intervista. L'intervista, per la sua forma interrogativa, in alcuni casi ha fatto emergere elementi inediti, ponendosi come momento di riflessione, facendo anche emergere una interrelazione tra diverse discipline, che riteniamo utile per proporre e sviluppare, in futuro, nuovi contenuti.

Le figure coinvolte ricoprivano professionalità diverse: archivisti, curatori, personale interno all'istituzione dedicato alla sua gestione, ricercatori, storici. Attraverso il dialogo si è potuto comprendere l'atteggiamento dell'intervistato, i suoi metodi, le sue esperienze e competenze, il suo interesse rispetto alla ricerca, la volontà o meno di approfondimento. Le interviste sono state poi trascritte, stampate e mostrate all'intervistato, ricontattato via e-mail tramite l'istituzione.

Le domande³⁰⁵ sono state inizialmente suddivise su tre temi principali: l'archivio, la ricerca e l'esposizione, scelti nell'idea di indagare e verificare se e come l'archivio possa essere luogo di sperimentazione.

³⁰⁵ Una precisazione che vogliamo proporre è riferita all'utilizzo della terminologia rispetto alla tematica archivistica. Pur avendo raggiunto criteri di archiviazione secondo standard internazionali si riscontrano specifiche sfumature di

L'esposizione risulta essere l'occasione per la visualizzazione delle ricerche condotte in archivio e sull'archivio, oltre a definire la modalità di rapporto con il materiale che sottende i programmi delle diverse istituzioni.

Per questo motivo l'esposizione viene considerata all'interno di questa ricerca come un ambito di studio autonomo, con le sue proprietà, il suo sviluppo storico e le specifiche teorie, che in alcuni casi si trovano a dialogare con il tema archivio e a realizzare con esso un intento di ricerca comune.

Si è cercato di indagare i caratteri originari degli archivi all'interno delle loro istituzioni, la tipologia, la struttura, l'organizzazione del materiale, se si tratta di un archivio pubblico, privato, d'impresa, quale utilizzo venisse fatto dei materiali, quale interesse degli operatori al dibattito contemporaneo.

In caso di istituzioni in cui l'archivio costituisce il fulcro dell'attività si è domandato come fosse inteso il significato di archivio e di documento rispetto alla pratica attuale (ad esempio per il Vignelli Center for Design Studies e per l'Archive of American Art) e quali fossero le modalità di organizzazione del materiale.

In quasi tutti i casi è stato chiesto se l'archivio venisse inteso come raccolta di documenti in senso statico o dinamico e spesso è emerso – in parte come richiesta specifica di chiarimento, in parte come informazione spontanea – il ruolo dell'archivista e la sua differente caratterizzazione nelle istituzioni. Talvolta queste domande si sono potute ampliare e approfondire in alcune direzioni, considerando caso per caso la disponibilità dell'interlocutore e la sua partecipazione al dibattito (ad esempio per Sue Breakell e Debora Rossi).

Si è voluto individuare la funzione dell'esposizione all'interno dei programmi e delle attività, si è osservata la sua possibile interazione con l'archivio, ritrovando a questo proposito risposte molto diverse. Si è voluto approfondire il percorso e il processo – dove reperibile – tra l'archiviazione e la ricerca a partire dai materiali per il progetto espositivo e di allestimento.

È stato poi richiesto agli intervistati quale fosse l'elemento – entro l'esposizione – a cui rivolgersero maggiore attenzione: ad esempio per l'ASAC l'attenzione al ruolo e all'idea del curatore, per il Cooper Hewitt l'importanza del pubblico e della sua interazione con le opere esposte.

Un approfondimento di notevole interesse riguarda la verifica dell'importanza attribuita al progetto di allestimento e al suo rapporto con il materiale esposto (ad esempio nel caso di mostre di architettura e design, come al Dipartimento di Architettura e Design del MoMA o al MAXXI di Roma) e l'eventuale rapporto del materiale archiviato con il tema allestitivo (ad esempio il MAXXI archivia materiale inerente la storia delle esposizioni).

Ad alcune istituzioni ritenute idonee a questo quesito è stata richiesta una riflessione circa la possibilità di utilizzo del materiale non solo in senso di ricostruzione e ricerca storica, ma anche ai fini della ricerca di nuovi significati, nuove pratiche a partire proprio dagli archivi, anche in rapporto alle strutture universitarie e di ricerca. Ciò aveva lo scopo, da parte dell'intervistatore, di verificare ulteriormente quanto l'idea di archivio fosse considerata un progetto in sé e quanto fosse un elemento dato.

significato e di ambito di riferimento dei termini nella loro applicazione rispetto alle diverse lingue e culture, ad esempio circa il significato dei termini *archivio*, *risorsa primaria* e *documento*.

Lo schema-intervista dunque è stato configurato con:

- l'introduzione di presentazione dell'istituzione e dell'intervistato
- la trascrizione del testo dell'intervista in lingua originale
- una breve nota con l'indicazione dei criteri di trascrizione
- il commento finale e le note di riflessione dell'intervistatore

• Le domande per l'archivio. Intervista a Federico Bucci, Politecnico di Milano

Vogliamo introdurre il capitolo con il testo di un'intervista al professor Federico Bucci che prefigura i temi e le questioni che si vogliono qui affrontare, oltre ad alcune ipotesi condivise.

Federico Bucci è storico dell'architettura, prorettore del Polo Territoriale di Mantova, Politecnico di Milano. È membro del gruppo di ricerca CSAC per la ricerca sull'archivio di Ettore Sottsass che ha dato origine al catalogo del Fondo *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato 1922-1978 CSAC – Università di Parma*³⁰⁶.

Intervista a Federico Bucci, Politecnico di Milano.

Intervista a Federico Bucci, Politecnico di Milano

1. Secondo il libro di George Kubler *La forma del tempo*, le questioni e i temi del fare artistico attraversano nel tempo momenti di scoperte e riscoperte, che proseguono lungo "serie" formali. L'archivio influenza questa lettura della storia?

Cominciamo a precisare una cosa, che la ricerca artistica e la ricerca scientifica sono due tipi di ricerca molto differenti e, come diceva una bellissima pagina di Max Weber, "la ricerca artistica è assoluta nel tempo", la ricerca scientifica è dinamica, ogni momento supera un momento del passato. Per ciò che tu chiedi sui momenti di "scoperta e riscoperta": noi evidentemente potremmo paradossalmente lavorare sempre sugli stessi temi e avremmo sempre necessità e capacità di riscoprirli; così come interpretavamo ieri, non solamente nella storia dell'architettura ma in qualsiasi altro personaggio della storia. Facciamo l'esempio di Borromini: nel 1931 Hans Sedlmayr studia Borromini, è influenzato dalla scuola di Vienna, mentre oggi noi nello studiare Borromini facciamo tutt'altro, quindi noi mettiamo un tassello diverso nella ricerca scientifica. Ma Borromini, nella sua ricerca artistica, è stato Borromini, quindi quello che tu chiedi, evidentemente fa parte della ricerca scientifica, ovvero la questione di continuare a superarsi, di continuare ad aggiungere un tassello rispetto a quello che è stato fatto nel passato, che non è mai assoluto ed è un progresso continuo. È evidente che ogni ricerca scientifica è scoperta e per quanto riguarda il nostro settore, scoperta di documenti.

³⁰⁶ F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato 1922-1978 CSAC – Università di Parma*, Silvana Editoriale, Milano, 2017.

È chiaro che oggi, per dire, su Giulio Romano, ci sono pochi disegni conservati. Se dovessimo un giorno venire in possesso di una scoperta di disegni di Giulio Romano, noi riapriremmo quel capitolo, che già nel 1989 venne aperto, con la mostra di Giulio Romano a Mantova, in modo completamente nuovo. Non è detto tuttavia, che la scoperta di un archivio sia in grado di modificare il livello interpretativo.

Ci sono state delle straordinarie interpretazioni di artisti del passato che oggi, penso al grande Roberto Longhi, che anche alla scoperta e alla luce di elementi nuovi sono comunque insuperabili, perché fanno quasi parte del tema della ricerca artistica. Certe interpretazioni artistiche hanno colto risposte con genio, e pur nell'assenza di documenti sono stati in grado con poche fonti di fare questo.

Noi dobbiamo essere bravi a utilizzare l'archivio come fonte, perché dobbiamo esser bravi a interpretarlo. Non è detto però che solo la fonte possa farci leggere in modo differente, un fenomeno, in questo caso, artistico.

2. L'archivio è lo spazio della "differenza dei discorsi", come sostiene Foucault. Per sua natura è un luogo che stabilisce in ogni contatto con il materiale un dialogo attraverso le sue immagini e il suo contenuto. Trasmettere queste possibilità di lettura dell'archivio è un dovere dello storico o del progettista?

Per rispondere a questa domanda farei un paragone. Paragonerei una stagione degli archivi, cioè un'epoca degli archivi come la nostra, a quello che è successo, diciamo nei primi anni del Settecento, nella civiltà europea, cioè l'attenzione alla storia.

Improvvisamente la storia, che prima, in anni precedenti, nei secoli precedenti, era seppellita, emerge in alcuni pezzi (pensiamo al Colosseo a Roma).

Si è maturata quindi l'attenzione verso quelle pietre, soprattutto verso "lo scavo" di quelle pietre. Non a caso hai citato prima George Kubler, è "lo scavo archeologico" che differenzia, non tanto il lavoro dello storico, quanto una civiltà da un'altra.

"La forma del tempo" della civiltà settecentesca vuole conoscere, vuole scavare la terra per tirare fuori materia e vuole capire, vuole sapere, vuole tirare fuori gli strati della storia e ne fa chiaramente un'avventura, che dal Settecento ad oggi noi non ci stanchiamo mai di fare.

L'archeologia è l'andare a scoprire gli strati della storia, cioè l'essere affascinati dalla propria storia, e scavare. Cosa mai successa, se ci si pensa. Sono stato la settimana scorsa a San Giovanni d'Acri, luogo in cui sono arrivati i Crociati nel 1300, poi finisce tutto e la città viene seppellita. Nel Settecento arrivano gli arabi e il sultano vi costruisce sopra la nuova città. Più tardi diventa significativo sapere cosa c'è sotto, prima si seppelliva e si ricostruiva, non c'era nessuna attenzione per "lo scavo".

Noi oggi viviamo una stagione in cui la memoria archivistica diventa fondamentale. Perché? Perché viviamo in una stagione in cui le fonti sono sempre più importanti, non a caso, più hai la deflagrazione della notizia, più devi stare attento alle fonti e quindi oggi c'è grande necessità di essere attenti alle fonti.

La volontà di conservazione e memoria degli archivi va di pari passo con la necessità di conoscenza, ma soprattutto con quell'idea che non ti accontenti semplicemente di quello che vedi, ma vuoi sapere quali sono i materiali che hanno dato forza a quello che vedi.

Evidentemente non esiste però in questo caso, nei depositi della memoria, una differenza di compiti, o lo storico o il progettista hanno davanti un deposito. Questo deposito è differente per come viene interpretato non per i compiti, perché il compito è sempre uno, quello di "scavare" l'archivio, quello di conoscere, quello di studiare l'archivio. L'archivio è un deposito di memorie da studiare. Non è il compito o di uno storico o di un progettista. Il progettista che vuole progettare e pensa al futuro dell'azione, troverà nell'archivio materiali straordinari che dovrà studiare, lo storico che vuole conoscere il passato attraverso l'interpretazione storica, dovrà studiare, quindi l'azione che l'archivio propone è una sola: farsi studiare, farsi interpretare. Non ci possono esistere differenze disciplinari. L'archivio serve al progettista, così come serve allo storico, serve per guardare al futuro, come per ricostruire il passato e questa è la sua funzione oggi, ne siamo molto più sensibili proprio perché ha questa sua duttilità, è flessibile a tantissime esperienze che vogliono conoscere quello che c'è.

3. L'America di Frank Lloyd Wright guardava ai progetti espositivi in Italia, negli Anni Cinquanta. Si può conoscere l'architettura senza guardare alla storia delle esposizioni, sia per i suoi protagonisti che per i suoi allestimenti?

A questa domanda si può rispondere in modo più generale, oppure in modo più specifico e particolare, citandoti un caso, provo a cominciare dal caso specifico.

Se guardi la storia dell'architettura italiana tra le due guerre, ti accorgerai che c'è una vera e propria pagina scritta dalle esposizioni, dagli allestimenti, dal modo di esporre.

C'è un numero di "Casabella", importantissimo, un numero doppio, curato dai giovanissimi Bianchetti e Pea, con la direzione di Giuseppe Pagano – che era però al fronte greco e scrive l'editoriale all'ultimo momento – intitolato *Parliamo un po' di esposizioni*. Siamo nel 1942 ed è un bellissimo numero che fa vedere – e Pagano lo scrive – come quelle che presenta siano "intelligenti baracche". Cosa sono le intelligenti baracche? Sono baracche, perché sono provvisorie e si possono buttare via, ma sono intelligenti.

Non solo, ma nel clima dell'architettura italiana tra le due guerre sono le uniche che consentono d'essere palestra per i giovani architetti che non potevano avere incarichi di grande livello. Perché sono importanti la storia delle Biennali, delle Triennali, della Biennale di Venezia, le fiere campionarie di Milano, la fiera d'Oltremare di Napoli, la fiera campionaria di Bari? Perché erano le palestre fondamentali? Perché si sperimentavano materiali, il progetto era temporaneo, interpretavi degli elementi di committenza e l'architetto poteva essere in realtà abbastanza libero perché l'allestimento non rimaneva e quindi poteva permetterselo. Quando Pagano dice "le intelligenti baracche", dice una cosa intelligentissima. Se provi ad ampliare questo ragionamento, ad applicare questo modello anche da altre parti, troverai che certe storie di identità nazionale nascono dalle esposizioni, perché no? Oppure anche da come certi musei sono allestiti: il Guggenheim ne è un esempio, l'esperienza di Kiesler ne è un esempio, potremmo trovare tantissime esperienze, espositive e di allestimento.

Non dobbiamo però, di nuovo, peccare di presunzione, come sempre, quando vogliamo studiare un argomento, ovvero prendere quell'argomento e provare a forgiargli una chiave per aprire tutte le porte,

allora improvvisamente tutte le architetture nazionali sono leggibili attraverso la storia delle esposizioni, bisogna essere in grado e capaci sempre di misurare un modello laddove ha una possibile applicazione.

Tu sei appassionata di esposizioni e dici che con le esposizioni si può leggere la storia nazionale, io sono appassionata di cimiteri di guerra e posso fare la stessa cosa.

Dobbiamo essere in grado di capire come certi elementi hanno agito all'interno della storia dell'architettura, di quel tempo e di quella nazione in particolare.

Se posso dirti, per averla studiata, sicuramente in Italia il tema delle esposizioni ha una sua forza e tradizione, che continua. Non a caso l'Italia ha la famosa stagione museografica italiana che è preceduta e preparata dalle esposizioni temporanee, ricordiamoci che non esisterebbero i musei di Scarpa e di Albini degli anni Cinquanta senza la Biennale di Venezia, la Triennale di Milano, che negli anni Trenta hanno forgiato questi giovani.

Quindi la cosa interessante è che bisogna sapere che è un solo elemento, bisogna sapere che fa molto nel rapporto con l'architettura degli interni, ma non bisogna fare l'errore di provare con quella storia ad aprire tutte le porte.

4.Cosa significa progettare esposizioni e allestimenti a partire da un archivio, come può essere la raccolta dello CSAC, ovvero quale valore e cosa accade oggi nel far rientrare i disegni nell'attualità attraverso l'esposizione?

Qui ti devo parlare sempre di esperienze personali, di mostre che ho fatto, e cosa sono riuscito a tirare fuori. È evidente che, nell'affrontare un'esposizione, l'archivio è un elemento fondante e fondamentale, perché si parte da lì; ma non è detto che si possa fare un'esposizione solamente in presenza di un archivio ma è un aiuto fondamentale. Un aiuto che ti mette in difficoltà, perché ti dà un fardello che ti prendi. Sarebbe molto facile a livello espositivo scegliere alcune cose, allestendole e facendole volare nello spazio.

Ma è tanto materiale e ti costringe a una scelta, quindi è un prodotto di selezione e ti obbliga a raccontare più l'archivio del soggetto, quindi bisogna essere molto bravi, perché è evidente che io posso esporre tutto di un archivio. In realtà io non ho trovato una chiave, non ho perso di vista un autore, perché se l'archivio è stato creato ha un legame con il suo autore, ma mi mette comunque in difficoltà nella scelta. È importantissimo per ogni esposizione avere a disposizione un archivio, ma è tanto più importante quanto il gruppo di curatori debba essere in grado di pensare all'interpretazione del proprio tema, senza farsi portare nella storia dell'archivio o nella storia dell'autore, avendo ben chiaro dove vuole andare e qual è il messaggio che vuole lasciare. Tanto più l'archivio ti verrà in aiuto, quanto più tu riuscirai a stare fermo col timone su quello che hai pensato, il rischio, che qui non accade, è quello di farsi seppellire. Ogni curatore ha in mente di raccontarti delle cose, ma se non è abbastanza forte questo filo narrativo va a spezzarsi, va a involuparsi dentro ai cassetti dell'archivio, quindi il filo narrativo deve essere in grado di tirar fuori dai cassetti dell'archivio quanto di meglio ci deve essere per tirar fuori il proprio filo, non deve mai appoggiarsi ai cassetti dell'archivio altrimenti rischi, neanche di raccontare l'archivio, ma di tirare fuori l'archivio.

Non lo racconti, ma lo esponi, lo tiri fuori, che è cosa ben diversa dal raccontarlo e, così come ogni mostra ha una sua idea, è evidente che cede quando si spezza, davanti alla quantità dei materiali e questo è il primo problema che c'è.

Ti racconto un episodio personale, quando Renzo Piano pensò all'allestimento della mostra di Franco Albini alla Triennale di Milano, in occasione del centenario, avevamo un archivio strepitoso, che era quello dell'Archivio Albini e lui disse: "Attenzione. Dobbiamo capire bene che cosa abbiamo in mente, che cosa interpretare". Non a caso fece una cosa strepitosa e interpretò la stanza di soggiorno di una villa mettendo un grande fondale fotografico e reinventandosi la scala a pioli, la gabbia per gli uccelli che andava sopra. Da un oggetto d'archivio che è la fotografia, gli sono scattate delle invenzioni eccezionali. Quindi si vede come un progettista da una foto d'archivio si è inventato tutta una mostra. La cosa importante per ogni mostra è utilizzare il materiale senza farsi trascinare nel cassetto dell'armadio.

5. Sia Frank Lloyd Wright che Ettore Sottsass hanno conservato moltissime opere, disegni, schizzi, corrispondenze e oggi potremmo ricondurre i due progettisti ad un "mito dell'archivio". Trova delle vicinanze o delle affinità tra le due figure?

Dopo tanti anni di studio posso dire che sono sempre più scettico nei confronti di quelle che si chiamano "affinità". Penso alla naturale antipatia che Frank Lloyd Wright aveva nei confronti di tutti i suoi colleghi, accettò solo di essere visitato da Erich Mendelsohn, nient'altro. Certamente mi intriga poter scoprire, da storico, delle affinità, delle influenze, dei modi di guardarsi a vicenda, sono sicuro che Sottsass nell'esperienza americana si sia fatto ispirare e si sia fatto affascinare dal mondo wrightiano, tenendo conto che in quegli anni Cinquanta, quando Sottsass va in America, Wright è veramente un mito spettacolare. Per un architetto italiano che va in America lo sguardo a Frank Lloyd Wright è d'obbligo. C'è anche da dire che quel Wright che Sottsass può vedere in quegli anni, è proprio il F. L. Wright tutto colore, tutto mistico, sono i momenti in cui a casa Wright a Taliesin si suonava il piano, si leggeva, la signora Olgivanna Wright era tutta presa dal misticismo. Nel 1949 ci va Bruno Morassutti a Taliesin, non ci può entrare, ma rimane rapito da questa atmosfera: il deserto, i materiali, il grande maestro. Era davvero un maestro particolare. Per quanto mi riguarda faccio fatica a indagare con metodo scientifico quali sono state le influenze su un artista da parte di un altro, perché è un processo di strana, mistica, elaborazione. Oggi la nostra interpretazione di storici può essere ingabbiata in questi tentativi continui? Un conto è vedere le fonti, un conto è vedere le influenze. Dicono veramente tanto queste influenze sull'opera dell'artista? Certe affinità, le cosiddette "affinità elettive" ti raccontano realmente l'opera di un artista, dell'architetto oppure sono mezzi che noi ci inventiamo perché non siamo in grado di forzare l'interpretazione? L'interpretazione è responsabilità. Tutta questa forza nell'analizzare le fonti non deve dimenticarsi che c'è un momento in cui la fonte finisce di parlare ed entra nel modo che lo storico e il critico ha di interpretare, quando arriva lì, in quel momento scatta la magia dell'aver colto lo spirito dell'artista. Puoi cogliere lo spirito dell'artista esclusivamente attribuendogli delle etichette? Quanta forza noi possiamo attribuire alla nostra volontà di scoprire fonti, di scoprire influenze, di scoprire se "ha letto questo o quello", se poi ci manca la forza dell'interpretarne lo spirito artistico, la sensibilità, la spazialità, la capacità di creare? Io leggo moltissimo e faccio sempre più fatica a cercare negli

scritti lo scatto interpretativo, il colpo di reni interpretativo, trovo sempre quelle che Pasolini chiama "descrizioni di descrizioni". Tu la fonte la puoi descrivere, tu puoi descrivere moltissimo, ad esempio la possibilità di confronti tra Sottsass, Frank Lloyd Wright, ma dove è il momento in cui tu scatti e fai il colpo di reni dell'interpretazione? Me lo devi dimostrare.

6. Ad entrambi i progettisti sono state dedicate numerose mostre in quest'anno, in occasione dei due anniversari, sia in America che in Italia: ritiene che per i due autori potrebbe trattarsi di una nuova riscoperta, anche grazie ai possibili nuovi destini dei loro archivi?

Se uno volesse raccontare la storia dell'importanza dell'archivio nella progettazione di un'esposizione potrebbe anche approfondire ciò che succede con Frank Lloyd Wright dalla mostra del 1951 portata a Firenze ad oggi, con la mostra che abbiamo visto a New York.

Uno storico del 2050 potrebbe dirti che anche la mostra del 2018 è figlia del proprio tempo, si è inventato un Frank Lloyd Wright ecologista, cosa peraltro che se andavamo negli anni Cinquanta non avremmo mai immaginato. Quindi è vero che le esposizioni ti danno il segno di quel momento particolare, per cui per Sottsass, per Frank Lloyd Wright, sono successe queste cose grazie alle esposizioni, quindi grazie allo scatto fatto con i loro archivi. Non è detto che la mostra su Frank Lloyd Wright di oggi sia superiore a quella degli anni Cinquanta, che il Sottsass che abbiamo presentato qui allo CSAC sia superiore alle mostre realizzate quando lui era in vita, non è detto che quando tra cento anni si guarderanno le mostre realizzate da Renzo Piano Building Workshop sul proprio lavoro, si confronteranno con mostre prodotte da altri sul lavoro di Renzo Piano, forse non troveremo che siano state meglio quelle realizzate con lui e da lui, piuttosto che da un curatore "altro".

Per tornare al tuo tema forte, che è quello dell'archivio, certo il lascito documentario è, di nuovo, fondamentale ma il lascito documentario nel momento in cui si espone, e qui possiamo fare la famosa metafora che abbiamo sempre usato nelle opere di Albin, "l'arte del porgere" le cose. Se Carlo Scarpa era grandissimo nel porgerci la statua di Cangrande della Scala, sotto il tetto di Castelvechio, se Albin è stato grandissimo a porgerci una scultura medioevale del Pisano, Margherita di Lussemburgo.

Oggi l'archivio è un oggetto da porgere e quanto più tu, curatore o chi se ne occupa, è in grado di predisporre un dispositivo atto al porgere agli altri, tanto più sarà utile.

Quando invece entra nelle secche del semplice aprire l'armadio (e aprirti le due antine), addirittura va incontro ad un rischio contrario, che è quello di annullare la lettura. Tu sei a questo punto trasportato in un mondo (verso il quale stiamo andando), con i milioni di dati che dobbiamo gestire.

È il mondo in cui stiamo andando, perché in fondo ciò che succede in un archivio materiale come questo non è diverso da quello che sta succedendo oggi nei depositi mondiali della rete, la rete è un gigantesco archivio, con quante interpretazioni? In percentuale pochissime rispetto al lascito documentario. Quanto fascino ti dà la rete quando non è capace di interpretare e descrive solamente? È una gigantesca raccolta.

Alcuni hanno raccontato, uno di questi Francesco Dal Co in un importante saggio, la storia dei musei. I musei sono "i naufragi della storia", la nostra civiltà è una civiltà del museo, la nostra civiltà è una civiltà che

raccoglie i pezzi della storia e li mette insieme. Oggi l'attenzione per l'archivio è pur questa, per l'appunto a memoria: ma una volta la memoria si teneva "a memoria".

Il famoso passaggio dell'Odissea in cui quando Ulisse fa finta di non essere forte e i Feaci gli dicono, "tu sei piccolo, sei colui che tiene la memoria del carico?". Chi teneva la memoria del carico nella marina classica era uno che era dotato di una memoria straordinaria, doveva ricordare che cosa vi era sulla nave, quindi non era certamente aitante, non tirava fuori l'arco per far vedere quanto era forte, per dominare questa memoria si necessita della forza della lettura e dell'interpretazione, altrimenti saremo seppelliti dai "naufragi della storia" e non saremo mai capaci di farli parlare. L'archivio deve essere interrogato, noi interroghiamo l'archivio. L'archivio ci risponde se noi siamo in grado di farlo rispondere, se vedi sono infatti cambiate tutte le politiche d'archivio, l'archivio muto fa paura a tutti perché è un enorme spreco di spazio, c'è bisogno di archivi – la parola valorizzare è un po' ridicola – ma abbiamo bisogno di interrogare gli archivi e quanto più noi faremo domande intelligenti e quindi capaci di far uscire delle belle cose dall'archivio tanto faremo un servizio all'attualità. Verrà lo storico del 2100 e dovrà essere in grado di farne altre e le farà migliori se noi sapremo fare delle ottime domande oggi. Quando invece noi ci arrendiamo, di fronte all'evidenza e al fascino di un archivio, ma anche al suo enigma, come una Sfinge è capace di non dirti niente. Tutto può dire e niente, archivi muti a chiunque si trovi di fronte. Sta lì e ti guarda, questo oggetto e tanti oggetti sono muti, perché tu non sei capace di farli parlare.

2.3 Interviste agli operatori di archivi, musei, istituzioni culturali tra Europa e America

• Schede informative sulle istituzioni interpellate per la ricerca

1. Archive of American Art, Washington, USA

Tipologia: Archivio

Fondazione: 1954 (Detroit Institute of Arts)

Sede: Washington D.C. e New York City

Direttore: Kate Haw

Sezioni: Fondi archivisti suddivisi e identificabili secondo oltre 6 mila *collectors*

Missione: Ricerca e raccolta di *primary sources* sulle *visual art* in USA

Spazi espositivi dell'archivio: New York Research Center (1988-2011), Lawrence Fleishman Gallery (2006-oggi)

Proprietà: Privata, Smithsonian Institute

Materiali disponibili on-line: www.aaa.si.edu (Terra Foundation)

Esposizioni: <https://www.aaa.si.edu/exhibitions/exhibition-chronology>

Persona intervistata: Liza Kirwin, archivista

2. Cooper Hewitt Design Museum, New York, USA

Tipologia: Museo con archivio interno (il museo è parte dello Smithsonian Institute dal 1968)

Fondazione: 1896 (Cooper Union University - Cooper Union Museum for the Arts of Decoration)

Sede: Carnagie Mansion, New York City

Direttore: Caroline Baumann (dal 2013)

Sezioni: Quattro dipartimenti: Textile e Drawings, Prints, and Graphic Design, Product Design and Decorative Arts, Wall coverings

Missione: Esposizione, conservazione, ricerca sul design internazionale (pubblicazione di saggi e *journal*), formazione ("Master on History of design and curatorial studies" realizzato con la Parsons University)

Spazi espositivi dell'archivio: Carnagie Mansion (tre piani)

Proprietà: Privata (Smithsonian Institution)

Materiali disponibili on line: collection.cooperhewitt.org

Esposizioni: <https://collection.cooperhewitt.org/exhibitions/#past>

Persona intervistata: Emily Orr, curatrice

3 Vignelli Center for Design Studies, Rochester, USA

Tipologia: Archivio e Centro Studi universitario

Fondazione: 2010

Sede: Rochester, Vignelli Center for Design Study, Campus del Rochester Institute of Technology

Direttore: Roger Remington

Sezioni: Quattro fondi d'archivio principali: Massimo and Lella Vignelli Papers, Product Timecapsule, Additional Collections, Cary Graphic Design Archive Collections

Missione: ricerca e raccolta di *original source materials* and *finished work* nell'ambito del design internazionale del XXI secolo

Spazi espositivi dell'archivio: Benetton Galleries (due spazi interni al Centro)

Proprietà: Privata, Rochester Institute of Technology

Materiali disponibili on-line: library.rit.edu/cary/collections/graphic-design-archive-online (solo la Cary Graphic Arts Collection)

Esposizioni: vignelllicenter.cias.rit.edu/exhibits/

Persona intervistata: Jennifer Withlock, archivista

4 Museum of Modern Art, (MoMa), New York, USA

Tipologia: Museo con archivio interno (MoMA Archives)

Fondazione: MoMA, 1929. MoMA Archives, 1989

Sede: New York

Direttore: Museo: Gleen D. Lowry (dal 1995). Archivio: Peter Reed (dal 2005)

Direttori di dipartimento: Ann Temkin (Department of Painting and Sculpture), Rajendra Roy (Department of Film), Quentin Bajac (Department of Photography), Martino Stierli (Department of Architecture and Design), Christophe Cherix (Department of Drawings and Prints), Stuart Comer (Department of Media and Performance Art).

Sezioni: Department of Painting and Sculpture (1929), Department of Architecture (1932) and Design (1940), Department of Film (1935), Department of Photography (1940), Department of Drawings and Prints (1960),

Department of Media and Performance Art (2006).

Missione: Esposizione, formazione, conservazione

Spazi espositivi dell'archivio: Museum of Modern Art (cinque livelli per l'esposizione)

Proprietà: Privata

Materiali disponibili on line: www.moma.org/collection/

Esposizioni: www.moma.org/calendar/exhibitions/history

Persona intervistata: Martino Stierli, Chief Curator Department of Architecture and Design

5. Center for Italian Modern Art (CIMA) New York, USA

Tipologia: Spazio espositivo e centro di ricerca

Fondazione: 2013

Sede: Soho, New York

Direttore: Paola Mattioli

Missione: Esposizione e ricerca su artisti italiani dalla seconda metà del XXI secolo

Spazi espositivi dell'archivio: Galleria (un livello) a New York

Stato: Privato

Esposizioni: www.italianmodernart.org/past-exhibitions/

Persona intervistata: Heather Ewing, Executive director (2017)

6. Brighton Design Archive, Brighton, Regno Unito

Tipologia: Archivio universitario

Fondazione: 1994 (Brighton College of Art)

Sede: Brighton, University of Brighton, Gran Parade Campus

Direttore: Catherine Moriarty

Sezioni: Il materiale è diviso secondo 22 fondi archivistici nell'ambito del Design britannico e internazionale del XX sec.

Missione: Centro di ricerca internazionale e raccolta d'archivio specificatamente di design

Spazi espositivi dell'archivio: University of Brighton Gallery

Proprietà: Pubblica, University of Brighton

Materiali disponibili on-line: archiveshub.jisc.ac.uk oppure exploredesign.archiveshub.ac.uk

Storia delle mostre: arts.brighton.ac.uk/collections/design-archives/projects

Persona intervistata: Sue Breakell, archivista e Senior Research Fellow

7. Archivio Storico della Biennale di Venezia (ASAC), Venezia

Tipologia: Archivio interno alla Fondazione Biennale di Venezia

Fondazione: 1928

Sede: Ca' Giustinian e Parco Scientifico Tecnologico Vega, Porto Marghera VE (dal 2008)

Direttore: Paolo Baratta (Presidente della Biennale)

Responsabile amministrativo Archivio: Debora Rossi

Sezioni Archivio: Fondo Storico, Cineteca, Fototeca, Manifesti, Mediateca, Fondo artistico

Missione: Raccolta della memoria storica e delle produzioni dell'attività di Biennale (Architettura, Cinema, Danza, Teatro, Musica) e attività espositive in collaborazione con Biennale di Venezia

Spazi espositivi dell'archivio: Ca' Giustinian

Proprietà: Pubblica

Materiali disponibili on-line: asac.labiennale.org

Storia delle mostre: asac.labiennale.org/it/passpres/

Persone intervistate: Debora Rossi (Direttore Affari Legali e Istituzionali, Risorse Umane e Vicariato della Biennale di Venezia, responsabile organizzativa ASAC) e Maria Cristiana Costanzo (Responsabile dell'Ufficio Stampa Sezione Architettura della Biennale)

8. Museo delle Arti del XXI secolo, (MAXXI), Roma

Tipologia: Museo con archivio interno (Archivio del progetto)

Fondazione: 1999

Sede: Roma. Edificio del MAXXI (progetto di Zaha Hadid)

Presidente: Giovanna Melandri

Direttore artistico: Hou Hanru (dal 2013)

Direttore della sezione Architettura: Margherita Guccione

Direttore della sezione Arte: Bartolomeo Pietromarchi

Sezioni: Collezione di Arte, Collezione di Architettura, Centro Archivi di Architettura

Missione: Conservazione ed esposizione dell'archivio e delle collezioni, laboratorio di sperimentazione e innovazione culturale, studio, ricerca e produzione artistica del XX e XXI secolo.

Spazi espositivi dell'archivio: Edificio del MAXXI (quattro piani espositivi di cui tre gallerie e spazio esterno)

Proprietà: Pubblica. Fondazione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Materiali disponibili on-line: inventari.fondazionemaxxi.it

Storia delle mostre: www.maxxi.art/events/categories/mostre/?archive=1

Persone intervistate: Elena Tinacci e Domitilla Dardi, curatrici

9. Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma

Tipologia: Archivio di materiali documentali eterogenei, riferibili alla "comunicazione visiva" dal XIX al XXI sec.

Fondazione: 1968 (sigla CSAC dal 1976, D.P.R. dal 1987)

Sede: Abbazia di Valserena, Paradigna, Parma (dal 2007)

Presidente: Francesca Zanella (dal 2015)

Responsabili di Sezione: Paolo Barbaro (Fotografia), Maria Pia Branchi (Arte), Claudia Cavatorta (Fotografia), Lucia Miodini (Progetto), Paola Pagliari (Media), Simona Riva (Progetto).

Sezioni: Arte, Media, Fotografia, Progetto, Spettacolo

Missione: raccolta, conservazione, catalogazione, consulenza scientifica, supporto alla didattica, ricerca,

progettazione e organizzazione mostre

Spazi espositivi dell'archivio: Abbazia di Valserena (spazio della Corte delle Sculture, Sala ipogea e Sala delle Colonne, Chiesa)

Proprietà: Pubblica. Università degli Studi di Parma

Esposizioni: <https://www.csacparma.it/le-mostre/>

Persona intervistata: Francesca Zanella, Presidente (dal 2015)

1. Archive of American Art. Washington D.C., USA

Nota introduttiva

L'Archive of American Art, parte dell'impero dello Smithsonian Institution, è stato fondato nel 1954 a Detroit come archivio d'arte all'interno dell'Institute of Arts di Detroit.

È un sistema che "collects, preserves, and makes available primary sources documenting the history of the visual arts in the United States"³⁰⁷.

Questo archivio rappresenta il "world's largest and most widely used resource dedicated to collecting and preserving the papers and primary records of the visual arts in the US"³⁰⁸.

La raccolta copre duecento anni di storia e riunisce 20 milioni di documenti: lettere, diari, appunti, manoscritti, fotografie, film di artisti, committenti, galleristi, critici, studiosi, musei, gallerie e associazioni parte del mondo artistico americano (tra le quali un'unica e importantissima serie di interviste iniziate nel 1958).

La volontà è quella di rendere accessibile al pubblico questi materiali "fosters advanced research through the accumulation and dissemination of primary sources, unequalled in historical depth and breadth, that document more than 200 years of our nation's artists and art communities. The Archives provides access to these materials through its exhibitions and publication"³⁰⁹. La raccolta è iniziata tramite la registrazione su microfilm – poi digitalizzati – dei più importanti documenti relativi allo sviluppo dell'arte americana. Inizialmente quelli conservati nei musei, biblioteche e *historical society* a Philadelphia, i volumi della New York Public Library, del Newark Museum e del Detroit Institute of Art per poi unire ad essi i materiali di artisti, gallerie, critici che nel tempo sono stati riprodotti o donati.

Uno strumento significativo per conoscere i materiali è l'*Archives of American Art Journal*³¹⁰, una pubblicazione (oggi anche online) disponibile per la prima volta nel 1960, come *Archives of American Art Bulletin*³¹¹ che riunisce articoli e saggi principalmente riguardo "new approaches to and out-of-the-box thinking about primary sources" ovvero la riflessione sull'idea di *fonte primaria*.

³⁰⁷ Dalla homepage del sito [<https://www.aaa.si.edu/about>].

³⁰⁸ Il testo è presente sulla pagina <https://www.si.edu/researchcenters/archives-american-art>, ultimo accesso 20.10.2018.

³⁰⁹ *Archive of American Art* in "Archives of American Art Journal", vol. 57.1, p. 96.

[<https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/698345> ultimo accesso 20.10.2018].

³¹⁰ Il Journal è pubblicato online su <https://www.aaa.si.edu/publications/journal>. [ultimo accesso 20.10.2018].

³¹¹ D. Tell, *Introduction: 50 years* in "Archives of American Art Journal", vol. 49, no.1/2 Spring 2010, pp. 4-9.

Questo periodico, pubblicato dall'University of Chicago Press due volte all'anno, "is the longest-running scholarly periodical devoted to the history of art in the United State"³¹². A partire dai materiali d'archivio, il cui elenco aggiornato si può consultare on-line³¹³, vengono realizzate numerose ricerche. Tra le pubblicazioni, il volume di Liza Kirwin, *Selections from the Archives of American Art Oral History Collection* (2008) è indicativo delle politiche e della tipologia di raccolta che l'archivio ha realizzato, un luogo di raccolta che consente di approfondire, testimoniare, documentare il sistema e i protagonisti dell'arte in America. Come scrive il direttore John W. Smith (direttore dal 2006 al 2011) nell'introduzione alla pubblicazione: "The real heroes of this book are the thousands of individuals who have participated in our oral history program over the past fifty years. Their willingness to give freely of their time and their memories has not only added depth to the collections of the Archives of American Art but will continue to enrich the documentary record of the visual arts in the United States for generations to come"³¹⁴ specificando come "today, fifty years and three thousand interviews later, the Archives' oral history program continues to build upon that visionary goal and has become a vital resource for the study of art, cultural, and social history"³¹⁵.

Nelle pagine dell'*Archive of American Art Journal* del 1965 troviamo *A Preliminary Guide to the Collections of the Archives of American Art* scritta da Garnett McCoy che così motiva la nascita della raccolta: "The history of art in America has only recently begun to interest students as an area deserving close attention. While this past neglect can be blamed in part on a prevailing view of American painting and sculpture as inferior to European art, it can also be attributed to the scarcity of documentary sources. A few libraries, chiefly in the East, hold some manuscript collections relating to the subject, but, until 1954, no agency had developed a systematic program of gathering papers reflecting American art history"³¹⁶. In un paragrafo conclusivo poi dichiara: "as a research collection, the Archives of American Art exists to be used. We hope that this publication will enable scholars to discover new riches among our resources"³¹⁷.

In una successiva pubblicazione del 1972 McCoy riflette sulle parole del fondatore e professore dell'Institute of Art di Detroit, E. P. Richardson, che nei primi anni Cinquanta, durante la stesura del suo volume "Painting in America: The Story of 450 Years" non trova nessun libro utile riguardo ad alcuni artisti.

Richardson organizza l'archivio proprio nell'idea che "our purpose is to collect material that will be used by writers and scholars in interpreting American civilization, material for the study of those men and women who have given us our artistic heritage -artists and craftsmen, collectors and art dealers, art institutions and writers on art. We are collecting it not for the sake of collecting but to use the information and put it to

[www.jstor.org/stable/23025797].

³¹² Ibidem.

³¹³ Tra queste si segnala: L. Kirwin, *Speaking of Art: Selections from the Archives of American Art Oral History Collection*, Winterhouse Editions, Chicago, 2008; E. R. Kandel, *Reductionism in Art and Brain Science: Bridging the Two Cultures*, Columbia University Press, New York, 2016. [<https://www.aaa.si.edu/publications/publications-using-material-from-the-archives-of-american-art>].

³¹⁴ L. Kirwin, *Speaking of Art: Selections from the Archives of American Art Oral History Collection*, cit, p. 7.

³¹⁵ Ibidem.

³¹⁶ G. McCoy, *A Preliminary Guide to the Collections of the Archives of American Art* in "Archives of American Art Journal", vol. 5, no. 1, The University of Chicago Press, 1965, p. 1.

³¹⁷ Ibidem.

work"³¹⁸. E ancora: "Just two-thirds of them are the personal papers of artists. Records of art galleries, art organizations, critics, and collectors make up most of the remainder"³¹⁹.

È quindi evidente la ragione culturale e di ricerca sottesa alla progressiva *accumulazione* di materiali: la *costruzione* consapevole di conoscenza di un patrimonio recente, che si arricchisce nel tempo mostrando già dal 1964 una quantità importante di materiale relativo agli anni successivi alla Guerra Civile Americana e che oggi è "the world's preeminent repository of collections on the history of the visual arts in America, with approximately 4,500 collections – over 16 million items – and 2,000 plus oral histories"³²⁰, dei quali più di 800 mila si possono trovare online.

L'Archive of American Art ha realizzato mostre all'interno del New York Research Center a partire dal 1962, esponendo al pubblico le sue raccolte e realizzando molte ricerche a partire dai materiali conservati.

Dal 2011, con la chiusura dello spazio espositivo di New York, la Lawrence A. Fleischman Gallery di Washington diventa la sede di tutte le esposizioni: i programmi variano dalla storia delle esposizioni, all'esplorazione degli archivi, al rapporto tra artisti e galleristi.

La storia delle esposizioni, dal 1962 al 2016, è disponibile oggi on line³²¹. Le esposizioni, realizzate principalmente all'interno del New York Research Center, sono state più di 90, delle quali solo otto dal 1962 al 1990, trenta dal 1990 al 2000, e oltre 60 dal 2000 al 2016, queste ultime realizzate da Liza Kirwin, direttore dal 2011 al 2013.

Segnaliamo, del 2017, l'esposizione "Off the Beaten Track: A Road Trip through the Archives of American Art"³²², che ha raccolto fotografie, disegni, lettere e video sul rapporto tra gli artisti e il paesaggio, selezionando dagli archivi opere a partire dal 1830 fino al 2000.

Liza Kirwin

Deputy Director, Archives of American Art, Smithsonian Institution

Intervista³²³

Archivio

1. Nowadays there's an important debate around Archives, such as the researches of Hans Ulrich Obrist or Charles Merewether, who are looking at Archives in a new perspective. For the Archives of American Art what does it mean the word "archive" today?

The Archives of American Art defines an archive as a collection of original primary sources, as a body of papers, documents, or records of one creator (individual or organization) that share one provenance.

³¹⁸ Ibidem.

³¹⁹ G. McCoy, *Archives of American Art: A Directory of Resources* in "Archives of American Art Journal", Vol. 10, The University of Chicago Press, 1972, p. vii.

³²⁰ D. Tell, *50 Years* in "Archives of American Art Journal", vol. 49, no. 1/2, 2010, pp. 4-9.

³²¹ [<https://www.aaa.si.edu/exhibitions/exhibition-chronology> ultimo accesso 10.09.2018]

³²² *Off the Beaten Track: A Road Trip through the Archives of American Art*, Archive of American Art, mostra alla Lawrence A. Fleischman Gallery, Washington, 8 dicembre 2017 - 3 giugno 2018.

³²³ L'intervista è stata realizzata per email tra luglio e agosto 2017.

From your experience as the Deputy Director of the Archives of American Art, do you think that the use of the archive (both in its internal activities and in the way it is used by external users) has changed in this five years?

Not really. The most significant change is the possibility of researchers using big data, but art history does not have a lot of "big data" sets, yet.

2. What do you think is a "document"?

One item - a letter, a diary, a photograph.

What is his digitalisation for an archivist?

If an item or collection is digitized the digital file is a surrogate.

Do you consider objects from the archive (prototypes or objects with different support from paper or photographic paper) as document or do you use others words?

I would need an example of what you mean. If there is a document printed on plastic or an exhibition announcement on a sock, we would consider that an item. We primarily collect papers, though more and more we acquire born-digital material.

3. How is structured the Archive of American Art in term of cataloguing (for an artist, for example, it could be by project, by type of artworks or by clients)?

The Archives of American Art follows national standards and best practices for archival arrangement and descriptions, specifically DACS (Describing Archives: A Content Standard). All of the documentation for our internal procedures and guidelines can be found her: <https://www.aaa.si.edu/documentation>.

Do you have a model of reference or Archive of American Art is the model?

Our research and reference services are described here: <https://www.aaa.si.edu/services>.

Ricerca

1. What is an archivist and what kind of duties and researches leads inside the Archive of American Art?

We have professional archivists on staff who are charged with processing archival collections.

With this answer I can understand that an archivist in your Archive isn't a researcher. Is it correct?

Our professional archivists are not researchers.

2. Archives full of documents make people being the subject of making histories in a radical way (Michel Foucault): do you think that archives represent in some way unique opportunities to have access to old sources for new meanings?

Yes, we exist to provide opportunities for researches to discover new meanings.

3. Charles Merewether write about the “movement of sense, of the space between a lived story and one that is recorded, of the separation between the two”. How is today the space (memory) between the histories hidden in the archive and our present?

This is a very complicated question. It is the scholar's responsibility to attempt to bridge the gap between the past and present, between events, interpretations, and memory.

Esposizione

1. Since 1993 the Archive of American Art has his own exhibition space in the Lawrence Fleischman Gallery in Washington, D.C. What is the connection between archives, researches and exhibitions?

The Archives of American Art had an exhibition space in its New York office, at 1285 Avenue of the Americas, from 1988 to 2011. In 2006 the Archives of American Art had its inaugural exhibition in the Lawrence A. Fleischman Gallery with the opening of the Donald W. Reynolds Center for American Art and Portraiture, Smithsonian Institution, Washington, DC. We currently produce two exhibitions a year in the Lawrence A. Fleischman Gallery.

The purpose of the exhibitions is to raise the visibility of the mission of the Archives of American Art, to highlight documents from the Archives of American Art, and promote discovery.

We also loan to exhibitions.

Is there a staff with set designers and scholars to work with archivists for the exhibitions? Could you please describe the passage between the documents in the archive and the display?

In the same way that a museum has a curatorial staff and they work with a whole team including exhibition designer, fabricators, editors, educators, etc. Our staff works as part of a team to create an exhibition. It's a collaborative effort.

2. Do you think that an exhibition, set up with artworks from the archive, can also describe the archive's role?

Yes, that is our purpose.

3. Past, present and future have the same value. Is it true for an archivist?

I do not believe that the past, present, and the future have the same value. I cannot speak for all archivists.

Nota conclusiva

Liza Kirwin, oggi *deputy director* dell'AAA, ha pubblicato numerosi saggi di approfondimento ed analisi sul materiale conservato in Archivio. Si presenta come una *figura-tramite* tra la conservazione, l'archivistica e la critica d'arte³²⁴. In occasione di una conferenza a Tokyo in cui ha presentato l'archivio attraverso una lista alfabetica di contenuti che delinea la vastità di temi presenti dalle A alla Z, sostiene come "We hope that the Archives of American Art provides a good context for new readings and that the interplay of the visual and the verbal charts a new and seemingly limitless area of study"³²⁵. Anche nell'intervista Liza Kirwin sottolinea come la volontà di sviluppo e di divulgazione delle raccolte abbia il fine di "discover new meanings".

L'archivio si pone come fonte da studiare ed è interessante pensare che una sede dell'archivio venne poi creata a New York proprio per essere più vicina ai poli universitari e all'uso di ricercatori, docenti, studenti. Nel lungo elenco delle parole chiave scelte da Kirwin emerge una delle questioni di nostro interesse quando descrive come "we say that we don't collect objects, we have the odd charms, lockets of hair, eyeglasses, pressed flowers, textiles, palettes, brushes, etching plates, paint boxes, and for artist Robert Smithson, we have a snakehead in a jar"³²⁶ e, davanti a questo dilemma Kirwin conclude "it was an important enough talisman to be included in his papers and with that I invite you to take a seat in our manuscript reading room with the other Smithson scholars, and consider it"³²⁷. Poco dopo aggiunge "The Archives of American Art does not collect – or we try our best not to collect – finished works of art. We acquire sketches, sketchbooks, doodles, and all forms of preliminary works of art, preferably identified as "preliminary" by the artist when the material is donated. These preliminary works are typically part of an artists' papers and are kept together in that context"³²⁸, per proseguire nella sua riflessione considerando la sua esperienza decennale all'interno dell'archivio: "what I find most intriguing about these preliminary works of art is how their cultural capital changes with time. What is deemed 'preliminary' or a 'work print' or 'inconsequential' in the 1960s, is 30 or 40 years later a work of art coveted by museums. This is certainly the case with conceptual art, performance art, or site-specific works art of the 1960s and 70s, photographs, videos, written plans and the like that were once considered archival documentation are now treated as works of art in and of themselves. It is a shifting scale that we are always navigating"³²⁹.

Ed è significativo come per la lettera U scelga *Unidentified item "U"* "Is a tough one, but I thought I'd introduce the idea of the unidentified item. We have millions of them online. There is a vast universe yet to be to be discovered, because so much of what we have is unknown"³³⁰.

Lo sguardo sul materiale può essere molto ampio, nell'idea che ogni *record*, come sottolinea l'attuale direttrice Kate How, è costituito da materiali "some beautiful, some plain; some with depth of meaning, some just for fun- each of these documents is a marker of its time, a supporting actor in the story of America"³³¹.

³²⁴ Tra i diversi contributi critici dell'archivista, Liza Kirwin segnaliamo: *Italy '61: Il Piccolo Circo d'Ombra di Firenze: Travels in Northern Italy with Mimi Gross, Red Grooms, Katharine Kean, Nello Falteri, and Pete Stanley* in "Archives of American Art Journal", vol. 52, no. 1/2, Travel, Spring 2013, pp. 4-33.

³²⁵ L. Kirwin, *Archives of American Art from A to Z*, conferenza presso *Museum of Modern Art, Tokyo, June 18, 2016*, [http://www.momat.go.jp/am/wp-content/uploads/sites/3/2016/05/AAA_LizaKirwin_20160618_Tokyo.pdf, ultimo accesso 20.10.2018].

³²⁶ Ibidem.

³²⁷ Ibidem.

³²⁸ Ibidem.

³²⁹ Ibidem.

³³⁰ Ibidem.

In questo sembra ripetersi l'intento che McCoy dichiarava nel 1972 quando scriveva "the Archive's scope embraces not just american art, but the whole range of activities associates with the more general subject of art in America. Finally the field of American Studies is heavily represented"³³². Un ulteriore elemento che ci sembra interessante sottolineare è il suo riferimento alla storia dell'arte come riferimento principale della raccolta d'archivio che già nel 1965, aveva determinato il principale scopo della raccolta. Scrive McCoy nel 1965: "Art historians as well as American Studies specialists and students of American literature, music and theater need to know what sources are available for research"³³³. Il proposito è quello di una raccolta che possa essere a servizio del nascente gruppo di storici dell'arte, incoraggiare il lavoro, lo studio e le ricerche laddove mancano ed è necessario testimoniarle, studiarle, portarle oltre.

Le risposte mostrano il punto di vista di un archivista che vuole chiarire fermamente come si muove un archivio così importante, in cui i ruoli e le professionalità sono chiaramente definiti, ognuno nel proprio ambito, per i quali la ricerca è un fine da perseguire e l'ordinamento deve essere fatto secondo gli standards (del DACS) compito dell'archivista, per il quale la definizione dell'archivio si esplicita in una raccolta di "groups of papers" al cui interno "an item being defined as a single unit, whether on a page note, a ten-page letter, or a 500-page diary"³³⁴.

Come evidenzia la stessa Kirwin "We believe that words are more certain, concrete, and fixed than the visual as a form of expression but writing can be ambiguous, words are unstable, meanings shift. Our enterprise is to recover meaning as it was written and make it relevant in the present, to extract the fly from the amber and make it buzz again. We hope that the Archives of American Art provides a good context for new readings and that the interplay of the visual and the verbal charts a new and seemingly limitless area of study"³³⁵. *Primary source* è uno dei termini chiave nell'ambito dell'archivistica statunitense: l'essere *primary source* o risorsa primaria non è però una qualità intrinseca del materiale (documento, oggetto, testimonianza o altre tipologie di *records*) ma una classificazione determinata dagli storici. La stessa separazione tra fonti primarie e secondarie è relativa al tema in oggetto e al periodo in cui si è manifestato. Una delle definizioni più note è quella della Lafayette Library che, per le discipline umanistiche, la delinea come "something that was created either during the time period being studied or afterward by individuals reflecting on their involvement in the events of that time"³³⁶.

Per quanto riguarda l'aspetto di regolamentazione dell'archivio, Kirwin sottolinea che l'AAA utilizza gli standards del DACS³³⁷ (recepiti come standard ufficiali dalla Society of American Archivists), che costituiscono

³³¹ K. Haw, *From the Director* in "Archive of American Art Journal", vol. 52, no. 3/4, Fall 2013, p. 1.

³³² G. McCoy, *Archives of American Art: A Directory of Resources*, cit., p. ix.

³³³ G. McCoy, *A Preliminary Guide to the Collections of the Archives of American Art* in "Archives of American Art Journal", Vol. 5, no. 1, The University of Chicago Press, 1965, p. 1.

³³⁴ G. McCoy, *Archives of American Art: A Directory of Resources*, cit., p. viii.

³³⁵ L. Kirwin, *Archives of American Art from A to Z*, conferenza presso Museum of Modern Art, Tokyo, 18 giugno, 2016. [http://www.momat.go.jp/am/wp-content/uploads/sites/3/2016/05/AAA_LizaKirwin_20160618_Tokyo.pdf].

³³⁶ Lafayette College Library, *Primary sources: What are they?* [<https://library.lafayette.edu/services-help/help/primary-sources/primary-sources-what-are-they/>].

³³⁷ SAA (Society of American Archivists), *Describing Archives: A Content Standard, Second Edition (DAC5)*, The Society of American Archivists, Chicago, 2011. [ultimo accesso 10.09.2018].

una "implementation of international archival descriptive standards such as ISAD(G)³³⁸ and the International Standard Archival Authority Record" ovvero gli standards utilizzati in Europa (e in Italia).

2. Cooper Hewitt Design Museum, New York, USA.

Nota introduttiva

Il Cooper Hewitt National Design Museum è l'esito di una vicenda complessa, riguardante una scuola di architettura, una collezione e le tappe attraverso le quali è giunta all'istituzione attuale.

La collezione ha origine dalla raccolta di opere della scuola di architettura Cooper Union for the Advancement of Science and Art (meglio conosciuta come Cooper Union), il College di architettura, design e ingegneria istituito a New York nel 1859. I materiali, un tempo erano raccolti al quarto piano del Cooper Building su richiesta delle nipoti del fondatore Peter Cooper Sarah Cooper Hewitt, Eleanor Garnier Hewitt e Amy Hewitt Green.

La collezione è nata con precise intenzioni – come scrive Eleanor Hewitt – "the salient point is that object are here for use, to be worked from, and, if so desired, to be removed to their positions and placed in any light".³³⁹ Come indica Christian Rohlfing,³⁴⁰ i materiali iniziano ad essere raccolti su modello del Musée des Arts Décoratifs di Parigi: oggetti riconducibili appunto all'idea di *decorative arts*.

A causa della decisione della Cooper Union di chiudere il museo nel 1963 la raccolta inizia ad acquisire una sua autonomia e grazie all'operato dei suoi amministratori riesce ad essere acquisito dallo Smithsonian Institution.

Dal 1963 fino al 1976 attraversa un lungo periodo di transizione, quando il museo riapre sotto la direzione di Liza Taylor, che vi resterà fino al 1988.

La rinascita si ebbe infatti quando la raccolta, nel 1968, fu inclusa nella Smithsonian Institution di Washington, che consentì di lasciare la collezione nella sede a New York (il primo caso nella storia Smithsonian) e di coinvolgere questo museo nelle sue politiche educative.

Erwin Panofsky, scrivendo in merito alla questione della chiusura del Cooper Hewitt nel 1963, quando si ricerca una istituzione disponibile ad accogliere questo patrimonio, dichiara: "quite apart from the vitality and usefulness which this unique collection still has and will continue to have for students of art and art historians, it would be unforgivable to transplant or possibly to disperse one of the oldest collections of this kind which this country possesses. As we all know, the sense of history is a living force which sustains and strengthens the life of a nation and of a city as well as that of individuals. And every historical entity willfully

³³⁸ ICA (International Council on Archives), ISAD(G): General International Standard Archival Description, 2011. [<https://www.ica.org/en/isadg-general-international-standard-archival-description-second-edition> ultimo accesso 10.09.2018]

³³⁹ E. Hewitt cit. in P. Guérin, *The Cooper-Hewitt Dynasty of New York*, The History Press, Stroud, 2012, p. 30.

³⁴⁰ Il curatore Christian Rohlfing è stato nominato 'Acting Administrator' nel 1963 quando il direttore Calvin S. Hathaway si è dimesso in seguito alla dichiarazione da parte della Cooper Union che il museo avrebbe chiuso. Il curatore ha contribuito al trasferimento del museo sotto la direzione dello Smithsonian Institute nel 1968. Dal 1969 è Administrator del nuovo Cooper-Hewitt-Museum.

destroyed does irremediable damage to the cultural well-being of all of us.”³⁴¹

Per l'apertura del 1976 il museo, con la sua nuova sede nella Carnegie Mansion lungo la Museum Mile, realizza una mostra e una conferenza di apertura che mirano a far riscoprire e rinnovare l'interesse verso la collezione e il design: si tratta del primo museo di design di New York, che si propone inoltre come Museo Nazionale del Design in USA.

La collezione, che consta di 210 mila oggetti, riunisce design storico e contemporaneo, a partire dal XVIII secolo. Gli oggetti si raccolgono oggi in cinque sezioni: "Textile", "Drawings, Prints, and Graphic Design", "Product Design and Decorative Arts" e "Wall coverings" i cui titoli rendono conto non solo dell'ampiezza delle collezioni ma anche della natura degli studi che venivano condotti dalla Cooper Union (che utilizzava i materiali come strumenti di formazione per gli studenti).

In una splendida e importante intervista³⁴², appunto del 1976, Liza Taylor, direttrice del museo spiega i principi "fondativi" che ancora oggi determinano il rapporto tra quella collezione e le esposizioni.

Taylor spiega che non vi è separazione netta tra i dipartimenti, ma continui rimandi e riferimenti l'un con l'altro. Inoltre, a differenza di altre collezioni: "we show very old things next to new things we show precious things next to ordinary things to show all the design process and if you understand certain basic principles that are underlined than you can understand entire collection it doesn't really matter what period of time, there are certain shared values" poiché l'obiettivo non è valorizzare un determinato oggetto ma "to study all the process of design and not only study the end product"³⁴³.

Apriamo qui una piccola parentesi per rendere conto della differenza rispetto alla raccolta di design che si inizia al Museum of Modern Art, con altri e differenti propositi.

A partire dal 1935 quando il Dipartimento di Architettura si definisce come Department of Architecture and Industrial Design, sotto la direzione di Philip Johnson. Nel 1940 il Dipartimento viene separato, sempre da Johnson e si creerà un Department of Industrial Design con la direzione di Eliot Noyes, che ne sarà il curatore. Come bene indicano i titoli delle esposizioni di questo dipartimento a partire dalla prima, *Useful Objects of American Design under \$10* (1940), si definisce in quanto raccolta principalmente dedicata al design contemporaneo prodotto industrialmente in netta contrapposizione con quella che è stata la volontà di ripercorrere anche la storia del design artigianale americana e internazionale, come si è verificato invece all'interno della raccolta del Cooper Hewitt. Il dipartimento di Design del MoMA verrà poi integrato all'interno del Department of Architecture dal 1949 fino ad oggi.

La raccolta di design del MoMA in quel momento ha un obiettivo preciso di ricerca rivolto all'*industrial design*, con una collezione di poche centinaia di oggetti, mentre il Cooper Hewitt non solo ha la più grande raccolta di *wall paper* in America, ma conserva soprattutto "disegni".

³⁴¹ E. Panofsky, lettera a Meyer Schapiro, cit. in Columbia University Library, *Save the Cooper Union Museum: a case study in deaccessioning* in "On Archiving Schapiro", 24 giugno 2009.

[<https://blogs.cul.columbia.edu/schapiro/category/committee-to-save-the-cooper-union-museum/> ultimo accesso 20.10.2018].

³⁴² *Inside New York's Art World: Lisa Taylor, Cooper Hewitt Museum*, Duke University Libraries, Diamonstein -Speilvogel Video Archive. L'intervista di Barbaralee Diamonstein a Lisa Taylor, oltre a fornire una testimonianza circa il ruolo della direttrice, è indicativa dell'ambiente culturale e artistico newyorkese degli anni Settanta. [www.youtube.com/watch?v=5DnVIRZudHg ultimo accesso 10.09.2018].

³⁴³ Ibidem.

Per questo l'utilizzazione del patrimonio va soprattutto nella direzione di rendere visibile il processo di ideazione del design, quasi indipendentemente dall'oggetto che è "architecture, city planning, industrial design, advertising design, fashion, home furnishing, textile, wallpapers, glass, jewelery"³⁴⁴.

La mostra inaugurale del 1976, *MANtransFORMS*³⁴⁵, curata da Hans Hollein, è indicativa e nuova in questo senso. Grazie all'allestimento e ai curatori³⁴⁶ essa riesce a rappresentare la filosofia di Taylor e il suo "ideale" di design. Dopo quella data si susseguiranno mostre molto significative rispetto ai caratteri della collezione e delle intenzioni del suo direttore³⁴⁷ come ad esempio: *Hair* (1980), *The Oceanliner; speed, style, symbol* (1980), *Urban open spaces* (1981), *Cities: the forces that shape them* (1982), *Timeless sources* (1985)³⁴⁸: basta osservare i manifesti di queste mostre per avere conferma dell'attenzione non solo alla curatela espositiva, ma anche alla produzione di materiale di design per l'immagine coordinata del museo e per la sperimentazione in atto.

Negli anni Novanta e Duemila, dopo la scomparsa di Liza Taylor, la realizzazione di mostre continua, fino a quando, nel 2011 – fino al 2014 – gli spazi originali della Carnegie Mansion saranno chiusi per ristrutturazione e riapriranno con la nuova denominazione di Cooper Hewitt National Design Museum.

Negli ultimi anni, soprattutto dal 2006, ha visto trasferire parte dell'archivio a Washington, cambiamento che viene visto in parte, da chi vi lavora, come uno "smembramento".

Sarah E. Lawrence, direttore del Cooper-Hewitt master program, condotto con la Parsons New School for Design afferma che era "an extraordinary opportunity to have objects and archival material stored together. Everyone recognizes the value of having all of that here under one roof."³⁴⁹

La mostra *The Jazz Age: American style in the 1920s*³⁵⁰, visitata nell'estate 2017, è un esempio di esposizione realizzata attraverso l'uso di numerosi fondi d'archivio: *The Jazz Age* mette insieme in un percorso articolato ed eterogeneo progetti e opere dall'architettura al design, dalla pittura alla scultura, rappresentando un'eterogeneità di materiali che sono identificativi dell'immagine eclettica e multiforme che si può costruire da un archivio, nel rispetto dei metodi e della struttura di partenza dei materiali.

Il Museo di Design della Cooper Hewitt realizza dal 1982, in collaborazione con la Parsons School of Design, un corso in History of Decorative Arts in cui i ricercatori e i docenti conducono le lezioni anche attraverso la collezione del museo e della Biblioteca come strumenti di lavoro.

La Cooper Hewitt ha inoltre un master biennale in studi curatoriali e indice, dal 2000 il National Design

³⁴⁴ Ibidem.

³⁴⁵ H. Hollein (a cura di), *MANtransFORMS* (catalogo mostra Cooper Hewitt Design Museum, New York, 7 ottobre 1976 - 10 febbraio 1977), Cooper Hewitt Design Museum, New York, 1976.

³⁴⁶ I nove designer che partecipano alla mostra e contribuiscono a definire l'idea chiave di Hans Hollein sono: Nader Ardalan, Peter Bode, Buckminster Fuller, Murray Grigor, Arata Isozaki, Richard Meier, Karl Schlamming, Ettore Sottsass e Oswald Ungers.

³⁴⁷ R. Lynes, *More than Meets the Eye: The History and Collection of Cooper Hewitt*, The Smithsonian Institution's National Museum of Design, Washington, 1981.

³⁴⁸ Le immagini della raccolta e della storia espositiva del Cooper Hewitt Design Museum sono consultabili all'interno del portale dello Smithsonian Institute [www.si.edu/sisearch/collection-images?edan_q=cooper%2Bhewitt].

³⁴⁹ R. Pogrebin, *Design Museum's Archival Shifts Prompt Concern* in "The New York Times", 14 febbraio 2006. [<https://www.nytimes.com/2006/02/14/arts/design/design-museums-archival-shifts-prompt-concern.html>].

³⁵⁰ S. D. Coffin, E. M. Orr, S. Harrison (a cura di), *The Jazz Age: American Style in the 1920s*, (cat. mostra prodotta da Cooper Hewitt e Cleveland Museum of Art. Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York, 7 Aprile 2017 – 20 Agosto 2017, Cleveland Museum of Art, 30 Settembre 2017-14 Gennaio 2018), Cleveland Museum of Art, 2017.

Awards in un'interazione continua tra collezione, ricerca e progetto che si ritrova anche all'interno del programma espositivo del museo, ad esempio attraverso la creazione di sistemi digitali. Nel museo infatti sono presenti due design sperimentali realizzati per il museo: *the pen*, uno strumento che permette di salvare i contenuti dell'esposizione tramite il salvataggio su un supporto a forma di "penna" le didascalie delle opere e *l'immersion room*, una sala di proiezione in cui due tavoli con schermi sono collegati alle pareti della sala permettendo la realizzazione di interazioni con il pubblico che utilizza le interfacce presenti sui tavoli.

Emily Orr

Assistant Curator of Modern and Contemporary American Design, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum. Curator of the exhibition *The Jazz Age: American Style in the 1920s* (April 7, 2017-August 20, 2017) with Sarah D. Coffin (Cooper Hewitt) and Stephen Harrison (Cleveland Museum of Art).

Intervista³⁵¹

Esposizione

1. "The Village Voice" said "The Jazz Age animates its inert subjects into seductive characters thoughtfully placed into revealing conversation". This exhibition is actually set up with artworks of disparate kind, also made by different artists and different archives and collections. What's the aim of this exhibition?

I think that the exhibition has such a deep range, from 1918 to 1932, and inside this period we want to look at relationships across media. Something that we do here and basically in all of our exhibition is to show all the single forms of media and then look at relationships in line, pattern and form.

There is one really great example of a fire screen by Edgar Brandt that is positioned next to a textile: the florals are nearly identical. So you have to imagine that this design sensibility is in the air, that designers are picking up on and executing similar uses of line and pattern across different media.

We were also showing relationships across the Ocean: how Americans were looking to Paris and how designers abroad were coming to New York bringing their native design trends. In the early twentieth century, many Germans and Austrians were coming to New York and were influenced by what they saw in this city, for example the skyscrapers. Actually we show that skyscrapers influenced everything in design, from textiles to cigarette cases and lighters, from the seatback of a chair form to a tea set.

Designs were shared amongst designers with differences in personality, background and training.

Another good example is Victor Schreckengost, an American designer who worked for an Ohio pottery and he went to Austria, was influenced by the stylized and graphic style of patterning that he saw there. When he came back to America he made work entirely in that mode.

³⁵¹ L'intervista è stata realizzata presso il Cooper Hewitt Design Museum, New York, 26 luglio 2017.

So by showing those Austrian ceramic and American ceramics together we can reveal conversations around the influences of travel and design training.

2. Do you think that is difficult to make this matches?

No, this is a key for our mission. We have four departments in the museum: "Textile", "Drawings, Prints, and Graphic Design", "Product Design and Decorative Arts" and "Wall coverings". We have designers whose work resides in all of the Departments and whenever it's possible we show these media all mixed up, all together in order to communicate a designer's great artistic influence and capability in different areas.

3. In the history of exhibitions there's a specific use of the set design in exhibitions about architecture and design. What's the role of the set design for a curator?

It's interesting here, basically, that the Cooper Hewitt house is the former Mansion of Andrew Carnegie and since it was not meant to be a museum, the architecture plays a really strong role and the space is a very strong actor in exhibitions.

We renovated the building a few years ago and we with that renovation we earned 60% additional space devoted to exhibitions.

Until this renovation we didn't have this kind of "white box" space on the third floor (Barbara and Morton Mandel Design Gallery space) that could change layout easily and accommodate large special exhibitions.

The spaces are designed to be very changeable and adaptable, so we can create walls and circulation paths that break up the space.

My favorite space in the Mansion is the Teak Room, dating to 1902, which is the only entire surviving interior in its original location by Lockwood de Forest. He travelled to India and sent back to America decorative carved teak panels used for interior decoration and this room is entirely fitted out with these panels. Indian pattern covers the walls and ceiling. This space has a different exotic feel from the rest of the classically styled mansion. When you enter the room you step into a faraway world and that was the intention in the design of this space.

4. How this collaboration with the Cleveland Museum of Art that co-organized that exhibition came about?

Internally at Cooper Hewitt, thoughts on the exhibition began when a few years ago we digitalized around two hundred thousand objects. In that moment the curators gained a new understanding of objects that they didn't even know were in the collection, and largely overlooked collection strengths such as great material dating from the 1920s, in all four curatorial departments. Cooper Hewitt's collection was founded as a teaching collection connected to Cooper Union, which is an architectural school.

In the 1920 designers here in New York started donating their objects to the collection. So some of the objects in the exhibition are gifts of the designers themselves and this exhibition therefore also shows a very interesting history of the institution.

My boss, Sarah Coffin, started looking at these wonderful 1920's objects and thinking how we should shape an exhibition about this material the majority of which had never been exhibited.

The connection with the Cleveland Museum afforded us a chance to more easily expand the geographical reach of our story of modern design. The inclusion of their collection would show off the importance of Cleveland ceramic design (the Ohio pottery in the 1920s are some of the best in America). They have this rich regional history to share and so did we; we also took advantage of private collections in both places: objects from private collections in Cleveland were shown here to New York audience and vice versa, and many of those are object that are have never been shown publicly.

The exhibition changed a little bit in the two places, here and Cleveland, in order to give weight to that particular region's history. Also in terms of architecture their exhibition space has greater proportions than ours, for instance they have a very high ceiling and they could show some largescale objects that we couldn't have (for example a huge baccarat chandelier).

Museo

1. In the first pages of CCA's website you can read "We are not a museum. We try to make people think" (Phyllis Lambert). The name of your institution has the significative word "design". What do you think is the message that a design museum can communicate nowadays?

We try to show the lifecycle of design objects and when possible we try to encourage people to think about how and where the design process begins, from prototypes, drawings, and models. We encourage strong narrative of design process, in all works from historic to contemporary

In Cooper Hewitt's joint MA program with Parsons, The Nschool, a lot of this process material is used by the students for their object-based research.

We collect everyday objects as well as luxurious objects but everything in our collection must have a function. As the national design museum, we do emphasize our American collections and archives as well as designers who are active in the field. Every year we give out a series of National Design Awards to designers working across sectors such as architecture, interaction design, and product design.

And we have a curator of socially responsible design who shapes exhibitions on topics such as community projects, city living or health and environmental issue.

2. What could be the value of "collecting" digitalized artworks with the pen? Do you think it'll last?

The pen allows personalized access to the collection and engages people, encouraging close looking at the exhibitions in a new way. The pen collects object data on every object chosen by the visitor and this information is very useful for educators because they can collect those objects, and use them and teach with in the classroom.

The pen also gives us at Cooper Hewitt a lot of data on the visitor experience: what they collect, what they're looking at.

Archivio

1. Archives full of documents make people being the subject of making histories in a radical way (Foucault): do you think that design is also a question of narrators?

That's an interesting point. The archive can elucidate the design process as well as open up personal information about the designer. The archive does tell a particular story about the author or the collector of the archive itself. which can be different or related to the donor history of the museum collection or the library.

At Cooper Hewitt, our designer and manufacturer archives have come into the collection in stanges. At the time of their accessioning, most in the last quarter of the 20th century, a lot of the original drawings were taken out of the archive and put into the Drawings, Prints and Graphic Design department. Therefore, there are overlaps and correlations between the material in the designers' archives and the material accessioned into the curatorial departments. Original drawings allow one to see the direct work of the designer's hand and the origins of the life of the object.

None of the archives are complete, none of them are kind of comprehensive in their story of the design. For instance, some of them are strong in early material or some lack material on important projects for whatever reason. Some material has just been lost to history.

Archives are useful resources because individual researchers can choose their own angle. Different people can look at the same material in the archive and write a different narrative.

2. What is the meaning of the word "document"?

A document could be a remembrance of a particular and fixed moment, but I think a document is also about an experiment and it could also represent something that someone is trying to do, for the first time..

I would agree with you. I think archive is a particularly strong resource when it relates with and amongst the completed objects. We can connect the archive with the permanent collection to make new discoveries.

Nota conclusiva

Emily Orr racconta cos'è il Cooper Hewitt National Design Museum oggi. Questa intervista ci permette di prendere visione di una raccolta eterogenea di materiali progettuali facenti parte di un'istituzione che dal

1970 è annessa alla Smithsonian Institution, pur mantenendo la sua autonomia e il rapporto con la città di New York.

Come sottolinea la curatrice, la missione del museo è promuovere il design, in tutte le sue forme e in ogni suo tempo, unendo temi e modelli attuali con quelli della raccolta storica. L'interesse ai fini della ricerca è duplice: da una parte l'unitarietà della collezione e il rapporto intrinseco tra le parti (come avviene per gli archivi), dall'altra il programma espositivo, che mira a valorizzare la raccolta e ad utilizzarla in continua ricerca che *coinvolge* gli oggetti storici così come quelli contemporanei.

Questa relazione tra epoche e generi diversi che viene a stabilirsi nel disegno di progetto è ciò che il museo vuole evidenziare, sostenendo, come afferma Emily Orr, che questo è un riflesso non solo delle sue cinque sezioni riferite ai diversi *media*, ma anche una scelta inerente alle necessità dei designers che lavorano all'interno del Centro e che utilizzano per i loro progetti riferimenti a ogni media e a ogni periodo storico.

Come sostiene la curatrice, lavorando tra il progetto e la curatela per Cooper Hewitt "process is the aim", esattamente come sosteneva Liza Taylor nel 1976.

L'oggetto di design viene *guardato* come un oggetto tra gli altri, interno a un processo progettuale e non come *masterpiece*. Il processo del design è infatti interno alle informazioni e ai caratteri che l'oggetto contiene: "in design sensibility is in the air that designer are picking up on and executing across different media", come ci racconta Emily Orr riguardo il lavoro dei designers e in riferimento al materiale esposto in *Jazz Age*³⁵².

In queste "relationship across media" si rivelano aspetti che fanno del design il luogo di molteplici intenti: da una parte negli oggetti si ricompongono numerosi riferimenti ad altri ambiti di studio e alle loro immagini – dall'architettura, alla moda, dalla meccanica alla botanica – ed esso diventa il luogo in cui si "mostrano" molte delle attenzioni e delle riflessioni di un determinato momento storico: Orr ci parla ad esempio della presenza del grattacielo come modello di molte forme di design. Per questo l'idea del Cooper Hewitt è quella di collezionare "high and low", materiali da ogni atto di design, dal quotidiano e privato, a quello urbano definito dalla collettività.

La mostra *Jazz Age*, oltre a questo carattere di eterogeneità dei materiali in mostra, non può prescindere dal contesto della sua analisi che è, senza dubbio, a un tempo locale e internazionale.

Anche questa caratteristica delle ricerche Cooper Hewitt è dovuta alla disciplina e alla realtà del design. In esso si rivelano spesso le relazioni che attraverso gli oggetti, i manufatti, i disegni, attraversano i continenti e gli oceani. I materiali e gli oggetti si possono ritrovare all'interno di archivi e fondi impensabili, che ne rivelano in parte l'origine e le relazioni. L'aspetto dell'internazionalità del museo, della sua idea di *design* senza confini territoriali, è dunque un carattere che lo definisce, anche nei programmi e nei progetti espositivi a partire dalla esposizione alla riapertura del 1976, di cui abbiamo accennato, con un curatore internazionale come Hans Hollein³⁵³.

Di questo è espressione la raccolta che nel tempo ha riunito materiale da diverse culture – ad esempio la cultura italiana o giapponese – e lo sono le collaborazioni esterne all'America. Dalla East alla West Coast, per esempio, Emily Orr si riferisce spesso alla ceramica presente in Ohio rispetto a quella di New York, tra Austria

³⁵² S. D. Coffin, E. M. Orr, S. Harrison (a cura di), *The Jazz Age: American Style in the 1920s*, cit.

³⁵³ H. Hollein (a cura di), *MANtransFORMS*, cit.

e Stati Uniti. La produzione di design, anche per la sua scala di realizzazione è il tramite per una diffusione rapida di nuovi modelli e riferimenti e, al pari di un libro, il design viene diffuso e tradotto in altri Paesi, anche tramite le aziende soprattutto a partire dagli anni Cinquanta³⁵⁴.

Per Emily Orr l'archivio è il luogo di riscoperta e di possibilità di narrazione: per esso è importante la modalità con cui viene letto, studiato, relazionato ad altro. La biblioteca, inoltre, aggiunge Orr, è oggi uno strumento per collegare la raccolta alle sue intenzioni, e la storia del design agli ambiti in cui si è configurata, cercando di ricomporre un ambito così complesso e immaginativo dell'arte.

L'analisi che Orr fa rispetto allo spazio espositivo considera l'importanza del *white box*, lo spazio duttile che rappresenta per gli allestimenti. Allo stesso tempo rivela che la *teak room*, ovvero una delle stanze dell'edificio nella parte rimasta originale dopo i lavori di ristrutturazione, è la sua preferita.

3. Vignelli Center for Design Studies, Rochester, USA

Nota introduttiva

La scelta di coinvolgere, tra le istituzioni, per le interviste, una realtà specificatamente dedicata a un singolo autore, Massimo Vignelli, nasce dalla curiosità di comprendere ciò che accade quando gli archivi vengono "spostati" dal territorio di origine del loro creatore, sia per motivi legati all'emigrazione dell'artista, che nei casi di acquisizione di patrimoni e beni da privati o fondazioni.

Senza dubbio questi accadimenti sono occasioni di riflessione in merito alle influenze culturali internazionali che si attivano per le conseguenze dell'emigrazione, come avvenne durante la Seconda Guerra Mondiale quando, in campo artistico e intellettuale, il trasferimento di protagonisti della cultura italiana in America.

Questo determinò il trasferimento della loro attività e dei loro materiali, rendendo lungo l'eco della loro origine, portando le loro idee e attività nei centri e nelle biblioteche in cui fu raccolto e ora conservato il materiale, rendendo ancora più stretto quel legame che dalle "microstorie" porta alla "storia" delle influenze culturali internazionali e dei rapporti tra modelli differenti.

Il Centro Vignelli nasce nel 2010 all'interno del Rochester Institute of Technology (RIT) grazie alla donazione del 2008³⁵⁵ di Massimo e Lella Vignelli, voluta allo scopo di mettere a disposizione dell'istituto di Rochester il materiale dello Studio Vignelli per la formazione delle nuove generazioni di designers, per *consegnare* loro gli insegnamenti "modernisti" (il termine più usato da Vignelli).

³⁵⁴Le informazioni sono presenti su *Cooper Hewitt Short Stories: Alexander Drake*, [<https://www.cooperhewitt.org/2017/02/01/cooper-hewitt-short-stories-alexander-drake/>, ultimo accesso 10.09.2018].

³⁵⁵ G. Oropallo, *Design is One: The Vignellis* in "AIS/Design Storia e Ricerche", no. 4, novembre 2014; Sergio Polano, *Intervista a Massimo Vignelli* in "Multiverso", no.11, 2012; sullo stesso numero M. Vignelli, *About measure*. [<http://www.multiversoweb.it/rivista/n-11-misura/3488-3488/> ultimo accesso 20.10.2018]

La donazione nasce grazie al dialogo di Vignelli con Roger Remington, professore di Design al RIT, che si interessa al materiale, al progetto, e che oggi insegna all'Istituto secondo le vignelliane parole-chiave del design: "History, Theory, Criticism"³⁵⁶.

Il Vignelli Center for Design Studies, che conserva tutto il materiale proveniente dallo studio newyorkese di Massimo e Lella Vignelli³⁵⁷ si trova in un edificio di nuova costruzione all'interno del campus, terminato nel 2010.

Oggi il Vignelli Center for Design Studies riunisce diverse attività tra le quali quelle espositive (all'interno della Benetton Gallery), una biblioteca e spazi-studio destinati a ricercatori, professori, studenti, professionisti. "RIT's great potential is in its interdisciplinary work" dichiara R. Roger Remington³⁵⁸ che ha a lungo dialogato con Massimo Vignelli sulla funzione e sul destino di questo materiale e lo ha coinvolto anche in alcune lezioni e workshop con gli studenti.

Jennifer Whitlock, architetto, è archivista al Vignelli Center for Design Studies e nelle sue ricerche affronta sia questioni archivistiche che curatoriali. Fin dalla fondazione del Centro segue le operazioni di catalogazione, di ordinamento; ha affiancato il professor Remington nell'acquisizione, segue i programmi di ricerca e i professori che lavorano nel Centro.

Questo luogo dimostra attraverso le sue attività di essere il nucleo di una rete di "luoghi del design" rivolta a un lavoro di scambio interdisciplinare tra centri e raccolte diverse, tra questi anche l'American Institute of Graphic Arts. Il dialogo tra e con professionisti di discipline diverse è senza dubbio una chiave di lettura del lavoro di Vignelli.

Il materiale dell'archivio è estremamente eterogeneo e riguarda tutto il processo progettuale (dagli oggetti, alla grafica alle esposizioni, dagli arredi all'architettura secondo la produzione di Vignelli), ma anche i prototipi e gli oggetti finiti, i campioni di materiali e le fotografie.

Il lavoro dei designer rappresenta per gli Stati Uniti parte della costruzione della loro stessa cultura nel Novecento, soprattutto in ambito grafico e progettuale, come dichiara Richard Grefé, executive director dell'American Institute of Graphic Arts. I Vignelli "are arguably the most influential designers of the past 50 years, for they have demonstrated that design can make the complex clear, can enliven both popular culture and the civic experience, and delight the human spirit".

In occasione della donazione venne rivolta una lunga intervista a Massimo e Lella Vignelli da parte di Roberto Guerra: circa quaranta ore di colloquio su temi professionali e di vita quotidiana nel corso di quasi sei anni, dal 2006 al 2012, intervista poi diventata un dvd con undici corti. In essi i protagonisti Massimo e

³⁵⁶ A. Aquaro, *L'uomo che ha disegnato New York*, in "La Repubblica", 23 gennaio 2011 [<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/01/23/uomo-che-ha-disegnato-new-york.html> ult. accesso 20.10.2018]

³⁵⁷ L'istituto raccoglie quattro fondi principali: Massimo and Lella Vignelli Papers, Product Timecapsule, Additional Collections, Cary Graphic Design Archive Collections. Sono presenti i materiali di Unimark International records, RitaSue Siegel Candidate records, Michael Bierut posters, Armando Milani posters, Robert Appleton papers, Joe A. Watson posters, Kodak 1939 World's Fair letters, Keith Godard posters and model, Bill Bonnell papers, Milton Glaser posters, Bruno Monguzzi posters, John Massey posters, Product Timecapsule Collection.

³⁵⁸ Vignelli Centre for Design Studies

[<http://vignellcenter.cias.rit.edu/about/about-the-vignelli-center-for-design-studies/>].

Lella Vignelli raccontano dei loro contatti con altre figure del panorama newyorkese, progettisti, curatori e designers come Milton Glaser, Paola Antonelli, Michael Bierut, Peter Eisenman, Steven Heller³⁵⁹.

Vignelli nel 1968 espone la sua opera grafica al MoMA all'interno di *Word and Image: Posters and Typography from the Graphic Design Collection of the Museum of Modern Art, 1879–1967* con due litografie, una realizzata nel 1962 per la XXXI Biennale e uno del 1964 per lo Studio Verde. Insieme a lui Depero, Mari, Munari, Pintori.

Un'esposizione cronologica che dimostra come "the Museum's collection has not attempted to document social history. But because of the nature of the poster, the collection reflects the social, political and environmental events of the day, in addition to paralleling developments in the 20th century visual arts"³⁶⁰, riflessione di Mildred Constantine, dell'*Associate Curator of Graphic Design*, e curatrice della mostra che "is organized according to general stylistic periods: Art Nouveau, including rare examples by Beardsley, Mackintosh, Bonnard, Lautrec, Guimard and Mucha; Russian Constructivism, the German Bauhaus and de Stijl in the Netherlands in the 20's; the great posters of the French designer Cassandre in the 30's; war and political posters of the 40's; travel, product advertising, films and sports announcements of the '50; and the posters of the '60, including a selection of "psychedelic" work by Peter Max, Victor Moscoso and others"³⁶¹.

Un'esposizione che mette in luce non solo il ruolo svolto dalla grafica a fine anni Sessanta, ma anche la volontà di portarla a pieno titolo al MoMA, inserendola all'interno di un processo storico, senza separarla dalla produzione propriamente artistica, anzi, con l'attenzione al rapporto tra *word* e *image* piuttosto che al suo supporto, alla tecnica, alla definizione, alla questione della sua "riproducibilità".

Word and Image sarà la mostra che verrà portata al Centro Studi di Parma nel 1971 da Arturo Carlo Quintavalle, col titolo *Parola/immagine* e il catalogo in cui si trova la prefazione di Mildred Constantine³⁶².

Non solo l'emigrazione europea durante gli anni del nazismo in Europa è motivo di reciproca influenza artistica tra i due continenti; anche i successivi anni Sessanta, con il trasferimento di una generazione successiva di professionisti e, soprattutto di artisti, rappresenta un momento importante del rapporto tra Italia ed Usa.

È in quegli anni Sessanta il momento in cui numerosi artisti e progettisti italiani hanno un periodo di permanenza in USA³⁶³, come farà Ettore Sottsass Jr., tra i progettisti che porteranno in America la loro idea di progetto, il loro immaginario, le loro forme e i loro colori.

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta uno dei punti di rapporto tra Italia e America è senza dubbio l'attività delle aziende. In primis Olivetti, ma i magazzini La Rinascente: ricordiamo la mostra del MoMA, *Olivetti: Design in Industry* (1952) e il conferimento del Gran Premio Internazionale del Compasso d'oro che la Rinascente nel

³⁵⁹ K. Brew, R. Guerra, *Design is One: Lella & Massimo Vignelli*, Documentario, colore, 86 minuti (USA, 2012; fuori dagli USA, 2013-2014).

³⁶⁰ M. Constantine, in *Word and Image: Posters and Typography from the Graphic Design Collection of the Museum of Modern Art, 1879–1967*. (25 gennaio – 10 marzo 1968), Press release 25 gennaio 1968, MoMA Archives, p. 31. [https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326549.pdf, ultimo accesso 20.10.2018].

³⁶¹ Ibidem.

³⁶² *Parola/immagine: manifesti dal Museum of Modern Art New York* (catalogo mostra Istituto di Storia dell'Arte, Parma, novembre-dicembre 1971), Istituto di Storia dell'Arte, Università degli Studi di Parma, Cataloghi, no. 12, Tip. La Nazionale, Parma, 1971.

³⁶³ Ricordiamo anche l'emigrazione degli architetti Paolo Soleri e Lina Bo Bardi, a fine anni Quaranta.

1958 riconosce al MoMA e alla pubblicazione relativa, il catalogo delle collezioni e delle mostre di design per le quali il museo vincerà il premio.

Un testo³⁶⁴ che testimonia non solo il costante sguardo dall'Italia verso il MoMA, come modello di ricerca ed esposizione, ma anche la volontà delle aziende italiane di stabilire un terreno di confronto e di rapporto continuo con le istituzioni e il pubblico, nel quale sono dichiarate le motivazioni dell'importanza di ogni esposizione americana attraverso lo sguardo italiano.

Vignelli, formatosi a Venezia, dopo pochi anni di attività lavorativa a Milano (Olivetti, Pirelli, Xerox, Sansoni) si trasferisce prima a Chicago, ritornandovi poi nel 1960 e infine nel 1964 quando inizierà a lavorare in USA con Ralph Eckerstrom, Bob Noorda, Jay Doblin, James Fogelman, Wally Gutches, Larry Klein che, attraverso la *Unimark International*, fondata a Chicago, ma con sedi in tutto il mondo (da Milano a New York, Denver, Cleveland, Detroit, San Francisco, Londra, Copenhagen, Johannesburg e Melbourne) ottiene ciò che non aveva trovato a Milano. Il suo trasferimento negli USA è motivato dalla volontà di lavorare da modernista, aggettivo con cui Vignelli descrive una modalità di lavoro legata ad una attenzione alla società, al suo ambiente e al suo miglioramento. C'è infine una scelta culturale: "io non credo che i vari Paesi del mondo vengano qui e si fondano. Il bello dell'America è proprio il contrario che le culture non si fondono [...] e questo è quello che dà forza e vitalità a questo Paese. Ogni giorno a New York vengono pubblicati giornali in tutte le lingue diverse"³⁶⁵.

Vignelli porta quell'idea di design che vuole avvicinare il progetto alla volontà di conoscenza e di bellezza per "design things that are complex but not complicated"³⁶⁶ considerando la complessità come elemento da mantenere nel progetto, e la creatività come un atto di responsabilità nella trasformazione del reale.

Vignelli è a New York nel 1965, prima attraverso la fondazione della Unimark International con Bob Noorda, poi con la Vignelli Associates nel 1971.

Avventure lavorative che racconta nella sua intervista del 2012 a Letizia Airos³⁶⁷ in cui ricorda che "a New York il soffitto non esiste", consapevole che tutto il suo lavoro di grafica "è stata preparare il terreno per questo" lavorando per creare un "linguaggio" (diffuso grazie agli studi di New York, Chicago e San Francisco) in un momento in cui in America non esisteva.

Iniziando con Vincent Gleason, direttore delle pubblicazioni per il National Park per poi raggiungere numerosi importanti clienti tra cui IBM, Knoll, Ford, American Airlines e l'iconico progetto per la Metropolitana di New York nel 1972.

A contatto con la cultura di Chicago, Massimo Vignelli conosce Mies Van der Rohe dal quale assume uno dei principi che porterà avanti in tutto il suo lavoro ovvero "less is more" e del quale curerà il design grafico della

³⁶⁴ *The Museum of Modern Art*, Premio Compasso d'Oro, ed. La Rinascente, Milano, 1958.

³⁶⁵ *In studio with: Massimo Vignelli*, Design Indaba, pubblicato 19 maggio 2014 [<https://urly.it/3c95> ultimo accesso 20.10.2018].

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ L'intervista è disponibile all'interno di *Activating the Archives - Vignelli Center for Design Studies*, pubblicato 17 marzo 2014, su RIT Alumni Channel, Youtube [<https://bit.ly/2NB47As> ultimo accesso 18.10.2017].

mostra e del catalogo realizzati al MoMA nel 1970 *Furniture and Furniture drawings* curata da Ludwig Glaeser³⁶⁸.

La sua storia la possiamo ritrovare negli aspetti meno conosciuti, grazie ad un archivio, che è soprattutto un progetto: le Oral History Interview dell'Archive of American Art, in cui Massimo Vignelli viene intervistato da Mija Riedel per gli Archives of American Art nel 2011, in un dialogo lungo e inteso sulle sue origini, il suo lavoro e le relazioni che, come in un archivio fatto di frammenti a cui la sua memoria dà ordine e importanza, ritroviamo Castiglioni e l'amico Gardella, la sua idea di storia e il rapporto con la sua passione e le sue creazioni in un'intervista che diviene un vero e proprio archivio, nel senso di luogo e terreno di indagine aperta, così come lo stiamo intendendo in questa ricerca³⁶⁹.

Jennifer Whitlock

Archivist, Vignelli Center for Design Studies, Rochester Institute of Technology, Rochester

Intervista³⁷⁰

Archivio

1. Vignelli Center for Design Studies doesn't have the word "archive". What is Vignelli Center for Design Studies?

The Vignelli Center for Design Studies was founded to house the extensive archives of the Vignellis and also to be a place for educational programming based on the archives but also on design as whole. Our six goals are: education, preservation, advocacy, collaboration, public good, and globalism. The center was founded without any archivist involved, so I cannot say why the word archives was not in the name of the center.

Mission statement:

"The Vignelli Center for Design Studies collects, preserves, and makes accessible the primary source materials produced by Massimo and Lella Vignelli along with other design exemplars for historical research, education, and creative inspiration.

The Center fosters design excellence by working with students, designers, educators, and the public around the world through educational programming, providing design history resources, and creating design solutions with the Vignelli legacy of Modernist values and philosophy at its core."

2. What do you think is an "archive" nowadays?

³⁶⁸ L. Glaeser (a cura di), *Ludwig Mies Van Der Rohe: Furniture and Furniture Drawings*, (cat. mostra MoMA, New York, 3 marzo-3 maggio 1977), The Museum of Modern Art, New York, 1977.

³⁶⁹ *Oral history interview with Massimo Vignelli*, 6-7 giugno 2011, Archives of American Art. [<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-massimo-vignelli-15958#transcript>].

³⁷⁰ L'intervista è stata realizzata per email durante il mese di agosto 2017.

I think an "archive" is the same as it ever was. However, I think many words are used to mean multiple things that dilute the original or actual meaning. The computer industry has adopted many of the analog world's terms, like archive. And what they mean is not an archives" but they mean to put in deep storage and probably to compress it for easier storage. This is the opposite of an archives even a digital archives. Even older blog posts are put in the "archives" on the web, but an "archives" is not just "old stuff in storage." I think new uses of the word "archives" can perpetuate misconceptions about the "archives" as a concept. But it just means we have to be ever more diligent in educating people on what an "archive" is.

3. What is the meaning of the word "document"?

The verb "to document" is central to the concept of the archives. We tend to think in terms of the "record" or the "records" rather than the word "document" as a noun. But archives are preserved in order to document history.

And what is his digitalization for an archivist?

Digitization is a great tool for providing access to the collections, particularly when we can put the digital surrogates online. It makes it possible for researchers all over the world to have access to the records without having to travel to the archives.

4. How the archive of Vignelli is organized in term of catalogation for different kind of materials (for example: by project, by material, by clients)?

The Massimo and Lella Vignelli papers are still being processed so no final cataloging arrangement has been determined. However, as we process the archives, we take several archival practices into consideration. "Original Order" is a key concept. I look at how the Vignellis organized their records. In archives, we use a hierarchical method of description. The records are grouped by type of design (book design, magazine design, products, etc.) And then they are usually arranged alphabetically by project and by client. This order makes sense to maintain for cataloging since most researchers ask for projects by client or project. The materials are also physically arranged by type of material which may also answer why the original order is as it is. But this is largely for storage and preservation reasons. We wouldn't store a plastic mug with a paper sketch but would store plastic mugs together and paper sketches together. The mug could damage the paper!

However when objects are cataloged or arranged digitally or online, we have the advantage of adding many different categories of metadata so objects can be searched and sorted by many facets (i.e. date, size, color, function, form, etc.)

Do you think that different kind of archives need, in some ways, different archiving practices?

In some ways, yes! I have had many conversations about cataloging with other design archivists about the special needs of a design archives. And I distinguish design from art in this case. Design is studied and created to perform a function or solve a problem whereas art is usually about personal expression. So it is important to catalog design collections with these factors in mind. However, "functions" or "solutions to a problem" are not typical cataloging categories. In design archives cataloging, we have found that current metadata schema and vocabularies do not address all our needs. Hopefully, we will create a new vocabulary aimed at design archives!

5. Archives full of documents make people being the subject of making histories in a radical way (Foucault): do you think that archives represent in some way unique opportunities to have access to old sources for new meanings?

Yes! I try to convince people that the archives are not here for one purpose or for only a certain use. Traditionally, we think of archive as being the "raw materials" of history. Historians search through the records to find out what happened in the past. But there are many ways to approach this work. And many ways to use these records. Artists, musicians, fiction writers, etc. can use the archives as inspiration or as source material for new creative works. Or maybe they are interested in the way a 20th century design office worked and could study the records of the Vignellis to see how their office functioned. Maybe they are interested in what role photography played at their firm? There is an endless multitude of ways to study the archives!

Ricerca

1. With which purposes a university and an archive can work together?

I think there are many ways the archive and the university can work together. Besides the obvious ways it can help students learn about history directly. Archives can help teach information literacy, be an inspiration for art and design students, used for visual analysis for communications students, used for translation and vocabulary exercises in Italian, for discussions on mapping and designing cities, and so on...The archives can be a one-time visit to enhance a particular assignment or the archivist can co-teach with a professor and make the archives an integral part of the curriculum throughout the semester.

2. Do you think that an archive is a space of dialogue or a static one?

It is absolutely a place of dialogue, not static at all. I think people make the mistake of thinking of the archives as a static place, a "cemetery of records," but I don't think this is true at all! I love to talk about the archives with all kinds of audiences and I learn new things and so do they! The archives is very much alive! We never know what we might find in the archives as we process it and it doesn't come with a table of contents or instructions, so we have to learn as we go. I learn not just about the designers and their projects, but the

history of design processes and methods, trends in design history, history of office procedures, preservation methods for 1000s of different artifacts, use of color/photography/typography in design, the personalities of the people involved, and I even learn a little Italian (still working on that!).

3. The Archival demonstration project by Vignelli Study Center and Rochester Institute of Technology is really interesting because design can make people be aware of something difficult to simplify. Do you think that an archive is a project itself?

The archives is a project itself. It takes a huge amount of planning and design to get it into a state that can be used by a researcher. And then figuring out how to do the information design, to be able to describe it to researchers, too.

And it is very difficult to explain the archives in simple terms. I think the idea of this demonstration project was very exciting. Unfortunately, it was only a short-term demonstration so it was never fully realized. I think it was a great way to learn about the students' perceptions of the Vignelli Center and archives in general. And some of them had such wonderful ideas about how to present this in a diagram! I would love to do more projects like this but with a long enough time period to actually complete it.

Esposizioni

1. Do you think that an exhibition, set up with artworks from the archive, can also describe the archive's role?

I think this is possible. Archives are often about context and I think you can demonstrate this in an exhibition. I think you can tell stories using artifacts from the archives which will also tell the story of the archives. I think it is also important to bring the work of organizing and preserving the archives to light. Archivist's are often "invisible" in the archives, but none of it is possible without them. There is headline after headline "found in the archives!" "lost letters discovered by researcher!" But the headline should read, "carefully organized and preserved archives contained letter recently read by a new researcher for the first time." Yes, sometimes we do not know the contents of every single page in the archives, but the sensationalism of "discoveries" in the archives should not be so dramatic. Clearly someone had the foresight to know that so-and-so's papers were important and an archivist organized them and preserved them sometimes for hundreds of years until that 'discovery' could be made.

2. Past, present and future have the same value. Is it true for an archivist?

In some ways, yes! I once heard an archivist say that the archives are really about the future not the past. But it is really about both. And the present too. In some ways, the archives is like a time machine and you can use it to travel in many directions throughout time. We have no way to know what will interest the people of the

future about the past (or our present which is becoming the past). We can only try to collect as much of the record that makes sense and take good care of it so it will last into the future. And as archives become repositories for "born-digital" files, archives are at the forefront of preserving the present and the future.

Nota conclusiva

Jennifer Whitlock, prima e unica archivista del Vignelli Center for Design Studies, che è stata intervistata per questa ricerca, rappresenta, a nostro avviso, la figura-chiave all'interno del rapporto tra un archivio e le sue prospettive rispetto alla disciplina progettuale e alla formazione del progettista. Le risposte che ci ha fornito fanno riflettere su numerose questioni.

Whitlock riprende l'idea di archivio come luogo senza un suo specifico ambito o metodologia di studio: "there is an endless multitude of ways to study archives". Per Whitlock "archives are not here for one purpose or for only a certain use. Traditionally we think that archive has being the raw materials of history [...] but there are many ways to approach this work. Artists, musicians, fiction writers, etc. can use the archives as inspiration or as a source material for new creative works or maybe" e inizia da questo punto un elenco esemplare delle possibili liste di "motivi" per entrare in un archivio.

La molteplicità di ricerche possibili è senza dubbio il concetto sul quale Whitlock insiste: "it's doesn't come with a table of instructions, so we have to learn as we go".

L'archivio è inteso come *primary source*, come "raw" material, quasi come paesaggio da osservare, o pietra da incidere. La ricerca storica, dedita alla ricostruzione e alla ricerca delle *risposte* per ricomporre alcuni interrogativi non è la sola percorribile, non è il solo motivo per guardare all'archivio, l'archivio, ci dice Whitlock, non è definito per un determinato *scopo*.

La riflessione sull'archivio emerge definendolo in quanto luogo, edificio.

L'architettura diviene una buona metafora di ciò che si può costruire con questo "raw" material: "the archive is a project itself. It takes a huge amount of planning and design to get into a state than can be used by a researcher".

Viene utilizzato il termine *design*, che in lingua inglese significa progettare (progettare un'architettura come qualsiasi altra cosa), è una struttura per la quale ci vuole tempo, e riflessione.

In secondo luogo, così come l'architettura, l'archivio va rappresentato. Non lo si può narrare, semplificare, descrivere ma molto spesso solo le metafore, come per l'architettura, aiutano: "it's very difficult to explain the archive in simple terms". Di conseguenza, come per il progetto architettonico, per descrivere l'archivio sono utili i diagrammi, le "rappresentazioni" insomma.

L'archivio ha inoltre recentemente dato inizio ad *Activating Vignelli Archive* una serie di pratiche il cui obiettivo è "decoding and utilizing design process from primary source material to inspire new products"³⁷¹ risultato delle teorie del RIT, che considera le risorse con una continuità temporale che le rende sempre utilizzabili, oggetto di confronto e produttive. Questa raccolta ha inizio dalla prima donazione, che viene fatta al Rochester Institute nel 1969, della 'Cary Graphic Arts Collection' che consiste in un nucleo iniziale di

³⁷¹ Il testo citato e il progetto sono visibile su <https://www.behance.net/gallery/7736029/To-Go-packaging-design-with-surprise-graphics>, ultimo accesso 20.10.2018.

2300 volumi, tra i quali alcuni davvero rari come numerosi volumi degli anni Venti e Trenta relative ai lavori dell'avanguardia, da Lissitzky a Depero.

Mettere l'archivio al centro, significa inoltre per Whitlock, dare importanza alla disciplina, il design, alla sua storia e alle soluzioni che questo processo ha determinato dichiarando l'importanza degli studi storici per il presente e per la formazione dei nuovi designer, non solo in quanto esemplari ma in quanto rappresentativi delle possibilità e dell'ampiezza della disciplina per il futuro.

Per questo motivo vogliamo sottolineare come le riflessioni di Whitlock sull'archivio nascono in una situazione differente rispetto ad un archivio tradizionale, destinato alla conservazione e alla raccolta.

Qui non vi erano archivisti, sottolinea; l'archivio a Rochester nasce in una istituzione per la formazione che lo vuole utilizzare. Non viene accolto da un ente che la conserva *per* un utilizzo da parte di utenti esterni ma la conserva anche per l'utilizzo interno ampliandone le possibili pratiche; la conservazione diviene uno strumento per mantenere in funzione il ruolo dell'archivio.

L'archivio accolto dall'università prende infatti da subito una valenza operativa, in una condizione che dichiaratamente e fisicamente avvicina gli studiosi e gli studenti al fare ricerca.

L'utilizzo delle fonti primarie è uno degli strumenti più importanti del fare ricerca e il suo estendersi all'interno delle facoltà e dei college permette di unire le molte dimensioni dell'apprendimento del progetto e del fare storia, che sia storia del design o del progetto in senso lato.

Whitlock, sottolinea inoltre come "collaboration and globalism" siano due obiettivi del Centro: dalle parole dell'archivista si capisce come l'archivio sia flessibile e funzionale a questi obiettivi che, a loro volta, ne ampliano ancora di più i significati e le ricerche. L'archivio in quanto sistema di relazione si apre a interessi vasti e, nella ricerca, si scopre che esso li coinvolge nella sua operazione di *raccolta*.

L'esplorazione dell'archivio Vignelli è pubblica ed accessibile all'interno delle piattaforme online, come accade su Instagram, in cui il materiale "ritrovato" si distende nelle variabili di progetto e frammenti propri dell'archivio. La diffusione delle immagini d'archivio online, soprattutto nel caso di materiali di facile leggibilità come quelli grafici, è una delle potenzialità più utilizzate dagli archivi. In questo modo diventano luoghi accessibili, attraverso la visualizzazione, possiamo dire "dall'interno", al fine di mostrare non la difficoltà della ricerca e la grande quantità dei contenitori, ma l'importanza dei contenuti, visualizzando degli atlanti fotografici dell'archivio attraverso una quotidiana esplorazione dei materiali (che Whitlock chiama "surrogates").

L'archivio quindi ha una possibilità ampia di significati, come sottolineava nell'intervista anche Sue Breakell, per cui l'archivio diventa una questione culturale riguardo alla quale è necessario "educare" per evitare errori di significato e per descriverne il ruolo.

In una delle risposte l'archivista utilizza il termine "document" e il termine "record". Ritorna in questo caso la questione linguistica ed etimologica che apre un ulteriore ambito di riflessione sull'archivio che, con l'utilizzo degli strumenti digitali porta inoltre alla definizione di "nuovi" termini.

Con le possibilità di ricerca dovute alla digitalizzazione e l'apertura dell'archivio a molte professionalità diventa una possibile chiave la creazione di criteri che, come i generi letterari, derivano da un ordinamento non bibliografico, ma dall'ampliamento del *vocabolario* in rapporto con altre discipline.

Come indica Whitlock il materiale indicizzato permette una ricerca il più libera possibile, percorrendo "virtualmente" l'archivio alla ricerca di un solo colore, di un committente o altro, andando a superare tutti quelli che sono i limiti materiali di un ordinamento archivistico.

Whitlock sottolinea come il loro archivio rispetti i criteri-base dell'archivistica, *in primis* il principio della *provenance* o come lei lo definisce dell'"original order" (nel rispetto di una raccolta privata che già precedentemente era stata ordinata), successivamente l'ordinamento per progetto (o cliente) infine per tipologia di materiale.

In un'interessante conversazione con il professor Remington del RIT, Jennifer Whitlock riconosce l'importanza di stabilire "what we mean by archive and artifacts"³⁷²; un caso specifico è una lettera del MoMA in cui si definisce l'entrata delle Tazze Heller progettate da Vignelli all'interno della collezione, per le quali il documento rappresenta un dettaglio di quel progetto.

4. Museum of Modern Art, New York, USA

La scelta di introdurre il Museum of Modern Art è dipesa da molteplici fattori: la motivazione iniziale della presenza del "modello MoMA" nella storia del Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) di Parma. Una seconda: l'importanza della sua storia espositiva, dell'archivio e dell'attività che in esso si svolge; infine per l'influenza fondamentale del MoMa sul dibattito attuale, non solo rispetto al tema espositivo, ma anche sull'uso degli archivi. Il riferimento alla struttura e alle esposizioni del Museum of Modern Art è costante negli studi e negli scritti del fondatore dello CSAC Arturo Carlo Quintavalle, che intraprende il progetto del Centro calibrandone le scelte, e immaginandone il destino, a confronto del modello americano del MoMa, negli anni Sessanta il museo americano più conosciuto in Italia.

Il MoMA ha un archivio storico che riunisce tutto il materiale relativo alla sua attività ed è consultabile online dal 2016: i suoi elenchi enumerano materiali e faldoni³⁷³ (visionabili dopo 15 anni dalla loro produzione).

In questo approfondimento, avendo coinvolto il responsabile della Sezione Architettura, ci concentreremo sull'archivio nel suo rapporto con l'esposizione e, nello specifico, sul significato dell'archivio e dell'espone nei confronti del progetto e della disciplina architettonica.

Il museo, nel corso della sua storia, sviluppa infatti numerosi Dipartimenti, in riferimento ad un modello di raccolta che, a partire dall'opera d'arte pittorica riunisce le cinque sezioni, sei negli ultimi anni³⁷⁴ che ne contraddistinguono l'intento e il programma delle esposizioni.

³⁷² *Activating the Archives - Vignelli Center for Design Studies*, pubblicato 17 marzo 2014, su RIT Alumni Channel, Youtube [<https://bit.ly/2NB47As> ultimo access 10.09.2018].

³⁷³ Si veda ad esempio il fondo archivistico *Alfred H. Barr, Jr. Papers* nella sezione *The Museum of Modern Art Archives* su <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/finding-aids/Barrf>. Alfred Hamilton Barr, Jr. è stato il primo direttore del Museum of Modern Art.

³⁷⁴ Department of Painting and Sculpture (1929), Department of Architecture (1932) and Design (1940), Department of Film (1935), Department of Photography (1940), Department of Drawings and Prints (1960), Department of Media and Performance Art (2006).

A soli tre anni dalla nascita, siamo nel 1932, il Museum of Modern Art inizia a introdurre i materiali e i temi del progetto d'architettura nelle sue esposizioni, anche se le vere e proprie acquisizioni hanno luogo negli anni Sessanta³⁷⁵.

È il primo museo ad introdurre questi materiali nei suoi spazi, la Sezione nasce con la realizzazione della mostra *Modern Architecture* del 1932, esposizione per la quale erano stati raccolti moltissimi materiali. Questa esposizione ha segnato la storia dell'architettura in Europa e in America grazie al lavoro che "in soli sette anni dal 1925 al 1932 Barr e Hitchcock, congiuntamente o ognuno per proprio conto elaborarono"³⁷⁶.

A queste si aggiunsero le teorie di Philip Johnson: le loro esperienze come storici in ambito europeo (dalla Germania del Bauhaus alla Russia costruttivista) ed americano (l'insegnamento in diverse università e college americani tra i quali Harvard) si unirono e sfociarono nella mostra del 1932.

Come affermerà pochi anni dopo Barr³⁷⁷, questa esposizione permette inoltre la creazione della "migliore collezione americana di ingrandimenti fotografici e modelli di architettura moderna"³⁷⁸, aggiungendo inoltre come "la sezione di Architettura abbia esercitato sul Museo un'influenza più attiva, concreta e benefica di ogni altra"³⁷⁹.

Nell'intervista a Martino Stierli, Philip Johnson Chief Curator of Architecture and Design del MoMA dal 2015, ci siamo rivolti a interrogativi che riguardano le politiche del MoMA rispetto agli archivi, la loro funzione all'interno delle esposizioni e il ruolo del progetto espositivo per l'architettura.

Oggi il Dipartimento diretto da Stierli comprende Architettura e Design (un Dipartimento di Industrial Design è attivo solo dal 1940 al 1949)³⁸⁰ include 28,000 opere, dai modelli di architettura agli oggetti di design – dagli arredi ai tessuti, dalle auto ai video game- fino ai disegni di progetto, un insieme eterogeneo che copre tutto il XX secolo e il contemporaneo. Stierli, professore alla University of Zurich, si è occupato di architettura in relazione all'arte, ai media e al mondo cinematografico.

Stierli inizia il suo percorso al MoMA nel momento in cui si sta realizzando l'estensione delle gallerie del museo da parte degli architetti Diller Scofidio + Renfro e per il quale si dovrà subito confrontare con

³⁷⁵ Si veda l'intervista a Barry Bergdoll presente all'interno di questa ricerca, nel quarto capitolo.

³⁷⁶ S. G. Kantor, *Le origini del MoMA. La fortunata impresa di Alfred H. Barr, Jr.*, Il Saggiatore, Milano, 2010, p. 262. [ed. orig. S. G. Kantor, *Alfred H. Barr Jr and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, MIT, 2002].

³⁷⁷ Alfred Barr primo curatore del museo newyorkese, dal 1928 al 1968, accompagna tutta la fase di definizione dei diversi dipartimenti, le collezioni e le figure che ne determineranno il successo e la storia espositiva attraverso la sua impostazione critica e la sua pratica curatoriale. È Direttore del Department of Painting and Sculpture dal 1929 al 1967 (esclusi gli anni dal 1943 al 1947). Per un approfondimento sulla figura di Barr si rimanda a: A. H. Barr, Jr., *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art 1929-1967*, The Museum of Modern Art, New York, 1977; S. Gordon Kantor, *Le origini del MoMA. La felice impresa di Alfred H. Barr, Jr.*, Il Saggiatore, Milano, 2010, p. 390 [ed. or. S. G. Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, The MIT Press, Cambridge, 2003].

³⁷⁸ S. G. Kantor, *Le origini del MoMA: la felice impresa di Alfred H. Barr*, cit., p. 322.

³⁷⁹ Ivi, p. 262. Dalla Lettera di Alfred Barr Jr. a Stevens, 16 novembre 1938, MoMA Archives, NY.

³⁸⁰ Predecessore di Stierli è stato Barry Bergdoll (2006-2013), professore della Columbia University e curatore, a sua volta preceduto da Terence Riley (1992-2006), Stuart Wrede (1987-1992), Artur Drexler (1956-1987), Philip Johnson (1949- 1954), Philip L. Goodwin (1935-1948). Philip Johnson è il fondatore del Dipartimento e ne ricopre il ruolo di direzione nei primi anni, dal 1932 al 1934.

numerose polemiche relativamente agli utilizzi dei nuovi spazi e alla scelta di non mantenere una galleria specifica solo per l'architettura, come era in passato³⁸¹.

La volontà è quella di capire e continuare a progettare l'integrazione di oggetti provenienti da diverse collezioni all'interno del museo, attraverso ipotesi e strategie espositive per cui le gallerie dedicate ad un *media* vengono affiancate a spazi che vedranno un maggior dialogo tra le diverse discipline nella volontà di sperimentare anche rispetto all'ampiezza di un'idea di 'contesto'. Stierli ritiene efficace considerare "how we want to tell the history of modern art and architecture in a new and different and fresh way than before, and at the same that we are still going to be able to tell the very specific history of each discipline within a larger context"³⁸².

Martino Stierli

Philip Johnson Chief Curator of Architecture and Design, The Museum of Modern Art, New York

Intervista³⁸³

Esposizioni

1. I'm thinking about the history of exhibitions. Do you think there is a specific difference in using space when we are talking about exhibitions on architecture and design compare to others?

Yes, I believe there is a fundamental difference. Let's start with architecture: Architectural exhibitions can never (or very rarely) show the actual artifact (a building) but instead have to work with representations, i.e. mediums such as drawings, photographs, films, publications, and so on. Art exhibitions, on the other hand, present the actual work, for they are all about an experience with the authentic objects. For this reason, architectural exhibitions often tend to be more didactic than art exhibitions, and it is more difficult for them to convey a "visceral" experience, although, beautiful drawings for example or powerful video clips of spaces can convey such a visceral experience as well. One way to address this issue is to transform the exhibition space from a conventional "white cube" into a unique space that may give an idea of the spatial quality of a given building or architect under consideration.

Design is a bit different in that here the actual objects are present. Since design objects are familiar to us from our everyday environment, exhibition design successfully means walking a thin line: On the one hand, design objects should not merely be treated as beautiful sculptural objects, but should still somehow reference their "use value"; otherwise the display will appear very formalistic. On the other hand, design exhibitions can easily start to look similar to a commercial store.

³⁸¹ A. T. Hochberg, *Show and Tell: MoMA's chief curator of architecture and design, Martino Stierli* in "Architect", One-to-One, no. 38, 19 settembre 2016. [<https://architect.com/news/article/149969309/show-and-tell-moma-s-chief-curator-of-architecture-and-design-martino-stierli-on-one-to-one-38> ultimo accesso 10.09.2018].

³⁸² Ibidem.

³⁸³ L'intervista è stata realizzata per email nell'inverno del 2018.

2. Architecture is also construction, materials, weight, effect. Do you think there are architecture's qualities that has to be shown in an exhibition?

You are talking about architecture as part of material culture. One way to address this in a museum setting is through exhibiting building fragments that give an understanding of the materiality, tectonics, and so on. We recently acquired a fragment of the original curtain wall façade of the UN Headquarters here in New York City for example and have successfully showed it in public at the Foundation Louis Vuitton in Paris this fall. I think this kind of display is very successful for a non-architectural audience as it confronts the viewer with a "found object" in the gallery setting.

Another way to address weight, materiality, and so on would be through performance pieces that make some of these qualities visible and graspable. We have only started to explore such new artistic mediums for architecture, but I believe they have a great potential.

Archivi

1. Archives full of documents make people being the subject of making histories in a radical way (Michel Foucault): do you think that architecture is also a question of narrators?

I am not quite sure I understand the question, and how it relates archives to architecture. In any case, I think the notion of architecture as a narration/script/story has been well explored in the 1980s and 1990s under the rubric of postmodernism. I am thinking in particular of the references to cinematic concepts of montage, sequence and so on in the works of Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, or Jean Nouvel.

2. Is there any difference between a collection and an archive for a curator? I'm wondering what is a document (or an item, from letters to artworks) for you as a curator.

A collection is usually a highly curated selection of objects; an archive is also curated, but to a much lesser degree. The archive somehow encompasses the notion of completeness and vastness; it is so big and labyrinthian that it constantly needs to be explored and rediscovered. It is a trove of unknown treasures. In a collection on the other hand, at least ideally, all the components are known, and the task is to bring them into ever changing new conversation.

3. Are you using archives to make your exhibition "Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia, 1948–1980"?

Our research for "Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia, 1948–1980" is based on many public and private collections and archives. The archives we consulted are for the most part the private archives of

important architects (as well as photographers) of the region. Many of them are incomplete for a variety of reasons – many things were not considered worthy of preservation at the time, others were lost in the civil wars in the 1990s. So in a sense our exhibition also presents a rescue operation that will hopefully help further a better appreciation of the material that is still available.

Musei

1. In the one of the first web pages of the Centre Canadien d'Architecture you can read: "We are not a museum. We try to make people think" (Phyllis Lambert). What do you think that a museum could do today?

For me a Museum is much more than a repository of objects. I think this is a very old notion that really does no longer apply. Museums are one of the major venues for generating public conversations on topics that are relevant for our here and now and for our cultural situation in general. I think an activation of the objects in a Museum's collection can help us better understand where we stand in the world, how we got here, and what the values are that we want to apply to it.

2. What is a contemporary aim that you want to communicate showing architecture to the public at the Museum of Modern Art?

A large art museum such as MoMA has a very large audience. Many of our visitors have no prior interest in or understanding of architecture. One of our challenges and tasks is to instill in these visitors a better understanding of what architecture is and how it can contribute in meaningful ways to our society. In our contemporary (Western) world, architecture is often seen as not much more than a luxury commodity. I believe it is our task to communicate to the public that architecture can be so much more than that.

Then there is also the more specific architectural audience. For them, we want to be a forum of contemporary ideas, but also a place where exceptional episodes from architectural history are brought into dialogue with our contemporary condition.

3. With which purposes university and a museum can work together? Is it different doing that in Europe or in New York City?

Both universities and museums are places of learning, and should be forums for reflection upon and conversations about pressing issues and problems of our time, and a place to ground them historically and theoretically. There are many ways how museums and universities can collaborate. Classes can take place in galleries in order to teach students visual literacy; topics of exhibitions can be explored in-depth in seminars and lectures. Universities and museums can co-organize symposia and panels on topics that are relevant for both kinds of institutions and so on.

I don't think there is a difference between doing that in Europe or in New York. I believe what is needed are individuals who are interested in broader conversations, and to make academic conversations relevant for the general public.

Nota conclusiva

Le riflessioni di Stierli si ricollegano a diverse tematiche emerse nel dibattito sugli archivi e introducono alcune possibili direzioni di approfondimento.

Le principali questioni che solleva sono relative alla difficoltà di esporre l'architettura e il design, oggetti e documenti per la maggior parte nati non in funzione espositiva ma esito di un lavoro e di un processo complesso. La complessità espositiva riflette quella della ricostruzione e della critica storica per le quali le opere giungono come frammenti a ricostruire ciò che sta oltre l'opera e allo stesso tempo ne determina la sua conoscenza.

Qui in modo molto diverso e più indiretto rispetto ad altre discipline, poiché non è possibile coinvolgerle come opera finita ma solo attraverso il loro processo o rappresentazione. Una direzione che Stierli vuole perseguire e che dimostra di voler tracciare attraverso i capitoli meno conosciuti della storia dell'architettura definendo come uno dei principali doveri del curatore sia "critically reassess the canon of architectural and art history as they were established"³⁸⁴.

Come ben identifica anche John Reichmann nel suo articolo all'interno del numero 12 delle Tate Papers: "in what ways might it be a new kind of history, displacing the traditional focus on objects and related critical histories, yet irreducible to the term 'museum studies'? In what ways have exhibitions, more than simple displays and configurations of objects, helped change ideas about art, intersecting at particular junctions with technical innovations, discursive shifts and larger kinds of philosophical investigations, thus forming part of these larger histories?"³⁸⁵.

Il riferimento che fa Stierli alle teorie postmoderne ci permette di confermare come l'esposizione dell'architettura, dopo le sue prime fasi sperimentali fino agli anni Ottanta, si afferma poi con l'uso del disegno e del modello proprio attraverso la tradizione postmoderna che influenza, ancora oggi, l'idea di rappresentazione dell'architettura e della sua esposizione.

Stierli però compie una precisa scelta riguardo "cosa" mostrare dell'architettura: ad esempio all'interno del suo allestimento *Three Villas on the Island of Capri*, il lavoro che ha condotto con Hilar Stadler (con la collaborazione di Nils Nova e Francesco Vezzoli) alla Biennale di Venezia del 2014. Con il fondale dell'artista Nils Nova, che attraverso la fotografia deforma e ricrea gli spazi, trovano posto nell'allestimento i riferimenti del discorso curatoriale che diventa la creazione e l'esposizione di un immaginario. Il fondale è una foto di

³⁸⁴ M. Stierli, con Vladimir Kulic (Guest curator al MoMA), moderati da Glenn Lowry, *Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia, 1948–1980*, 10 lug 2018. Disponibile su The Museum of Modern Art Channel, Youtube [www.youtube.com/watch?v=M2S0bBTHu-8&feature=youtu.be].

³⁸⁵ J. Rajchman, *Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions*, "Tate papers" n.12, 2009.

Villa Malaparte di Adalberto Libera³⁸⁶ che appare, protagonista, e diventa lo strumento per descrivere l'architettura. Un percorso che si appoggia su diverse fotografie e si conclude con una scultura di Vezzoli.

Attraverso l'esempio di Capri si definisce una costruzione di immagini (con riferimento anche a *Le Mépris*, film che Jean-Luc Godard nel 1963 gira in parte all'interno della villa) che riprendono e riportano ad un *genius loci* ambientale.

Un altro importante lavoro di Stierli, riferibile sempre al rapporto tra materiale d'archivio ed esposizione è *Las Vegas Studio: Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown*, un lavoro (d'archivio ed espositivo) che mostra il rapporto dell'architettura – nello specifico quella postmoderna – con l'immagine e la fotografia, tema che ancora oggi rimane un punto cruciale nelle scelte espositive e di rapporto con la disciplina, un territorio che per Stierli ha ancora moltissime possibilità di esplorazione.

La ricerca che compie è interamente realizzata all'interno dell'archivio dei due architetti in cui vengono recuperate le numerose immagini di viaggio, gli appunti e i film girati nel 1968 per accompagnare le riflessioni di *Learning from Las Vegas* e di molte loro teorie e programmi.

Un materiale determinante per *Learning from Las Vegas* e un uso dell'archivio che attraverso l'esposizione del materiale permette di visualizzare la ricerca in un nuovo progetto.

Questa è una scelta precisa di come rappresentare il contenuto del volume del quale Peter Fischli e Rem Koolhaas (che parteciparono al viaggio realizzato all'interno del corso alla School of Art and Architecture di Yale) evidenziano come questa "architettura", raccontata da Venturi e dal suo gruppo è infine un progetto di ricerca (il titolo iniziale era *Learning from Las Vegas, or Form Analysis as Design Research*³⁸⁷) che si rivela quindi in una teoria e non in una costruzione.

Questo progetto ha influenzato molto i tempi successivi trasferendosi anche su altre discipline e diffondendo anche l'inserimento del progetto architettonico e delle sue tematiche all'interno di altri *media*.

Senza dubbio anche le teorie di Robert Venturi sono all'origine di questa operazione di indagine che guarda all'archivio e alla memoria come un luogo in cui trovare nuovi percorsi, un processo da cui conoscere "altro"³⁸⁸. Una ricerca nella ricerca che diventerà per Stierli un progetto espositivo della Graham Foundation di Chicago nel 2010.

Rispetto al tema sollevato da Stierli un momento significativo rispetto alla declinazione del tema della rappresentazione dell'architettura attraverso i suoi materiali è la Biennale del 1980 per la quale il direttore

³⁸⁶ Villa Malaparte deve il suo nome allo scrittore e saggista italiano Curzio Malaparte. È stata realizzata dall'architetto Adalberto Libera (1903-1963) su di un piccolo promontorio roccioso nell'isola di Capri tra il 1938 e il 1940. "È una casa di riti e di rituali, una casa che immediatamente ci riporta, con brivido, ai misteri e ai sacrifici egizi: un gioco antico in una luce italiana. Ha a che fare con gli dei primitivi, e con le loro implacabili richieste". (John Hejduk, *Casa come me*, in "Domus", no. 605, aprile 1980. Ripubblicato su "Domus Web", 21 luglio 2012). Ne *Il disprezzo* (Le Mépris, Jean-Luc Godard, 1963) diventa il teatro dei dialoghi e della relazione tra Emilia Javal (Brigitte Bardot) e Paolo Javal (Michel Piccoli).

³⁸⁷ T. L. Nichols, *Las Vegas Studio* in "Art21 magazine", 14 gennaio 2011. L'articolo recensisce la mostra *Las Vegas Studio. Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown*, a cura di Hilar Stadler e Martino Stierli, in collaborazione con l'artista Peter Fischli, Madlener House, Graham Foundation, Chicago, 28 ottobre 2010-19 febbraio 2011.

³⁸⁸ P. Nicolini (a cura di), *Las Vegas backstage* in "Abitare", 22 giugno 2009. Nel testo viene pubblicato il dialogo tra Peter Fischli, Rem Koolhaas e Hans Ulrich Obrist riguardo le fotografie scattate da Venturi e Scott Brown nel viaggio a Las Vegas oggetto dello studio e dell'esposizione di Stierli. [<http://www.abitare.it/it/architettura/2009/06/22/las-vegas-backstage/> ultimo accesso 10.09.2018].

Paolo Portoghesi chiama venti architetti da contesti europei e americani e realizza un allestimento che – come evidenzia Szacka – “provided architects with a platform for creation and research, promoting the exhibition as a site of production”³⁸⁹.

A questo proposito è molto interessante introdurre la riflessione presente nello scritto di Lea-Catherine Szacka, dopo l'introduzione al Teatro del Mondo rossiano, di come l'esposizione di questa architettura fosse differente da quella delle case-prototipo costruite all'interno del MoMA negli anni Quaranta e Cinquanta.

Qui la rappresentazione “served as projections into the future, both for the creators and for the public [...] in the 1980 Biennale Exhibition simulacra were employed only to generate images”³⁹⁰.

L'immagine effimera e potente del Teatro del Mondo e della Strada Novissima, che oggi non possiamo ritrovare se non in alcuni scatti, raccontano dell'inizio di una nuova fase per le esposizioni nell'ambito del progetto. Soprattutto nel campo dell'architettura infatti, l'inserimento del disegno tecnico, del bozzetto, del processo progettuale è fatto recente.

L'esposizione è per l'archivio una condizione di indagine sulle forme artistiche, lo stato delle loro gerarchie e l'introduzione di nuovi interrogativi nel rapporto con essi. Così come Venturi scrive osservando l'intero paesaggio “we look backward at history and tradition to go forward; we can also look downward to go upward. And withholding judgment may be used as a tool to make later judgment more sensitive. This is a way of learning from everything”³⁹¹.

Ci sembra interessante rispetto a questo punto citare una riflessione di Brian O'Doherty: “il flusso di energia che si sprigiona tra i concetti di spazio espressi nell'opera e lo spazio che occupiamo è una delle forze basilari e meno comprese del modernismo”³⁹², concetto che vedrà poi l'evolversi dell'utilizzo nello spazio anche con l'introduzione dell'*environment* di fine anni Cinquanta e Sessanta, e l'appropriazione totale dei media e dello spazio espositivo negli anni Settanta.

Stierli nell'intervista sottolinea la sua attenzione, non tanto al pubblico generalista in quanto tale, quanto alle questioni di carattere culturale e sociale ampie che l'architettura coinvolge, andando a sottolineare come queste debbano essere esplicitate dal lavoro del museo e debbano essere rese meno “accademiche”.

La volontà di rapportarsi con gli archivi, con le loro immagini e con questioni interdisciplinari, per lo sviluppo del progetto e della storia dell'architettura viene ripetuta da Stierli con la mostra *Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia* realizzata al MoMA nel 2018 insieme al professor Vladimir Kulić della Florida Atlantic University.

Una mostra in cui la ricerca d'archivio sembra porsi come progetto di scrittura fortemente legato al nostro rapporto con la storia che i media determinano, oggi in modo più diffuso e visibile, attraverso la fotografia, la registrazione, la produzione, la volontà di creare materiali e memorie. Nell'intervista tra Stierli, Kulic e il direttore Glenn Lowry (presente sul sito del MoMA) Stierli riconduce un materiale della collezione del MoMA (*Kiosk* di Saša Mächtig acquisita da Emilio Ambasz nel 1970) all'intera ricerca compiuta per la mostra in

³⁸⁹ L. C. Szacka, *Exhibiting Ideologies: Architecture at the Venice Biennale, 1968-1980* in *Exhibiting Architecture: A Paradox?*, Yale School of Architecture, 2015, p. 159.

³⁹⁰ Ivi, p. 165.

³⁹¹ R. Venturi, D. S. Brown e S. Izenour, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge (MA), p. xvii, 1972.

³⁹² O'Doherty B., *Inside the white cube*, Johan & Levi, Monza, 2012, p. 37. [ed. or. B. O'Doherty, *Inside the white cube*, The Lapis Press, San Francisco, 1976].

corso, riportando il "frammento", che in questo caso è quello in collezione e non in archivio, ad un più ampio contesto di lettura attraverso una logica "archivistica" di ricostruzione del significato dell'oggetto all'interno della raccolta e il carattere della sua provenance.

La dimensione allestitiva, nonostante il riferimento di Stierli (interno all'intervista realizzata per questa ricerca) all'idea di *white cube* come modello da non seguire, è in ogni caso un elemento sul quale il curatore non insiste mentre la volontà di indagine riguarda l'utilizzo degli altri *media*, ancora in via di esplorazione, secondo le parole del curatore.

L'avvicinamento del progetto architettonico alla rappresentazione con diversi media permette senz'altro di considerare l'archivio insieme ad altre risorse e, nel rapporto con esse, stabilire un dialogo che non lasci alle fonti il ruolo di riferimenti inattivi rispetto ad una pratica come l'esposizione all'interno della quale possono trovare un nuovo significato. Un esempio possono essere i brevi video³⁹³ di presentazione dove l'archivio è un racconto, l'architettura è uno spazio in cui si svolge e il tempo è un flusso di cui selezionare i momenti più interessanti per comunicare un nuovo e possibile significato dello spazio e di quella specifica cultura unendo le musiche di Senka Veletanlic, compositore serbo, alla carrellata su un'architettura di oggi che è la stessa di ieri e che, come un archivio "abitato", ospita scene di vita differenti.

Stierli ha descritto la sua posizione non solo in occasione di questa intervista ma anche durante la residenza che ha compiuto presso il Centro Studi di Parma durante il suo "grand tour"³⁹⁴ dove ha potuto verificare i materiali e la realtà di una attività espositiva nata con un archivio. Le riflessioni che ha condiviso con il pubblico durante la conferenza *Curating Architecture at MoMA: Collections, Archives and Display*³⁹⁵ ci permettono di comprendere come in un museo la raccolta archivistica non sia un obiettivo dell'istituzione poiché, dal punto di vista espositivo il materiale non sarebbe utilizzato; l'interesse "archivistico" emerge maggiormente dalle ricerche effettuate in fase preliminare rispetto alle mostre più che all'interno delle politiche di acquisizione e missione del museo.

Il termine che Stierli spesso utilizza parlando di esposizione e della raccolta di architettura del MoMA è proprio *representations*, come ritroviamo nella breve intervista realizzata per la ricerca, che propone l'esposizione come racconto per immagini dove la volontà di *cosa* mostrare dell'architettura è un tema determinante.

Come già avvenne nel periodo iniziale, e pionieristico, di Alfred Barr e Philip Johnson quando, in relazione alla figura di Frederick Kiesler³⁹⁶ lo sguardo all'architettura era in ottica interdisciplinare, come una tra le

³⁹³ Si veda il teaser per la mostra *Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia, 1948–1980*, [<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3931>].

³⁹⁴ M. Gorreri e F. Zanella (a cura di), *#GrandTourists. Immersioni nelle collezioni, accumulazioni e ossessioni dei musei e degli archivi di Parma*, MUP Editore, Parma, 2018.

³⁹⁵ M. Stierli, *Curating Architecture at MoMA: Collections, Archives and Display*, 8 maggio 2017, Centro Studi dell'Università di Parma. La conferenza rientra nel programma del progetto #GrandTourists.

³⁹⁶ Frederick John Kiesler (1903-1965) è stato un architetto ucraino tra i più importanti per l'invenzione e l'evoluzione dello spazio espositivo contemporaneo. Dopo gli studi alla Technische Hochschule di Vienna si trasferisce a New York nel 1926 dove insegna al Dipartimento di Architettura della Columbia University. Realizza due tra i momenti più importanti della storia delle esposizioni: il disegno dello spazio espositivo *Art of this Century*, la galleria di Peggy Guggenheim a New York, nel 1942 e della *Salle Superstition for the Exposition Internationale du Surréalisme* per l'esposizione realizzata da Marcel Duchamp e André Breton alla Galleria Maeght di Parigi nel 1947. Kiesler riunisce nei suoi ambienti la

forme d'arte, e come tale veniva trattata ed esposta. Nel corso degli anni, e soprattutto dopo il 1967, come sottolinea Stierli, il dipartimento ha seguito in autonomia le acquisizioni potendo così rivolgersi a materiali prettamente architettonici e non legati alle altre discipline, pur mantenendo la sua problematicità di essere una raccolta difficilmente acquistabile per "singole opere" poiché spesso i progettisti preferiscono mantenere uniti i loro lavori.

Le uniche eccezioni, come vedremo anche in modo più approfondito all'interno della nostra ricerca, sono quelle degli archivi di Mies van der Rohe e di Frank Lloyd Wright che rappresentano delle "exceptional circumstances"³⁹⁷.

5. Center for Italian Modern Art, New York, USA

Nota introduttiva

L'interesse per il CIMA è riferibile agli obiettivi di questa istituzione: realizzare ricerche specifiche sull'arte italiana del dopoguerra, in dialogo con quella americana e organizzare, una volta all'anno, esposizioni della durata di nove mesi. Questo avviene all'interno di un appartamento, ora galleria, a Soho.

La Fondazione nasce nel 2013 e il centro per la ricerca e le esposizioni verrà inaugurato nel 2014 grazie alla volontà della fondatrice, Laura Mattioli, curatrice, storica d'arte, figlia del collezionista Gianni Mattioli. Il Centro conduce le ricerche attraverso un programma di *fellowship* rivolto a dottorandi e ricercatori da tutto il mondo. Collabora con la City University of New York e la Scuola Normale Superiore di Pisa, i cui docenti fanno parte della commissione per la scelta dei candidati.

Le mostre realizzate dal 2013 sono indicative della direzione culturale del Centro: dall'esposizione dedicata a Medardo Rosso nel 2015, Giorgio Morandi nel 2016, a De Chirico e Paolini nel 2017, a quella su Alberto Savinio realizzata nel 2018 e Marino Marini in programma per il 2019. Le opere esposte durante le mostre temporanee provengono da collezioni museali e private italiane.

Si tratta di un modello interessante da studiare, che potrebbe essere applicabile anche ad altre realtà. CIMA è stata visitata al fine di questa ricerca in occasione dell'arrivo dei nuovi ricercatori, nell'estate 2017. L'attività di ricerca dei *fellows*, le attività del CIMA avvengono tutte nei nove mesi dell'esposizione.

Una nota di interesse è che le esposizioni includono spesso opere di artisti contemporanei in dialogo con opere di artisti "storici" della collezione, ad esempio Louise Bourgeois in dialogo con Alberto Savinio, Giorgio Morandi con Tacita Dean (della quale vengono esposte alcune delle foto scattate nel 2009 nello studio di Morandi) e le opere di Wolfgang Laib, Joel Meyerowitz e Matthias Schaller, oppure si pensi ai lavori di

dimensione architettonica, pittorica a scultorea riferendosi all'avanguardia artistica europea, in dialogo con artisti come El Lissitzky, László Moholy-Nagy e Theo van Doesburg.

³⁹⁷ Stierli qui si riferisce all'acquisizione del materiale di Mies van der Rohe. Il rapporto con il progettista ha inizio con la sua esposizione del 1947 e si concluderà nel 1967 con la donazione dell'intero archivio da parte dell'artista prima della morte. Nel 2012, dopo quasi cinquant'anni, si ripropone una nuova "irrinunciabile" acquisizione, ovvero quella dell'archivio di Frank Lloyd Wright. Il fondo è stato acquisito insieme alla Columbia University e alla Avery Architectural & Fine Arts Library, sperimentando un nuovo modello di collaborazione, come approfondiremo successivamente all'interno della ricerca.

Depero durante l'esposizione su Medardo Rosso; per la futura esposizione di Marino Marini verranno infine incluse opere di Willem de Kooning.

Le esposizioni vengono definite dal CIMA *installation*: un'ipotesi che sembra ripercorrere il modello della casa d'artista, dove le opere si dispiegano nello spazio raccolto dell'appartamento dove non esiste archivio, magazzino, biblioteca, e il rapporto sembra essere solo quello tra l'opera, la città (che si vede dalle larghe finestre) e i ricercatori ospitati. Fa solitamente parte del programma espositivo una strumentazione – CIMA Talks e CIMA Fellow Video – attraverso cui i ricercatori mettono a disposizione del pubblico materiali e informazioni reperite attraverso i loro studi, oppure si creano eventi in cui figure chiave della scena artistica, newyorkese e non, affrontano temi di rilievo rispetto alle opere esposte.

Ad esempio, si è avuto l'intervento del designer americano Milton Glaser durante l'esposizione su Morandi; dello storico dell'arte Renato Barilli su Giorgio de Chirico, dei curatori e critici Germano Celant e Christian Rattemeyer sull'Arte Povera. Sono intervenuti Robert Storr e Lawrence Weschler su Louise Bourgeois, mentre Massimiliano Gioni ha tenuto una conferenza sull'opera di Alberto Savinio in relazione a Tacita Dean.

Ci sono state occasioni per dialoghi, presentazioni e *study days* che oggi si possono rivedere online sul sito del CIMA e rappresentano una fonte e un materiale di ricerca interessanti³⁹⁸.

Tutto ciò favorisce anche il confronto dei ricercatori presenti nel Centro con artisti, professionisti e curatori, sullo sfondo di una città come New York che valorizza senz'altro questo polo museale all'interno del sistema dell'arte moderna e contemporanea. Abbiamo intervistato Heather Ewing, direttrice artistica di CIMA fino al 2018, per comprenderne meglio la natura e i rapporti con le altre istituzioni rispetto al tema espositivo. Prima di CIMA, Ewing ha lavorato come storica e consulente allo Smithsonian Institution di Washington per oltre dieci anni, sviluppando numerose ricerche anche rispetto alla storia dell'architettura³⁹⁹.

Heather Ewing

Center for Italian Modern Art, Founding Executive Director (2013-2018)

Intervista⁴⁰⁰

1. What's the meaning of the relation between Italy and New York nowadays?

It's a very good question and it's a big question.

I think it's one thing that we hope to explore through the Fellowship program here. One of our first fellows, for example, was doing his PhD here at The Graduate Center, City University of New York (CUNY), looking

³⁹⁸ Il canale Vimeo del Center for Italian Modern Art ad oggi raccoglie 75 video [<https://vimeo.com/italianmodernart>, ultima visualizzazione 10.09.2018].

³⁹⁹ Facciamo qui riferimento anche alla bella intervista di Ginevra Bria, *CIMA. L'arte italiana nell'era di Trump* in "Artribune", 14 novembre 2017 su https://www.artribune.com/dal-mondo/2017/11/cima-new-york-intervista-heather-ewing/?fbclid=IwAR2ZyOAU8Am2B1z5xQ6sGwYg8VFalGtw_JhrxwhYfXmPQXB_Jg7G05e5I-M [ultimo accesso 10.1.2019].

⁴⁰⁰ L'intervista è stata realizzata presso il CIMA, New York, 5 settembre 2017.

specifically at the history of how Italian artists were exhibited in the United States, beginning in the 1930s. And during our second season, dedicated to the artist Medardo Rosso, two of the fellows were studying what happened to Rosso in the US, how contemporary American artists were influenced by this Italian's work and at who was collecting the work. Many of our fellows have used the Archives of American Art, which is run by the Smithsonian Institution in Washington, DC (www.aaa.si.edu). The AAA maintains the files of many dealers, like Leo Castelli, who first presented Italian artists in the US; so this is a really rich resource for people trying to understand the story of Italian art in the United States and the artistic dialogue between the US, and New York in particular, and Italy.

Through our exhibitions each year we hope to foster more conversation and more research on this relationship. The Center for Italian Modern Art (CIMA) doesn't have an archive or a very large library, so much of the work comes from the fellows, who bring the research they have done elsewhere. We aim to use the exhibition as a sort of "platform" to advance new study, and we can share this information with the public through public programs.

Another thing that we are trying to do here in terms of that dialogue between Italy and the States concerns the practice of art history. CIMA's fellowship is open to scholars of any nationality, and we are trying to bring together people who have been trained in different traditions. Art history is taught very differently in each country. The United States and Italy in particular have very different methodological approaches. Last year, during the Giorgio de Chirico / Giulio Paolini season (2016-17), we had one fellow who was completing his PhD at the Courtauld Institute of Art in London, one who was finishing her PhD at the Freie Universität in Berlin, one Italian post-doctoral fellow, and one American working on her PhD at the University of Wisconsin. They're not only learning from the experience of being here in the midst of New York, they are also learning from each other.

2. What's the relation between research, researchers and exhibition?

CIMA aims to put forward a different model than a typical museum, regarding this subject. We have no curators on staff; the annual exhibition has so far been developed by the founder in collaboration with the advisory committee and staff. Each year there is just one exhibition, which last nine months, running parallel roughly to the academic year (October to June). The exhibition is not heavily didactic; there is for example no wall text, and no lengthy catalogue essays. The idea instead is to have the exhibition be something like a "laboratory" during the year. Unlike in a typical museum, where curators conduct research for several years before an exhibition, here we aim for much of the research to happen during the course of the season, by the fellows, and also through the public programming, through the people with whom we collaborate during the year (who are not just art historians but also artists, writers, performers, etc.).

We want to try to bring some fresh perspectives to the subject.

The catalogue that we produce each year is mostly a record of the exhibition, with very high-quality color reproductions of the works and installation views, together with a brief biographical essay written

collaboratively by the fellows at the beginning of the season. Then the hope is also that we want to build a kind of living catalogue online: to include the videos of the public programs, the publication of the academic papers that are delivered at CIMA's Study Days, as well as other kinds of materials that the fellows might produce during the year.

3. What's the role of a temporary exhibition in New York?

I think one of the reasons behind creating CIMA was to draw more attention to some major twentieth-century Italian artists who have been overlooked. Temporary exhibitions at many museums serve this purpose; they help illuminate the permanent collections, but also give us new insights and perspectives. Historically, the way that the history of modern art has been told in the United States – especially in museums' permanent collections – has been very focused on what was happening in Paris.

The work happening in Italy wasn't much shown, and there are many artists for whom, like Alberto Savinio, the subject of CIMA's 2017-18 season, there is not even a single painting in the entire United States in a public collection. CIMA's show will be the very first time that many people realize that Giorgio de Chirico had a brother. Because Savinio was a writer and composer as much as he was a painter, we hope during the course of the season to explore many other aspects of his career through public programming.

Your question makes me think about another important goal that CIMA has, and I think that it's only in the coming years that we'll really understand the impact of a place like CIMA. These temporary exhibitions, together with the new scholarship and programming, are meant to help bring these artists to the attention of curators and other more established museums—to help in a way rewrite how we think about the story of modern art. I am pleased that it is possible to see already the impact of CIMA's model. If you look at Medardo Rosso, for example: CIMA's exhibition was the first ever to show Rosso's sculptures—in wax, plaster, and bronze—together with a large body of his experimental photography and his drawings. MoMA's has several Rosso works in their collection, but they have been in storage for decades. After CIMA's show they installed their Rossos in their permanent collection galleries! And likewise, the year after CIMA's show, the Metropolitan Museum of Art chose to include three Rosso sculptures that had been at CIMA for *Unfinished: Thought Made Visible*, the first exhibition at the new Met Breuer, which looked at the idea of "non finito". I am quite sure that without CIMA Rosso would not have been included in the exhibition. And lastly, the Pulitzer Arts Foundation in St. Louis, which mounted a major Medardo Rosso exhibition in late 2016, used CIMA's programming as a way to work out some of their thoughts for their own show—which is very much how we hoped people might use and think about this place. I think that probably even more than trying to reach a big public with this place, which is small, by appointment, and located on the fourth floor away from the street, CIMA could be an incubator of ideas for other museums. The model, too, of slowing down—having just one exhibition a year—and tying a fellowship program to the exhibition program is something that could be very valuable for the museum field in general, regardless of the subject matter; it works for any subject matter, not just modern Italian art.

Nota conclusiva

Dall'intervista e dall'indagine sull'attività del CIMA si evidenziano due motivi interessanti per questo nostro studio: in primo luogo emerge il ruolo del ricercatore per la conoscenza e valorizzazione dei materiali, e infine l'importanza della storia delle esposizioni strettamente collegata alla ricerca, principalmente nel rapporto tra Italia ed America.

Quest'ultimo punto induce sia i ricercatori che il pubblico (a cui sono dedicate le esposizioni annuali) a stabilire connessioni tra contemporaneità e passato recente, tra opere di oggi e artisti italiani del Novecento, e questo, come si è piacevolmente constatato dalle risposte dell'intervistato crea qualche "influenza" sull'operato di altri musei newyorkesi.

Il CIMA si propone come "incubator", ovvero un luogo che, attraverso le sue esposizioni influenza e suscita l'interesse e l'attenzione dei musei newyorkesi sulle proprie ricerche così da raggiungere l'obiettivo di portare il pubblico americano a conoscere – attraverso mostre, dibattiti, esposizioni – gli aspetti del Novecento italiano meno conosciuti o artisti da molto tempo non esposti di cui il CIMA si fa portavoce.

Altro aspetto rilevante è la presenza continuativa dei ricercatori: sono loro a fare il CIMA, a portare avanti la ricerca, a consultare gli archivi in USA e a rapportarsi per nove mesi con il materiale esposto. Si tratta di una nuova tipologia di Centro che sa di essere un esperimento e valuta i suoi programmi ogni stagione anche rispetto alle risposte che riceve dall'esterno.

Un altro elemento di interesse è la provenienza dei ricercatori da ogni parte del mondo, che va a relazionarsi con il tema dell'"influenza" e della "contaminazione" che gli artisti ricevono venendo a lavorare o ad esporre in America. Attraverso questa modalità – sottolinea Ewing – si riescono a mettere a confronto diverse "scuole" di insegnamento della storia dell'arte all'interno di Università o Istituti di diversi Paesi e a mettere a confronto metodologie differenti. Questo emerge anche dalle altre figure coinvolte: curatori, artisti, storici che stabiliscono relazioni e conoscenza dei diversi autori, trattati dai loro specifici studi ed esperienze incoraggiando lo scambio e il dialogo.

Le mostre vengono realizzate rendendo esplicito il periodo e la metodologia di studio dei ricercatori, che diviene elemento di distinzione dell'attività del centro rispetto ad altre realtà, uno scambio che avviene secondo la tipologia della "residenza", trasformando così l'esposizione in una vera e propria "platform" in cui la presenza dei ricercatori e delle loro "fonti" va ad ampliare le interrelazioni sulle modalità di ricerca e i suoi esiti.

Come evidenzia Ewing le mostre non sono specificatamente didattiche, non ci sono pannelli esplicativi, l'esposizione si apre come uno spazio di laboratorio in cui i ricercatori lavorano alla "presenza" delle opere per dare inizio a ricerche approfondite e nuove indagini.

Un ulteriore elemento di interesse che emerge dall'intervista è la volontà di creare una memoria delle esposizioni on-line, che, in assenza di una collezione e di un suo repository, rende visibile una galleria di immagini dell'allestimento, la checklist delle opere, i comunicati, ciò che Ewing chiama un "living catalogue" delle attività del CIMA⁴⁰¹.

⁴⁰¹ Il programma aggiornato e la cronologia si trova su <http://www.italianmodernart.org/exhibition-program/> [ultimo accesso 10.1.2019].

6. University of Brighton Design Archive, Brighton, Inghilterra

Nota introduttiva

L'University of Brighton Design Archive è un centro di ricerca internazionale situato a Brighton, in Inghilterra, nato grazie al deposito, effettuato nel 1994, presso l'Università omonima, dell'archivio del Design Council, l'istituzione pubblica fondata nel 1944 che promuove lo sviluppo e la produzione del design in Gran Bretagna.

Sono le attività e gli studi del Centro di ricerca DHRC del professor Jonathan Woodham e del dottor Patrick Maguire che ne determinano la qualifica come sede di deposito dei materiali del Design Council.

Nel 2002 l'University of Brighton Design Archive acquisisce inoltre i materiali e i documenti relativi alla storia del design dell'International Council of Graphic Design Associations, l'ICOGRADA, nato nel 1963 a Londra per riunire i designer del mondo.

Oggi ospita infine ben ventidue fondi d'archivio (tra i quali il Theo Crosby Archive, il Brighton School of Art Archive, l'Anthony Froshaug Archive e The International Council of Societies of Industrial Design Archive) di cui si occupa un team di curatori, dediti alla promozione di attività di valorizzazione attraverso diversi progetti, realizzati con l'Università.

Il Design Archive si pone diversi obiettivi tra i quali conservare il lavoro dei designer che raccoglie, promuovere la fusione della pratica accademica e professionale attraverso la conservazione e l'interpretazione delle collezioni, generare dibattiti che riescano a collegare un contenuto, la ricerca e la pratica anche attraverso relazioni con organizzazioni di design internazionali. Il materiale include opere di artisti britannici successive alla Seconda Guerra Mondiale e la missione è quella di "collect, document and preserve", iniziare nuove ricerche e promuovere il dibattito creando relazioni a lungo termine con altre istituzioni e con gli eredi degli autori i cui materiali sono conservati in archivio.

Dalla sua nascita il Design Archive di Brighton ha infatti realizzato e partecipato a molti progetti, tra cui campagne di digitalizzazione e, tra queste vogliamo segnalare la creazione del portale *Designing Britain*⁴⁰².

Dalla metà degli anni Novanta il Design Archive ha prodotto e organizzato progetti di ricerca con diversi partner (tra i quali l'Arts and Humanities Research Council e la British Academy) alcuni dei quali si focalizzano sul dibattito circa il significato dell'archivio, ad esempio "Navigating the Analogue, the Digital and the Archive"⁴⁰³ (2015), "Exploring British Design" (2014), 'Towards an Atlas of the Design Profession' (2011)⁴⁰⁴.

Tra questi "Exploring British Design"⁴⁰⁵, un progetto portato avanti dall'Università di Brighton con un museo (Design Museum) e un *data service*, viene definito come una "proof of concept, cross-sector web portal that

⁴⁰² Il progetto *Designing Britain*, realizzato dalla Faculty of Arts and Architecture at the University of Brighton, è finalizzato alla creazione di una risorsa visiva digitale come strumento di e-learning attraverso la digitalizzazione di materiale selezionato dagli archivi. [<https://vads.ac.uk/learning/designingbritain/index.html> ultimo accesso 20.10.2018]

⁴⁰³ Il materiale del progetto è disponibile su <https://bit.ly/2NKASOz>. [ultimo accesso 10.09.2018].

⁴⁰⁴ Alcune informazioni sono presenti su <https://bit.ly/2xjkont> [ultimo accesso 10.09.2018].

⁴⁰⁵ Lo strumento di ricerca *Exploring British Design* si può utilizzare da <https://bit.ly/2xa5wr4> [ultimo accesso 10.09.2018].

conjoins data, expertise and audiences. It connects and amplifies information about Britain's rich design history held in numerous museums and archives. Through the building of detailed biographical authority records as entry points"⁴⁰⁶.

Il progetto ha determinato la creazione di uno strumento molto interessante per la fruizione virtuale del materiale d'archivio, valorizzandone le possibilità di esplorazione rispetto a determinati criteri e parole chiave che rendono l'archivio dei materiali virtuali il *database* di processi più complessi e impossibili da realizzarsi sui materiali reali.

Si veda inoltre la sperimentazione sulla concettualizzazione dell'archivio⁴⁰⁷ attraverso l'uso di mappe descrittive delle possibilità conoscitive che il sito permette: "The site demonstrates how connected data allows researchers to explore complex relationships within British design history. It reveals how this history includes a wider cast of characters than we might have expected, how it connects different fields of interest and professional expertise, and how its legacy is shared across many regional and national museums and archives"⁴⁰⁸.

Per la ricerca si è deciso di intervistare Sue Breakell, archivista e Senior Research Fellow presso il Design Archive, una figura interessante che unisce alle competenze specifiche dell'archivista un'attività di ricerca interdisciplinare sulle questioni circa la natura degli archivi, il loro significato in età contemporanea e in relazione alla storia dell'arte e del design del XX secolo, relazionando in saggi e conferenze⁴⁰⁹ gli esiti del suo lavoro.

Il modo in cui oggi concepiamo l'archivio ha largamente superato il tradizionale campo accademico in cui era confinato, per aprirsi ad ambiti ben più estesi, che giungono fino alla vita quotidiana. Per questo l'accezione "archivio" – come sottolinea Breakell – copre oggi una grande varietà di tipologie e di contenuti⁴¹⁰.

A questa "emancipazione" del termine, corrisponde, e in parte è dovuto ad essa, un rinnovato interesse dell'arte contemporanea alla forma e all'idea di *archivio*.

Nei suoi scritti Breakell tratta dei temi connessi alla questione, dall'uso comune alla pratica artistica, dal ruolo degli archivisti ai caratteri che può mostrare una raccolta, riconoscendo come l'interesse all'archivio sia riconducibile al suo essere "time and space bound"⁴¹¹.

Attraverso questa chiarezza di obiettivi e funzioni Breakell riesce a far comprendere come il termine abbia acquisito nuove possibilità di esplorazione e un rinnovato interesse determinato dalla sua complessità e ambiguità di fondo, che permettono la diramazione di queste ricerche⁴¹².

⁴⁰⁶ Si rimanda al sito dell'University of Brighton Design Archive <http://arts.brighton.ac.uk/collections/design-archives> [ultimo accesso 10.09.2018].

⁴⁰⁷ La mappa mobile si può consultare dal sito <https://bit.ly/2MuSJo8> [ultimo accesso 10.09.2018].

⁴⁰⁸ Le informazioni sono presenti sulla pagina online del progetto, cfr. <http://exploredesign.archiveshub.ac.uk/> [ultimo accesso 20.10.2018].

⁴⁰⁹ S. Breakell, *Perspective: Negotiating the Archive* in "Tate papers", no. 9, Spring 2008; S. Breakell, V. Worsley, *Collecting the Traces: An Archivist's Perspective*, in "Journal of Visual Arts Practice", vol. 6., no. 3, 2007, pp. 175-189.

⁴¹⁰ S. Breakell, *Perspective: Negotiating the Archive*, cit. Nell'articolo Sue Breakell delinea lo sviluppo del tema archivistico, il suo stato di sperimentazione ed estensione di significato, mostrando come il termine sia ormai passato dal vocabolario accademico ad essere inglobato in realtà diverse, a partire dalla storia dell'arte fino alla quotidianità. L'utilizzo del termine nel linguaggio comune implica una grande varietà di tipologie di archivi e di differenti contenuti.

⁴¹¹ Ivi, p. 4.

Sue Breakell

Archivist and Senior Research Fellow at the University of Brighton Design Archives

Intervista⁴¹³

Archivio

1. What is an item (a photo, a letter, an artwork or a sketch) inside an archive and what is a possible definition of it?

An item could be any of those things – I would say – it could be anything you imagine: it could be a photograph, it could be a letter, it could be an artwork, it could be a sketch.

I would normally conceive it to be part of something else, so it will be a lower level of a tree of items, which often accumulate in groups. So the letter may be part of a series of letters from the same person, or within the whole body of correspondence received from that person. In the archival sense item is a lower level, down the tree, the form of the unit of description.

2. Do you think that the meaning of the word “item” is connected within the archive in which it is conserved? Do you think that “outside” of the archive the same item has the same meaning, or readability, as it has inside the archive?

It has the *potential* to be different outside of the archive.

It can be something else when it is outside of the archive on its own, as an individual letter. It can include all the meanings that you can activate in it, by its changing context.

Someone else may be interested in it because it's part of *that* group of letters or for some other reasons, because it describes a visit to a particular place, or it records a particular kind of relationship, so it has a life within the archive and it has a life outside, on its own.

3. What do you think is the main aim of the debate about the archive and this unfixed definition? Do you think is an important possibility of the debate to develop new researches about the specific use of the word “archive” in relation to every single different context and practice?

It's very interesting the way “archive” has new meanings.

⁴¹² Ivi, p. 5.

⁴¹³ L'intervista è stata realizzata presso L'Università Iuav di Venezia, Palazzo Badoer, in occasione della conferenza *Graphic Design as Cultural Object: History, heritage and mediation in the digital age*, 22 febbraio 2018, organizzata da School of Doctorate Studies (Design Sciences program) and Design and Museology research group of the Università Iuav di Venezia, e Université de Lille-laboratoire GERiCO.

When I was first working as an archivist, few people were familiar with the word "archive" and it's only because it is used in the digital context that people are now more aware of it. Even if the way they're using is quite different.

It's interesting to see how calling something "an archive" gives it a certain *cachet*, a certain identity. For example: people saying "I've got an archive of vintage clothes": what they have is a "collection" of vintage clothes and they call it an "archive".

It's like "curate", which has had a similar expansion: it's taken on other meanings and it is used in other ways, but this tells us something about what we want the word to mean.

There is that book "Curationism"⁴¹⁴ which is really interesting on this phenomenon

Like Obrist's idea?

Yes, it's built on that but more a popular book. It is very interesting to reflect on what those changings in the meaning of the word "archive" mean. Words change their meanings in response to society and my point is always: this has a particular meaning, so know how you are using the term.

4. What are the most important practices about an important source as an archive inside the university? In fact, the Study Center and Archive of Communication (CSAC- Centro Studi e Archivio della Comunicazione in Parma) is owned by the University of Parma.

For us the material we collect *has to be* useful for research, it's a very simple kind of question that we ask about the material. It has to be useful for research and speak to other collections that we already have, so it develops our collections. This is their strength, and they need to be relevant in some way to what the university is doing.

Esposizioni

1. Do you think that exhibitions could be a way to develop this research about the meaning of "archive"?

Absolutely, this is an area of inquiry, how the archive is used in exhibitions.

In the same special issue in which Marco and Francesca wrote⁴¹⁵, there was another article, about the use of archives in the exhibitions at the National Gallery in London. They have a quite traditional idea so archives go *at the end*, they don't go in the main exhibition space, they go in a separate room because they serve a documentary purpose. Other galleries, like the Whitechapel in London, have a dedicated gallery for archives because they work in a very different way, the archive isn't seen as *mode*, as a different kind of inquiry.

⁴¹⁴ D. Balzer, *Curationism: How Curating Took Over the Art World and Everything Else*, Pluto Press, London, 2014 [trad. it. D. Balzer, *Curatori d'assalto: l'irrefrenabile impulso alla curatela nel mondo dell'arte e in tutto il resto*, Johan&Levi, 2016].

⁴¹⁵ F. Zanella, M. Scotti, I. Bignotti, E. Modena, *MoRE, an archive of signs and traces of artistic practices: creating a tool for research in contemporary art and curatorial practices* in "Archives and Records. The Journal of the Archives and Records Association", vol. 36, part I, 2015 e, nella stessa pubblicazione, A. Crookham, *Curatorial constructs: archives in fine art exhibition*.

2. What is in your opinion the most important aspect of the relation between archive and museums?

It varies, it depends on the museum and how they see the archive, if they have their own archive, or if they collect archives from outside. Being able to see what the relationship is in any institution, tells you something about how they work.

Ricerca

1. What do think is the biggest obstacle in doing researches and practices about a shifting term as "archive"?

It's important to find clarity on what people mean by "archive", not to say "this is the right definition", "that is the wrong definition" but "what do *you* mean by it?" and then you can have an interesting discussion about that range of meanings.

Often people don't really know what they mean when they use that term. It's something similar to what we talked about today⁴¹⁶ actually, we were talking about "data" and "digital", and how they are nebulous terms that are quite hard to pin down what is mean by them; because they just became this sort of "shorthand" for something. The same thing applies to archive in some ways.

2. What is in your opinion the most important aspect of the relation between archive and research?

The archive is *for* research. For somebody who wants to research their family history, or for an academic, there is a wide range of people who can find it relevant, and that is why we keep them.

That research can be reflection on our history, as individuals, as practitioners, as professionals.

It contains something relevant, even if the relevance is a long term aspiration, you say "I think this is important" for given reasons, and maybe people won't look at that now, but the intention is that it will have a longer term meaning and people will find it important in the future.

3. Barry Bergdoll, curator at MoMA Department of Architecture and Design and professor at Columbia University, said about his exhibition *Frank Lloyd Wright at 150: Unpacking the Archive* that this exhibition shown: "how scholars work in an archive, what it means to investigate a historical situation, that they might understand that history is about interpretation and not about finding truth". Do you think that the archive is only connected with historical problems or also about new creative practices and projects?

⁴¹⁶Si veda il programma del seminario *Graphic design as cultural object*, <http://www.aisdesign.org/aisd/news/conference-graphic-design-as-cultural-object-venezia-22-02-2018>. [ultimo accesso 20.10.2018].

I think it's both. Absolutely the archive looks forward, as well as looking back it has the potential to look forward. Both aspects are really important. For example when students come to visit the archive: I show them a design for a poster from the 1940s and here they can see the way the design is built up, they can see the colors, they can see the pen marks, they can see the drawing marks, and they understand something different about their own practice from having seen that, from understanding how things have changed over time. They can feel inspired by the visual content.

Nota conclusiva

Una delle questioni di maggiore interesse che emerge dall'intervista a Sue Breakell è l'ambiguità propria che oggi risiede nel termine archivio. Come evidenzia Breakell, l'oggetto stesso degli archivi non è definibile né circoscrivibile. Questo soprattutto negli ultimi decenni, quando si è definita una direzione che sempre più chiaramente unisce le discipline andando a creare interrelazioni tra i diversi ambiti.

Il termine appare come estremamente "ramificato" e di conseguenza, rispetto alla sua definizione, è determinante l'intenzione dell'istituzione o delle figure che ne definiscono l'uso, le regole e le possibili declinazioni.

Le operazioni stesse condotte negli anni dal Design Archive ne sono testimonianza, in questo caso infatti l'archivio di design diventa il luogo per pratiche e ricerche tra loro molto diversificate che per alcuni aspetti mantengono la molteplicità delle definizioni d'archivio, attraverso ricerche che spaziano dalla digitalizzazione al progetto espositivo, dalle possibilità dell'archivio d'artista a quelle, differenti, dell'archivio d'impresa. Indizio della condizione "unfixed" dell'archivio è il titolo stesso di un contributo di Breakell, *Perspective: Negotiating the Archive*⁴¹⁷ in cui la ricercatrice utilizza il termine "negotiating" richiamando un'idea di dialogo e di dinamicità, delle possibilità di descrizione e di applicazione del termine. Ciò che emerge anche dall'intervista è la volontà di sviluppare tutte quelle definizioni d'archivio che "superino" la sua visione tradizionale di luogo impenetrabile, nascosto, codificato e, allo stesso tempo, da quell'aspetto di fascinazione che li circonda.

L'archivio a cui guarda Breakell muove da una condizione specializzata ad una generale, in quanto "set of traces of action"⁴¹⁸, tracce con cui confrontarsi per la loro natura permanente e, allo stesso tempo, in un ossimoro "unfixed", luoghi in cui la loro esistenza è sempre ripetuta, rivissuta, osservata nuovamente, non solo per la loro natura ma anche in rapporto alla nostra.

Inoltre è significativo che Breakell indichi – tra gli altri – un elemento di interesse altrettanto dialogico dell'archivio: l'idea di "relazione". L'archivio infatti nasce, escluse poche eccezioni, come materiale composto insieme da una relazione, da un "ramificarsi", come indica la ricercatrice. I materiali in archivio, ognuno di essi, oltre ad essere importante come singolo (e indefinibile) è significativo in relazione ad altri materiali presenti nell'oggetto o forma *archivio*. Per questo motivo anche il loro trovarsi all'interno o all'esterno dell'archivio determina delle riflessioni sul loro valore singolo e rispetto al contesto.

⁴¹⁷ S. Breakell, *Perspective: Negotiating the Archive*, cit.

⁴¹⁸ Ivi, p. 3.

Come possiamo comprendere grazie a questa intervista e ai contributi sul tema, Breakell sottolinea come questi significati che attribuiamo all'archivio "tell us something about what we want", paragonando il mutare di significato di questo termine a quello che avviene per esempio nel significato di "curare" e di curatela, sottolineando come questa variabilità nel modo di utilizzare il concetto lo influenza, e risponde così a una determinata richiesta, a un tempo, e a una società. In queste variabili rimane di fondo la volontà di una "sort of relation with history".

L'archivio infatti oltre ad essere l'occasione di un rapporto con la totalità e l'esterno (le relazioni tra i materiali, i gruppi interni ai documenti, etc) e il singolo (il suo aspetto biografico, i suoi caratteri specifici) è un momento nel rapporto tra il passato (la sua origine) e l'oggi (la nostra presenza), laddove è proprio l'unità di questi due sistemi relazione/singolo, passato/presente a determinare una definizione significativa: "there is no one fixed meaning of any archival document"⁴¹⁹.

L'atto di archiviazione è infatti l'origine di un nuovo significato per ogni materia, quella che assume nel processo storico e, come sottolinea Breakell, nella società.

L'archivio è quindi, ancora oggi, ricerca. Ma la ricerca di cui si parla è rivolta ad indagare anche, con più ampia consapevolezza, la struttura in cui si trovano i materiali per capirne il valore all'interno di altri ambiti (come ad esempio quello delle esposizioni) per utilizzare questo strumento con nuovi obiettivi, anche interni all'idea di archiviare stessa. La stessa tematica del rapporto tra archivi ed esposizioni è infatti un campo di indagine aperto e poco indagato, così come il rapporto con il progetto.

L'archivio e il tema espositivo si possono ritrovare in condizioni opposte, dalla National Gallery alla Whitechapel Gallery (nello stesso territorio londinese) qui si evidenziano due realtà che, nello stesso momento storico, costituiscono la realtà delle due accezioni del termine. L'archivio come documentazione (National Gallery) e l'archivio come strumento e come strategia (Whitechapel Gallery). La Whitechapel Gallery realizza non solo la pubblicazione *The Archive* nel 2006⁴²⁰ ma propone negli spazi della galleria il tema del *reenactment* come riflessione sul rapporto tra archivio delle esposizioni ed esporre, come due luoghi che si definiscono a vicenda. Si pensi ad una delle mostre più importanti della galleria londinese, *This is tomorrow* del 1956, curata da Theo Crosby, che la galleria decide di riproporre nel 2011⁴²¹ in cui "the material presented gives an account of the production process as well as the final result of this collective curatorial enterprise"⁴²².

Si torna a riflettere sul ruolo dell'esposizione e della sua importanza portando oltre i suoi contributi e permettendo la compresenza di una riflessione passate e di una ulteriore, a partire da quella, nel presente.⁴²³

⁴¹⁹ Ibidem.

⁴²⁰ C. Merewether (a cura di), *The Archive*, cit.

⁴²¹ *This is tomorrow*, Whitechapel Gallery, London, 9 settembre 2010 – 6 marzo 2011.

⁴²² Testo presente sul sito della Galleria: <http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/this-is-tomorrow/> [ultimo accesso 20.10.2018].

⁴²³ R. Greenberg, *Remembering Exhibitions: From Point to Line to Web*, in "Tate Papers", no.12, Autumn 2009, [<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/remembering-exhibitions-from-point-to-line-to-web>]; John Rajchman, *Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions*, in "Tate Papers", no.12, Autumn 2009, [<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/les-immatériaux-or-how-to-construct-the-history-of-exhibitions>], ultimo accesso 20.10.2018].

Dal dibattito e dalle riflessioni di Breakell emerge la domanda: quale è l'archivio a cui guardiamo oggi? Quali sono le nostre richieste? cosa vogliamo indagare e quanto desideriamo che il materiale si relazioni oggi con il nuovo? Queste sono scelte che definiscono il rapporto con la storia, che delineano la posizione teorica rispetto al valore attuale del materiale storico e, alla loro base, vi è un passo importante nella decisione di quanto ascolto dare al passato, a ciò che è già stato, a ciò che possiamo decidere in che misura e con quale fine "consultare". Seguendo le parole di Sue Breakell, che ci suggerisce una direzione, l'archivio è anche un "looks forward".

7. Archivio Storico della Biennale di Venezia (ASAC), la Biennale di Venezia

Nota introduttiva

L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee⁴²⁴ a Venezia rappresenta una realtà unica e di importanza internazionale poiché raccoglie i documenti delle attività della Biennale di Venezia dal 1895 ad oggi.

Il materiale oggi è organizzato in due settori: il Fondo Storico⁴²⁵, che conserva quelli relativi alle Biennali, suddiviso in *Fondo storico* (materiali dal 1893 al 1972) e *Fondo di deposito* (materiali dal 1974 ad oggi), e le Collezioni.

Le Collezioni sono raccolte in: *Fondo Artistico* (raccolta eterogenea di circa tremila opere di vari periodi e tipologie, dai dipinti decorativi ai bozzetti di scena, dalle fotografie agli schizzi di progetto per gli allestimenti e i bozzetti grafici), *Fondo Manifesti* (manifesti, locandine e programmi giornalieri della quasi totalità delle iniziative promosse dalla Biennale), *Fondo Progetti* (documentazione relativa alle edizioni delle Mostre Internazionali di Architettura degli anni 1985-1991), *Fototeca* (documentazione fotografica realizzata in occasione delle diverse attività della Biennale), *Cineteca* (Raccoglie pellicole di opere cinematografiche presentate nel corso delle Mostre internazionali del Cinema e di altre manifestazioni patrocinate dalla Biennale), *Mediateca* (materiali audio e video prodotti dalla Fondazione Biennale o acquisiti alla fine delle manifestazioni), oltre ai materiali librari conservati presso la Biblioteca della Biennale, ai Giardini.⁴²⁶

Tutti questi materiali hanno una valenza unica, poiché riuniscono l'esito, per ogni annata, il lavoro dei Direttori artistici, degli autori dei progetti di esposizioni di ogni Biennale, sia essa d'Arte (dal 1895) o d'Architettura (dal 1980), di Cinema (dal 1932) o di Danza (dal 1999), di Musica (dal 1930) o Teatro (dal 1934). Questo archivio è dunque molto rilevante per la ricchezza dei documenti conservati, per la sistematicità

⁴²⁴ Per una bibliografia sull'ASAC: ASAC, *Bollettino dell'Archivio storico d'arte contemporanea della Biennale*, Alfieri, Venezia, 1950-1960; ASAC, *L'Archivio storico delle arti contemporanee a Ca' Corner della Regina*, la Biennale, Venezia, 1976; C. Bertola e M. Savaris, *Una possibile vocazione: il contemporaneo nei musei del Veneto*, Regione del Veneto, Venezia, 2005; S. Forlani, *L'Asac ha aperto ufficialmente le proprie porte al pubblico* in "Artkey: contemporary art today", A. 2, n. 8, Edizioni Teknemedi, Torino, 2009 p. 28; M. C. Sapuppo, *Arte e memoria: l'archivio storico delle arti contemporanee della Biennale di Venezia*, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2010/11; *Atti del Primo Convegno Internazionale Archivi e Mostre* (20-21 ottobre 2012), Edizioni la Biennale di Venezia, Venezia, 2012; *Atti del Secondo Convegno Internazionale Archivi e Mostre* (15 e 16 novembre 2013), Edizioni la Biennale di Venezia, Venezia, 2013; *Atti del Terzo Convegno Internazionale Archivi e Mostre* (7 novembre 2014), Edizioni la Biennale di Venezia, Venezia, 2014.

⁴²⁵ D. Rossi in *Atti del primo convegno internazionale Archivi e Mostre* (15-16 novembre 2013), Biennale di Venezia, Venezia, 2013, p. 212.

⁴²⁶ Le informazioni essenziali sono disponibili su [<http://asac.labiennale.org/it/>, ultimo accesso 20.10.2018].

“cronologica” con cui sono documentate le attività dei rispettivi settori e anche per le figure coinvolte che stimolano il dialogo artistico e progettuale a livello internazionale. Di questo si trova riscontro nei cataloghi: tra le tante testimonianze, un esempio è lo scritto di Cesare de Seta, *Biennali Souvenir*⁴²⁷, una sorta di ritratto di ciò che la Biennale ha determinato nel panorama artistico e culturale in Italia e in ambito internazionale, quasi un diario che racconta le diverse edizioni, i cataloghi e gli aneddoti, in forma piacevolmente narrativa.

La Biennale di Venezia è stata la prima a livello internazionale e oggi possiamo vedere come si sia diffuso un “biennialismo” che ne ripete o la prende come modello, soprattutto a partire dagli anni Novanta⁴²⁸.

La prima sede dell'archivio è stata il Palazzo Ducale di Venezia, primo nucleo della Biblioteca dell'attuale ASAC. Dopo la nascita dell'Istituto Storico d'Arte Contemporanea sarà Domenico Varagnolo a dirigere fino al 1949 l'istituto e il programma di conservazione e archiviazione dei materiali. I documenti iniziano ad essere richiesti come donazione agli artisti e ai fotografi che partecipano alla Biennale, con l'intento di istituire una memoria dell'Esposizione.

Questo materiale comprende ogni tipo di documento: dai ritagli di giornale, agli scritti, dalle opere ai negativi fotografici e documentazione di varia natura. La raccolta, aumentata nel corso degli anni, assume nel 1930 la denominazione di Archivio Storico d'Arte Contemporanea, nello stesso anno in cui la Biennale è trasformata in Ente autonomo con il R.D.L. n. 33, 13 gennaio 1930.

Dal 1950 al 1972 l'archivio viene diretto da Umbro Apollonio, docente di Storia dell'arte contemporanea alla Facoltà di Lettere dell'Università di Padova che prosegue anche l'attività editoriale dell'ASAC iniziata da Varagnolo nel 1934 con *L'arte nelle mostre italiane* e il *Bollettino dell'Archivio storico d'arte contemporanea* inserito nella rivista "La Biennale di Venezia" e pubblicata fino al 1972.

Dal 1973 l'ente avrà la direzione di Wladimiro Dorigo e dal 1976 il materiale verrà trasferito negli spazi di Ca' Corner della Regina. Dalla fine degli anni Ottanta ai primi Novanta l'archivio vive un periodo di crisi fino al 1998 quando la Biennale, secondo la legge del 29 gennaio 1998 diviene Società di Cultura e l'Archivio ASAC viene riconosciuto come “settore permanente di ricerca e produzione culturale”, diretto prima da Gianfranco Pontel e successivamente da Giuliano da Empoli.

Dal 2004 quando la Biennale diventa Fondazione, l'ASAC viene diretto da Giorgio Busetto che si occuperà del riordino dell'archivio e delle sue strutture fondamentali, dalla catalogazione alla fruizione fino allo spostamento di alcuni fondi progettuali nella sede di Porto Marghera e la realizzazione di una serie di

⁴²⁷ C. De Seta, *Biennali Souvenir*, Electa, Milano 2013. A proposito si veda anche: Gillo Dorfles, *Inviato alla Biennale. Venezia, 1949-2009*, Libri Scheiwiller, Milano, 2010; A. L. De Simone (a cura di), *Dialogo con Vincenzo Trione*, Libri Scheiwiller, Milano, 2010. Altre indicazioni bibliografiche di rilievo: W. Dorigo (a cura di), *Lineamenti bibliografici generali sulla Biennale di Venezia*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1975; ASAC, *L'Archivio storico delle arti contemporanee a Ca' Corner della Regina*, La Biennale di Venezia, 1976; G. Romanelli, *Ottant'anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia*, La Biennale di Venezia, 1976; P. Rizzi, *Storia della Biennale, 1895-1982*, Electa, Milano, 1982; E. Di Martino, *La Biennale di Venezia: 1895-1995, cento anni di arte e cultura*, Mondadori, Milano, 1995; E. Roddolo, *La Biennale: arte, polemiche, scandali e storie in Laguna*, Marsilio, Venezia, 2003; G. Busetto (a cura di), *Un secolo di architettura alla Biennale e in Europa*, Marsilio, Venezia 2006; Di Martino (a cura di), *Venezia e il secolo della Biennale*, Allemandi, Torino, 2007.

⁴²⁸ C. Ricci, *La Biennale di Venezia 1993-2003. L'esposizione come piattaforma*, Tesi di dottorato, XXIII ciclo, Scuola dottorale interateneo in Storia delle Arti, relatore A. Vettese, a.a. 2012-2013. Si pensi, tra le altre, alla Biennale di São Paulo (1951), la Biennale di Tokyo (1952), la Biennale di Parigi (1959), la Biennale di Sydney (1973), la Biennale di Istanbul (1987).

mostre, allestite nel Portego di Ca' Giustinian, realizzate con i fondi archivistici ASAC. Nel 2008 gli uffici e il personale ASAC trovano sede nel Parco Scientifico Tecnologico di Porto Marghera, mentre il patrimonio e le collezioni vengono lasciati a Ca' Corner della Regina.

Per la sua storia e per come si configura oggi, l'ASAC è dunque significativo per la nostra ricerca tra archivi e mostre. Dal 2012 al 2014 l'ASAC organizza, con la direzione di Paolo Baratta, tre convegni internazionali, intitolati *Archivi e Mostre*, che vedono il tema "archivio" protagonista di una serie di confronti e scambi con altre istituzioni a livello internazionale, differenti professionalità e tematiche. Questi convegni hanno origine dalle numerose questioni poste dal mondo dell'arte contemporanea sul ruolo dell'archivio d'arte e del progetto, interrogativi che vanno ad intrecciarsi con le questioni più recenti relative agli archivi digitali. Secondo il presidente della Biennale "l'archivio torna a diventare importante proprio sul contemporaneo: qui infatti non parliamo di mostre d'arte rinascimentale, né di archivi storici, ma di temi contemporanei, discutiamo di rappresentazione dell'oggi e del domani dove è necessario sapere quel che è successo ieri⁴²⁹."

I tre volumi di Atti del Convegno *Archivi e Mostre* rappresentano uno strumento importante per la comprensione del ruolo dell'ASAC nella sua intenzione di dedicarsi anche allo sviluppo di pratiche a partire dal dibattito sia in ambito artistico che archivistico.

I volumi sono realizzati a partire dal 2012 in occasione della tredicesima Mostra Internazionale di Architettura, *Common ground*, diretta da David Chipperfield poi nel 2013, in occasione della cinquantacinquesima Esposizione Internazionale d'Arte, *Il Palazzo Enciclopedico*, diretta da Massimiliano Gioni e infine nel 2014 per la quattordicesima Mostra Internazionale di Architettura, *Fundamentals*, diretta da Rem Koolhaas. Le tre diverse esposizioni daranno anche al convegno uno specifico carattere.

Nel primo convegno *Archivi e mostre*⁴³⁰ si mette a fuoco la differenziazione tra l'uso degli archivi nelle mostre di architettura, la scena internazionale e la situazione italiana; il tema viene definito nella sua ampiezza fin dagli inizi negli interventi di Mario Lupano e di Fulvio Irace, con riferimenti al dibattito internazionale⁴³¹ ripresi poi nel secondo convegno⁴³². Da segnalare la presenza di Gloria Bianchino, direttore Centro Studi CSAC di Parma, che dà un contributo alla riflessione comune ipotizzando l'archivio come struttura di raccolta e di conoscenza dove le mostre attestano le potenzialità del materiale.

Erilde Terenzoni, Soprintendente Archivistica per il Veneto e Trentino Alto Adige, riporta il tema al contesto normativo italiano a confronto con pratiche e programmi istituzionali internazionali.

⁴²⁹ P. Baratta, *Introduzione* in Atti del Primo Convegno Archivi e Mostre, cit. p. 9.

⁴³⁰ Gli atti del primo convegno sono suddivisi in tre sezioni: "Mostre di architettura: quale uso degli archivi?" (contributi di Paolo Baratta, David Chipperfield, Ugo Soragni, Erilde Terenzoni, Amerigo Restucci, Fulvio Irace); "La situazione internazionale: ricerca e interpretazione" (contributi di Ole Bouman, Valeria Carullo, Annemarie Jaeggi e Wolfgang Voigt); "Lo scenario italiano: gli interventi di conservazione e comunicazione degli archivi" (contributi di Erilde Terenzoni, Gloria Bianchino, Graziella Leyla Ciagà, Margherita Guccione, Mario Lupano, Margherita Antonio Maria Martelli, Francesco Moschini, Elisabetta Reale).

⁴³¹ M. Lupano, *L'archivio in mostra: materialità documentaria e dispositivo visionario* in Atti del Primo Convegno internazionale Archivi e Mostre, cit., p. 207.

⁴³² A. Vettese, *L'uso degli archivi nella 55.ma Biennale d'arte di Venezia* in Atti del Secondo Convegno internazionale Archivi e Mostre, la Biennale di Venezia, Venezia, 2013, p. 21.

Nel secondo convegno⁴³³, realizzato in concomitanza con l'esposizione d'Arte, il tema archivio si sposta in parte dall'architettura e si confronta con opere d'arte, installazioni e conseguenti riflessioni su diverse tipologie di documenti in riferimento ad una maggiore eterogeneità dei casi. Si sottolinea l'importanza dell'istituzione (ad esempio nei contributi di Michelle Elligott del MoMA, di Luca Massimo Barbero dalla fondazione Giorgio Cini) e il rapporto tra la pratica artistica, la storia delle esposizioni e l'archivio d'arte, attraverso l'intervento del curatore Okwui Enwezor, figura chiave nel dibattito sul tema d'archivio nel XXI secolo⁴³⁴.

Nel terzo convegno⁴³⁵, sottotitolato *L'archivio, il digitale e la formazione al tempo del digitale*, il tema della formazione è trattato in relazione all'evoluzione digitale e le sue possibilità e implicazioni in rapporto all'arte. Interessanti i contributi di Fulvio Irace ed Eleonora Lupo che riprendono qui temi e protagonisti della ricerca *Design&Cultural Heritage*⁴³⁶.

Attraverso questi convegni si evidenziano le istanze legate alla complessa storia dell'archivistica, del collezionismo in Italia e del suo sistema culturale a confronto con la realtà internazionale: il convegno è infatti luogo in cui alcune figure, a livello nazionale, hanno reso chiara la vicinanza o la specificità delle riflessioni locali con quelle europee e americane presenti. Curatori e storici dell'arte hanno trovato un luogo per riflettere sull'archivio in dialogo con il tema espositivo (a partire dagli scritti e dalle mostre di Hans Ulrich Obrist e Markus Miessen, Okwui Enwezor e le attività di istituzioni museali tra le quali il MoMA di New York e il Centre Canadien di Montreal) nelle sue diverse forme. Erilde Terenzoni chiarisce come il convegno "incoraggi a tenere conto delle esigenze di un pubblico diverso, il pubblico di chi allestisce mostre, di chi utilizza gli archivi come fonte di ispirazione e stimolo al processo creativo"⁴³⁷. E la Biennale con il suo archivio è teatro e contesto aperto a entrambe queste istanze.

Archivio Storico della Biennale di Venezia

Intervista a:

⁴³³ Gli atti del secondo convegno sono suddivisi in quattro sezioni, introdotte dal presidente della Biennale, Paolo Baratta: *L'uso degli archivi nella cinquantacinquesima Esposizione Internazionale d'Arte* (moderatore Angela Vettese; contributi di Massimiliano Gioni, Gianfranco Baruchello e Matt Mullican); *Organizzare la memoria* (moderatore Angela Vettese, con Eleni Michaelidi, archivista presso la DESTE Foundation (Atene), e Reem Akl dell'Arab Image Foundation (Beirut)); *Esperienze e riflessioni sul grande potenziale degli archivi in Italia* (moderatore Erilde Terenzoni; contributi di Diana Toccafondi, Rachele Ferrario, Debora Rossi, Paola Pettenella e Rossana Rummo); *Il documento d'archivio nell'arte contemporanea* (contributi di Paolo Baratta, Okwui Enwezor, Michelle Elligott, Luca Massimo Barbero, Daniela Lancioni e Assunta Porciani).

⁴³⁴ O. Enwezor, *Archive Fever: Photography between History and the Monument* in *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (catalogo mostra International Center of Photography, New York, 18 gennaio - 4 maggio 2008), International Center of Photography, New York, 2008.

⁴³⁵ *Terzo Convegno Internazionale. L'archivio, il digitale e la formazione al tempo del digitale*, (7 novembre 2014), La Biennale di Venezia, 2014 (contributi di Paolo Baratta, Guido Melis, Bregtje van der Haak, Debora Rossi, Mirko Zardini e Giovanna Borasi, Stefano Vitali, Ralph Dum, Michele Petochi, Alessandro Bordina).

⁴³⁶ F. Irace, G. Leyla Ciagà, E. Lupo, R. Trocchianesi (a cura di), *Design & cultural heritage*, Electa, Milano, 2013. Nell'edizione di tre volumi: F. Irace (a cura di), *Immateriale, virtuale, interattivo*; F. Irace, G. Leyla Ciagà (a cura di), *Archivio animato*; E. Lupo, R. Trocchianesi (a cura di), *Progetto e memoria del temporaneo*.

⁴³⁷ E. Terenzoni, *Lo scenario italiano* in Atti del Primo Convegno Archivi e Mostre, cit., p. 137.

Debora Rossi

Direttore Affari Legali e Istituzionali, Risorse Umane e Vicariato della Biennale di Venezia, responsabile organizzativa dell'Archivio Storico. Responsabile organizzativa dei convegni "Archivi e Mostre"

Maria Cristiana Costanzo

Responsabile dell'Ufficio Stampa Sezione Arti Visive e Architettura della Biennale

Coordinatrice editoriale per gli Atti dei convegni "Archivi e Mostre".

Intervista.⁴³⁸

1. L'Archivio Storico della Biennale ha una storia unica in Italia. Secondo la vostra esperienza come è nato il dibattito più recente sul tema dell'archivio in Italia?

D. R. La Biennale ha approfondito questo tema attraverso una serie di giornate di studio nate dalla considerazione che in tutte le ultime mostre, soprattutto di arte e architettura, la ricerca d'archivio realizzata dai direttori artistici dei diversi settori, è diventata ormai un'azione fondamentale, sia per la progettazione della mostra sia per il suo allestimento.

La presenza di materiali d'archivio è infatti stata centrale nelle mostre di David Chipperfield e, ancora più evidente, in quella di Rem Koolhaas e Massimiliano Gioni.

Va fatta una premessa su come si pone la Biennale rispetto a tutti i progetti curatoriali delle diverse edizioni: ciò che risulta vincente è il rapporto strettissimo che si crea con il curatore, il quale ha la sua autonomia artistica/scientifica, garantita dal Presidente e dal Consiglio di Amministrazione, per sviluppare il proprio progetto artistico con il supporto degli uffici della Biennale che ne registrano le istanze e le esigenze.

L'interesse dei curatori verso l'archivio ci ha dato la misura di quanto fosse importante questo tema. Abbiamo quindi riunito alcuni professionisti per capire quali erano i punti salienti e i possibili ambiti di approfondimento della disciplina/realità archivistica, e tra gli altri, anche quelli legati agli aspetti giuridici e agli archivi degli artisti, sui quali si dibatte.

M. C. C. Se possiamo aggiungere un dettaglio, nella Biennale Architettura 2012, quella ideata da David Chipperfield, ci fu il caso eclatante di Rem Koolhaas che nel Padiglione Centrale dei Giardini fece una piccola mostra "nella mostra" presentata da OMA⁴³⁹: si trattava di una ricerca sugli archivi del Novecento che ha portato alla luce una selezione di opere di architettura realizzate dai funzionari pubblici di cinque paesi europei, tra cui l'Italia, e che metteva in luce il ruolo straordinario degli uffici tecnici.

Quella esposizione divenne un riferimento e un caso di studio che portò la Biennale a pensare che forse mancava un settore dedicato all'archivio.

⁴³⁸ L'intervista è stata realizzata il 28 marzo 2018 a Venezia, presso la sede di Ca' Giustinian della Fondazione la Biennale di Venezia.

⁴³⁹ OMA - Office for Metropolitan Architecture.

Era inoltre il momento della realizzazione del Portale "Archivi degli Architetti", sviluppato dalla Direzione Generale Archivi del Mibac. Stilando i programmi dei convegni "Archivi e Mostre" abbiamo conosciuto diverse realtà: ora stiamo facendo altre riflessioni.

Ricordiamo ancora il contributo di Massimiliano Gioni con la sua Biennale Arte 2013, che portò alla luce archivi privati di artisti dimenticati aprendo così una linea di ricerca molto interessante.

2. Come nasce un archivio come quello della Biennale?

D. R. L'Archivio Storico nasce nel 1928: lo scopo dei promotori era di recuperare e conservare materiali di diverso tipo e origine, riguardanti le opere degli artisti partecipanti. Si trovava in Ca' Corner della Regina, il palazzo sul Canal Grande oggi sede veneziana della Fondazione Prada. Dagli anni 2000 i Fondi hanno trovato casa in due nuove sedi: la Biblioteca all'interno del Padiglione Centrale ai Giardini e l'archivio al Parco Scientifico Tecnologico Vega a Marghera, dove tutti i documenti, riordinati e in buona parte digitalizzati, sono accessibili a ricercatori di tutto il mondo (circa duemila l'anno).

L'Archivio della Biennale è riconosciuto come una straordinaria fonte di informazione e di studio, e costituisce da sempre riferimento importante per tutti gli studenti e ricercatori sul tema della storia dell'Istituzione stessa (conserva documenti dal 1893) e delle arti contemporanee più in generale.

Così come è oggi l'Archivio della Biennale rappresenta la storia passata ma anche la sua trasformazione presente e costituisce un luogo di riferimento per i Direttori artistici nel progettare le mostre del futuro. Si presenta come uno spazio vivo che organizza e promuove incontri e convegni e dove, con la guida degli stessi Direttori artistici, selezionati giovani laureati possono approfondire i programmi delle manifestazioni correnti e imparare a scrivere saggi critici e scientifici grazie al programma *Biennale College – ASAC- Scrivere in residenza*. Si tratta quindi di un archivio particolare, una sorta di "Wunderkammer" dell'arte e delle rappresentazioni artistiche da tutto il mondo ottenuta anche grazie agli scambi con gli artisti che partecipano ogni anno alle nostre manifestazioni.

La biblioteca, per esempio, si sviluppa soprattutto grazie agli scambi con le istituzioni e con gli artisti e architetti. Riguardo all'Archivio, l'idea iniziale era che ciascun conservatore raccogliesse oltre ai documenti riferiti direttamente alle attività della Biennale anche altri materiali pertinenti rispetto alle diverse sezioni: ad esempio all'interno del settore Cinema un conservatore poteva raccogliere una serie di film jugoslavi perché l'interesse del momento era quello di poter vedere cosa accadeva nel panorama cinematografico jugoslavo; per questo all'interno dell'archivio ora abbiamo collezioni molto particolari.

L'archivio è composto dall'Archivio Storico vero e proprio, ovvero i documenti che testimoniano la storia dell'istituzione, e poi tutte le Collezioni che lo caratterizzano. All'interno dell'Archivio Storico abbiamo tutta la serie di materiali mandati dagli artisti che sono stati invitati alla Biennale negli anni, o che hanno inviato materiale con la richiesta di essere invitati.

Sin dall'inizio tutto veniva recepito nell'idea di creare una sorta di Palazzo Enciclopedico (il titolo della Biennale di Gioni), cioè attraverso raccolte avviate da ciascun curatore, quindi come piccole collezioni in sé.

Questa era l'attitudine iniziale, poi naturalmente, con il tempo, sono nate necessità differenti, come ad esempio il problema di che cosa può significare un archivio oggi, con l'avvento del digitale.

Tra i materiali presenti nelle diverse raccolte, ad esempio, vi è la collezione dei Manifesti della Biennale, ma anche di manifestazioni contemporanee alla Biennale; la Fototeca, la collezione di partiture, non solo per i concerti realizzati in Biennale, ma anche partiture che ci sono state inviate e che oggi sono oggetto di studio da parte del Conservatorio: il materiale è davvero molto variegato e composito.

Il nostro archivio si è sviluppato in questo modo, con la caratteristica di essere su tutte le discipline della Biennale, cosa che lo rende particolarmente ricco e nello stesso tempo complesso, perché non è solo un archivio d'arte e di architettura ma anche di cinema, di danza, musica e teatro.

Dal punto di vista legislativo tutta la documentazione, inizialmente, per legge, andava al Ministero dell'Interno, per cui il nostro archivio storico nasce anche per questa esigenza, di poter raccogliere qui i documenti della manifestazione artistica, realizzando un archivio della Biennale.

M. C. C. Non dimentichiamo che per renderlo "vivo" e "attivo" – poiché questa è una Istituzione che si occupa di Arti 'Contemporanee' – mettiamo l'Archivio a disposizione dei ricercatori e dei curatori che ogni anno arrivano qui in Biennale, dei quali a noi interessa molto lo sguardo che hanno su di esso, su come valorizzarlo e svilupparlo. Dalla visita che ogni anno i direttori artistici della Biennale fanno all'archivio nasce sempre l'idea per una mostra, che viene allestita nel Portego della nostra sede, Ca' Giustinian a San Marco.

D. R. Infatti il curatore non utilizza l'archivio solo per progettare la 'sua' mostra internazionale, ma anche per fare una esposizione specifica con il materiale d'archivio, come ad esempio la mostra di Antonio Latella sulla presenza femminile nella regia di teatro della Biennale, aspetto mai evidenziato del nostro archivio, da cui si nota l'impressionante numero di registe donne presenti.

M. C. C. Ecco il motivo per cui questo archivio – per come si è sviluppato – oggi diventa un luogo incredibile per ricerche inedite e originali.

D. R. È un archivio che si arricchisce, inoltre, per il fatto di avere più competenze specifiche, come quelle dei nostri direttori artistici. La sottoscritta, ad esempio, cura l'organizzazione dell'archivio, ma tutto quello riguarda lo sviluppo delle idee per la valutazione dei fondi o altri aspetti, lo facciamo avendo a disposizione professionalità specifiche in ciascun campo. Sarebbe difficile trovare un unico direttore/curatore che conosca e sia in grado di elaborare progetti di valorizzazione contemporaneamente tutti questi settori, dall'arte alla danza, dall'architettura al cinema, dalla musica al teatro, potrebbe essere al limite un conservatore, ma quello è un altro mestiere.

Adesso gli archivi hanno bisogno di attività, di essere non solo una raccolta di beni, ma luoghi dove si svolgono attività dedicate che proiettino gli archivi verso il futuro, anche al di là del loro rapporto con mostre di altre istituzioni e musei.

La biblioteca, come le ho detto, si è sviluppata grazie alla proficua attività di scambio con gli artisti: con ciascun curatore delle mostre d'Arte e di Architettura, ma anche con il direttore di Cinema, Danza, Musica e Teatro, abbiamo un'iniziativa che prosegue dal 2009, *La bibliografia della mostra*, per cui ogni curatore chiede agli architetti e agli artisti invitati di lasciare alla biblioteca le opere che loro ritengono

rappresentative della loro attività e significative rispetto alla loro partecipazione in Biennale. La bibliografia attesta così la presenza degli autori all'interno della mostra ed amplia l'offerta della biblioteca, in termini numerici significa riunire circa mille nuovi volumi all'anno.

Così si chiude un cerchio che va dall'archivio, alle mostre, alla biblioteca...

D. R. Esatto. Ed è anche interessante vedere come questo progetto sia stato recepito con entusiasmo dagli artisti, non c'è stato nemmeno un dubbio rispetto all'operazione, né da parte dei curatori, né da parte degli artisti. Ed anche questo è un elemento significativo...

3. Gli artisti e i ricercatori, al di là del pensare comune dell'archivio come deposito, lo ritengono materia viva?

D. R. Esattamente, quello che le dicevo, l'archivio è sia luogo di ricerca che di progettazione, dove si svolgono delle attività, ed è proprio questo lo slancio nuovo che ci caratterizza. È difficile da immaginare oggi un archivio senza ricerca e senza esposizioni...

L'Italia ha però una storia di archivi frequentati da pochi addetti...

D. R. In questo ambito sì, contrariamente ad altri luoghi. Anche se le dico che è stato fatto davvero molto in questi anni: gli archivi pubblici sono molto più frequentati e stanno vivendo un momento di grande apertura, grazie anche all'avvio di progetti di digitalizzazione.

4. A suo parere quali sono le principali azioni che si possono attuare su un archivio?

D. R. Da un lato si rivela il luogo dove i curatori, studiando il passato, progettano il futuro, e già questo è molto interessante; dall'altro conserva materiale che può essere utilizzato per esposizioni o addirittura può essere parte dell'esposizione, infine è un luogo specifico ove perseguire una precisa ricerca: direi che i tre punti sono questi.

5. Mi darebbe una definizione di documento?

D. R. Rispetto alla definizione di "documento" preferirei piuttosto parlare di un problema che ci siamo posti ovvero: che cosa conservare? Soprattutto oggi, con l'evoluzione del digitale, dove tutta la corrispondenza avviene via posta elettronica (e-mail) emerge, ad esempio, un problema relativo al recupero delle informazioni. Abbiamo deciso di conservare la corrispondenza dei nostri curatori sia con l'Istituzione sia con gli artisti: ogni anno chiediamo loro di consegnarci quei carteggi, che rappresentano la memoria del loro passaggio in Biennale. Questi materiali rappresentano solo il punto di vista del curatore? Sì, ma rappresentano anche un riferimento, infatti attraverso la loro lettura possiamo ottenere una interpretazione

autentica del progetto: ad esempio Massimiliano Gioni ha lasciato tutto quello che ha ritenuto più significativo, dal *mockup* alle corrispondenze principali con gli artisti, tutti materiali che consideriamo elemento di base essenziale per conservare la memoria delle nostre attività.

Quindi una memoria di tutto il processo...

D. R. Sì, il processo di costruzione di un progetto e di una mostra.

Che è poi la differenza rispetto alle raccolte delle collezioni museali...

D. R. Sì, noi non abbiamo appunto collezioni, e a questo riguardo ci siamo interrogati su cosa conservare di una mostra. Come ricreare l'insieme delle relazioni interne al percorso espositivo, e allo stesso tempo la relazione tra l'allestimento, le opere e il pubblico? Per rispondere a questa domanda abbiamo realizzato iniziative specifiche: filmiamo e fotografiamo le mostre, nei dettagli e nel loro complesso, facciamo anche una ripresa in soggettiva di tutto il percorso espositivo, per avere la possibilità di avere memoria non tanto delle singole opere quanto dell'idea di percorso espositivo del curatore. Questa è una parte nuova dell'archivio.

M. C. C. Queste riprese ormai le facciamo ogni anno, sotto la supervisione del curatore e secondo le sue direttive, che indicano come muovere la macchina e altre azioni specifiche, così come facciamo per la documentazione fotografica, realizzata sulla base di un vero e proprio progetto con l'obiettivo della conservazione in archivio.

Nota conclusiva

Con questa intervista si sono acquisite informazioni circa l'operato dell'istituzione e sono stati focalizzati alcuni argomenti di rilievo del tema archivio che vuole divenire "un tema permanente della Biennale"⁴⁴⁰ e uno "strumento di lavoro quotidiano e di conoscenza per meglio guardare al futuro"⁴⁴¹.

Se consideriamo che l'attività espositiva della Biennale ha inizio nel 1885 (l'ASAC è veneto fondato nel 1928) si conta quasi un secolo di allestimenti, di materiali raccolti, di documenti che compongono un patrimonio unico per la storia della cultura italiana e non solo.

I passaggi storici diventano l'occasione per riflettere sullo spostamento *semantico* del termine "archivio".

Come sottolinea Terenzoni, Soprintendente Archivistica per il Veneto e Trentino Alto Adige: "il termine subisce una dilatazione [...] abbiamo almeno due diversi e importanti problemi: come archiviare materiali documentari eterogenei [...] e come documentare l'evento e il suo contesto per conservarne la memoria"⁴⁴². Evidentemente il termine archivio assume valenze complesse e nuove e occorre tenerne conto, occorre

⁴⁴⁰ P. Baratta, *Introduzione* in Atti del Primo Convegno Archivi e Mostre, cit., p.7.

⁴⁴¹ Ivi, p. 9.

⁴⁴² E. Terenzoni, *Lo scenario italiano* in Atti del Primo Convegno Archivi e Mostre, cit., p. 137.

"lavorare a catalogare e descrivere secondo i sistemi appropriati oggetti e documenti, ma a restituirne i contenuti in modo da consentirne l'integrazione e permettere una lettura complessiva dei materiali [...] gli strumenti semantici costituiscono la chiave di volta per realizzare sistemi descrittivi e modalità di ricerca. Ma dovranno essere sistemi elaborati assieme a esperti di tutte le altre discipline interessate"⁴⁴³.

A definire un cambiamento nella raccolta dell'ASAC è anche la nascita della Biennale di Architettura (dal 1980), e la successiva raccolta dei suoi esiti progettuali: come descritto nel primo capitolo di questa ricerca, sono state anche le discipline quali l'architettura e il design, la pittura e la fotografia a stimolare nuove direzioni di indagine sugli archivi.

Dall'intervista emerge come nelle esposizioni realizzate dalla Biennale il tema "archivio" venga richiamato sia negli allestimenti, sia nei progetti curatoriali. Dalle risposte si rileva anche l'importanza dell'archivio in rapporto al progetto architettonico.

È David Chipperfield a sottolineare, durante un primo convegno *Archivi e mostre* del 2012, come nel caso degli archivi di architettura, spesso vengono raccolti i disegni, anche i meno elaborati, grazie ai quali emerge come "the drawings that are powerful were not the most sophisticated ones but were those that seem to contain and represent idea"⁴⁴⁴.

L'attenzione dei progettisti all'archivio è infatti rivolta ad una raccolta e ad un luogo che ospita il "metodo" progettuale, il processo ideativo nello specifico della disciplina, cioè uno dei suoi momenti più importanti. Così anche il progetto espositivo realizzato da OMA per la Biennale del 2012 riflette sull'archivio in *Public Works* dove il progettista fa emergere temi che riguardano la città e l'archivio dei progetti urbani; Fulvio Irace d'altra parte con *Facecity* esplora dinamiche che legano il progetto e l'arte nel contemporaneo, riconoscendo il ruolo della critica come chiave del rapporto tra i progetti realizzati, la memoria di questi e il pensiero del "nuovo".

È infatti il cambiamento del modello storiografico e la nuova società della comunicazione che "hanno portato il recupero di parti di passato funzionali alla creazione di nuovi miti" per cui "l'archivio è chiamato a mettersi in mostra presentandosi con tutte le caratteristiche di un progetto"⁴⁴⁵, motivi a cui Irace riconduce il "protagonismo" attuale degli archivi, collegandolo alle possibilità operative che emergono anche grazie al digitale.

Un altro esempio citato dalle intervistate è infine l'importante mostra⁴⁴⁶ realizzata per la Biennale del 2013, diretta da Massimiliano Gioni (in occasione della quale si è svolto il secondo convegno *Archivi e mostre*), nella sede di Fondazione Prada a Palazzo Correr.

Nell'occasione viene realizzata l'esposizione curata da Germano Celant, e allestimento di Rem Koolhaas per il *reenactment* dell'importante mostra di Harald Szeemann *When attitude become form* del 1969, occasione significativa per la riflessione sul tema d'archivio, dell'esporre e dell'utilizzo della memoria documentale nel contemporaneo in dialogo con il progetto e il disegno dello spazio.

⁴⁴³ Ivi, p. 138.

⁴⁴⁴ D. Chipperfield, *L'uso degli archivi nella 13. Mostra Internazionale di Architettura* in *Archivi e mostre*, Atti del primo convegno internazionale, cit., p. 22.

⁴⁴⁵ F. Irace, *L'archivio in mostra* in *Archivi e mostre*, Atti del primo convegno internazionale, cit., p. 61.

⁴⁴⁶ G. Celant (a cura di), *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, Fondazione Prada, Milano, 2013 (mostra tenuta a Venezia, Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, 1 giugno - 3 novembre 2013).

L'operazione di *reenactment* viene ripetuta poi nel 2016 riproponendo il percorso espositivo della 49esima Esposizione Internazionale d'Arte 2001, intitolata *Platea dell'Umanità*, sempre curata da Harald Szeemann.

La Biennale è stata quindi più volte l'occasione in cui in Italia si è visualizzato il tema "archivio" attraverso progetti curatoriali e allestitivi. L'archivio, si potrebbe dire in senso visivo e simbolico, nel suo essere ordinamento e raccolta, viene cioè utilizzato negli allestimenti: si pensi alla Biennale di Gioni, che per l'allestimento degli spazi ha visto il lavoro di Annabelle Selldorf, all'opera di Linda Fregni Nagler *The Hidden Mother*, o le variazioni fotografiche di *Johnson Donatus Ojeikere* e tra gli altri l'allestimento di Cino Zucchi *Copycat. Empaty and envy as form-makers*.

Questo è uno spazio creato da alte teche rettangolari adiacenti in cui si allineano, disposti come ordinati files, le serie di oggetti che formalmente hanno definito un *design* che si è modificato nel "contagio" nel tempo, utilizzando qui la *memoria* come strumento di conoscenza e interpretazione delle dinamiche di forma, significati e variazioni, rendendo visibile una *libreria di modelli* affascinante e senza tempo.

La Biennale del 2014 curata da Rem Koolhaas, *Fundamentals*, è nuovamente l'occasione per ritornare all'architettura e ai suoi archivi, iniziando dalla *Tabula Peutingeriana* che diviene un vero e proprio *atlante* che riunisce e dà forma ai temi che si riferiscono al territorio italiano, un terreno su cui distendere le questioni che, come accade in *Absorbing Modernity* ed in *Elements of Architecture* (le altre due sezioni in cui la mostra è stata suddivisa) vengono esemplificate attraverso un'indicizzazione e una mappatura per la quali lo studio di Rotterdam eccelle e che lo stesso Koolhaas già utilizzava in *S,M,L,XL*.⁴⁴⁷

8. Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo (MAXXI), Roma, Italia

Nota introduttiva

Il Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo (MAXXI), nato nel 2008, si presenta con una struttura orientata e precisa già dalla fine degli anni Novanta⁴⁴⁸ quando il Ministero dei Beni e delle Attività culturali ne aveva definito il progetto: un polo museale nazionale per le arti contemporanee nelle due sezioni di MAXXI Arte e MAXXI Architettura.

L'edificio ospitante, progettato da Zaha Hadid⁴⁴⁹ e inaugurato nel 2010 dall'allora presidente della Fondazione MAXXI, Pio Baldi (dal 2012 è Giovanna Melandri) e dalle direttrici Anna Mattiolo (MAXXI Arte) e

⁴⁴⁷ R. Koolhaas, *S,M,L,XL*, The Monacelli, New York, 1995.

⁴⁴⁸ Nel 1999 viene emanata la Legge 237/99, art. 1., che istituisce il Centro per la Documentazione e la Valorizzazione delle Arti Contemporanee, destinato a "raccolgere, conservare, valorizzare ed esporre le testimonianze materiali della cultura visiva internazionale, favorire la ricerca, nonché svolgere manifestazioni e attività connesse".

⁴⁴⁹ Il MAXXI è il primo progetto realizzato in Italia da Zaha Hadid (1950-2016). Architetto e designer irachena con studio a Londra, ha studiato alla Architectural Association insieme a Rem Koolhaas, ha insegnato alla Harvard Graduate School of Design, alla Facoltà di Architettura dell'University of Illinois di Chicago, alla Yale School of Architecture. È stata la prima donna a vincere il premio Pritzker nel 2004. I suoi progetti sono stati esposti in diverse sedi museali tra le quali il Guggenheim Museum di New York, la Serpentine Gallery e il Design Museum di Londra; numerose sono state le sue esposizioni in Italia. L'architetto è stato recentemente celebrato dal MAXXI (23 giugno 2017-14 gennaio 2018) con l'importante retrospettiva *L'Italia di Zaha Hadid* a cura di Margherita Guccione e Woody Yao (Associate Director of Zaha Hadid Architects).

Margherita Guccione (Architettura) si estende per ventisettemila metri quadrati e tre piani che ospitano le due *anime* MAXXI Arte e MAXXI Architettura.

Il MAXXI Arte – dalla dichiarazione di Anna Mattiolo – nasce "come punto di riferimento italiano all'interno del circuito internazionale di eccellenza dell'arte contemporanea. La collezione e le mostre, aggiornate sugli ultimi sviluppi dell'arte di ampio respiro, ne fanno la sede della legittimazione e vetrina internazionale per l'arte italiana del presente [...] Le linee espositive sono strutturate in tre diverse direzioni: focus di approfondimento della collezione, grandi mostre monografiche e tematiche dalle realtà più sperimentali."⁴⁵⁰

Il MAXXI Architettura, come scrive Margherita Guccione è "un museo nuovo, che raccoglie in sé una serie di funzioni innovative di ricerca, sperimentazione e produzione, un laboratorio per testare e comprendere come presentare al pubblico l'architettura e le relazioni che instaura con la condizione urbana, il paesaggio e le altre discipline".⁴⁵¹ Una chiara missione nel "costruire una visione del futuro che si rivolge a un pubblico sempre più vasto e si apre alla molteplicità dei linguaggi contemporanei e che, pertanto, richiede un aggiornamento molto rapido delle pratiche museali"⁴⁵².

Un museo apprezzato dal critico d'arte del "New York Times" Nicolai Ouroussoff⁴⁵³ e un edificio di cui lo storico dell'arte Arturo Carlo Quintavalle scrive: "Credo che l'invenzione della progettista Zaha Hadid nasca da una constatazione: lo spazio dove il museo sorge è amorfo, privo di stimoli, di elementi caratterizzanti, allora ecco l'idea, trasformare una periferia pensando come all'incrocio degli svincoli di una grande autostrada, creando dunque uno spazio tutto diverso rispetto alla tradizione dei musei ma sensibile, aperto alle nuove forme dell'arte"⁴⁵⁴.

Il museo dimostra fin dall'esterno la sua duplice direzione di interesse ora che all'edificio di Zaha Hadid si unisce l'opera d'arte di Maurizio Nannucci realizzata in occasione dell'antologica (26 giugno 2015-18 ottobre 2015, *Maurizio Nannucci. Where to start from*, a cura di Bartolomeo Pietromarchi) ed oggi parte della facciata stessa dell'edificio che unisce arte e architettura contemporanea. Al suo interno un comitato scientifico⁴⁵⁵ e un direttore artistico, Hanru Hou⁴⁵⁶, prestigiosi.

⁴⁵⁰ A. Mattiolo, *MAXXI museo delle arti del XXI secolo* in "Area", 25 luglio 2014.

⁴⁵¹ F. Rosa, *Conversazione con Margherita Guccione*, in "Arketipo", 11 febbraio 2014. Si veda anche M. Guccione, *Documentare il Contemporaneo. Archivi e Musei di Architettura*, Gangemi, Roma, 2009.

⁴⁵² Ibidem.

⁴⁵³ N. Ouroussoff, *Modern Lines for the Eternal City*, in "New York Times", 12 November 2009. [<https://www.nytimes.com/2009/11/12/arts/design/12zaha.html> ultimo accesso 10.10.2018].

⁴⁵⁴ A. C. Quintavalle, *Maxxi, un museo creato per esaltare le nuove ricerche del contemporaneo* in "Corriere della Sera", 25 luglio 2010.

⁴⁵⁵ Il comitato scientifico del MAXXI è composto da Zdenka Badovinac, Iwona Blazwick, Achille Bonito Oliva, Fulya Erdemci, Rem Koolhaas, Cuauhtemoc Medina, Jean Nouvel, Michelangelo Pistoletto, Carlo Ratti, Beatrix Ruf, Hans Ulrich Obrist, Cino Zucchi. Del comitato direttivo fanno parte Caterina Cadorna, Piero Lissoni, Carlo Tamburini, Monique Veaute.

⁴⁵⁶ Hanru Hou è critico d'arte e curatore. Dal dicembre 2013 è direttore artistico del MAXXI. Dal 2006 al 2012 è Director of Exhibitions and Public Programme, Chair of Exhibition and Museum Studies al San Francisco Art Institute. È curatore di mostre in tutto il mondo oltre alle Biennali di Shanghai, Tirana, Istanbul, Lione; è consulente, tra molte altre istituzioni, del Walker Art Center di Minneapolis e del Solomon Guggenheim Museum di New York.

Significativa, ai fini della nostra ricerca, la sua prima mostra per il MAXXI "*Non basta ricordare. La collezione MAXXI*", circa 200 opere di 70 artisti e architetti in dialogo tra loro e con lo spazio, mostra per la quale è dichiarato l'obiettivo di "attivare un processo vivo in cui la memoria della storia sia continuamente ricostruita" - come scritto nella mini-guida della mostra (*Non basta ricordare*, Collezioni MAXXI, 20.12.2013-28.09.2014, p. 2, [http://www.maxxi.art/wp-content/uploads/2014/04/NBR_Booklet.pdf]) - ribadendo l'intento di utilizzare le collezioni d'arte e di architettura per la

L'introduzione del disegno di progetto all'interno delle collezioni museali e l'importanza della sua esposizione porterà alla creazione del primo museo di architettura in Italia, il MAXXI e trova piena espressione nell'Archivio che il museo ospita.

Anche la collocazione dell'Archivio Progetti del MAXXI Architettura, situata al piano terra dell'edificio, rende visibile ed esplicita, non solo metaforicamente, una possibile sovrapposizione tra le fasi dell'archiviare e dell'esporre, un percorso interno alla "pancia" dell'edificio museale.

Nel suo intervento al convegno *Archivi e Mostre* della Biennale di Venezia 2012 Mario Lupano, storico dell'architettura e curatore, docente allo IUAV di Venezia, sottolinea come "spesso è stata abbandonata l'analisi del binomio archivio e mostra e si è indugiato, forse significativamente, sulla dualità archivio e museo. E talvolta questi due termini effettivamente tendono a confondersi, soprattutto se riferiti all'architettura"⁴⁵⁷.

Lo storico dell'architettura ritorna sulla questione dell'impossibilità di "esporre" l'architettura che si può narrare solo attraverso le sue rappresentazioni che rendono la collezione museale di opere progettuali simile all'archivio di architettura, unendo materiali eterogenei per il racconto della disciplina.

L'Archivio Progetto del MAXXI nel ruolo che l'istituzione gli conferisce, è espressione visibile di quel fare ricerca che l'archivio presuppone per una sua lettura anche "in superficie", necessaria nei confronti del progetto architettonico, da leggere e comprendere attraverso i *suo*i strumenti e i *suo*i materiali. Esplicitare il rapporto con l'archivio significa rendere chiaro il tipo di ricerca che si vuole condurre, attenta alle fonti, continuativa e ampia.

La tradizione legata alla conservazione e alla raccolta del disegno e del materiale progettuale, in Italia come in Europa e in America anche se con caratteri differenti, è consolidata ma vede nella nascita del museo MAXXI una chiara dichiarazione identitaria delle collezioni del progetto d'architettura come strumenti di ricerca e di analisi a fini espositivi. Questo avviene in un panorama in cui dagli anni Novanta l'intenzione di rendere visibile la relazione dell'atto espositivo con il materiale d'archivio diviene più esplicita, a partire dalle attività del Mart, della Triennale, della Biennale stessa, dello CSAC e dell'Accademia di San Luca, esempi chiave in Italia di come l'attenzione verso il progetto d'architettura abbia trovato e trovi campo di ricerca nell'esporre.

Un'intervista di Margherita Guccione a Giuliana Bruno⁴⁵⁸ chiarisce una possibile direzione per il museo e l'archivio: "Cominciamo a pensare una organizzazione del museo molto diversa da quella lineare e statica a cui ci siamo abituati"⁴⁵⁹.

Aggiunge: "È importante capire quale è il documento da esporre perché non è detto che il disegno esteticamente più bello o quello più importante sia quello più giusto. Si tratta di pensare a come si rapporta

ricerca, al fine di trasformare i depositi in materia di innovazione. Prosegue definendo come "le opere nelle collezioni di arte e architettura, a cui si aggiungono nuovi e specifici interventi degli artisti invitati a collaborare, sono organizzate in sezioni, ognuna delle quali è come la parte di una complessa struttura corporea, resa mobile e attiva da azioni critiche".

⁴⁵⁷ M. Lupano, *Lo scenario italiano: gli interventi di conservazione e comunicazione degli archivi* in *Archivi e mostre. Atti del primo convegno internazionale*, cit., p. 211.

⁴⁵⁸ Giuliana Bruno, Professore di Visual and Environmental Studies presso la Facoltà di Design dell'Università di Harvard, esplora nella sua ricerca le intersezioni tra cinema, arti visive e architettura.

⁴⁵⁹ *Interviste di Margherita Guccione. Giuliana Bruno*, Roma, 10 novembre 2009.

[http://www.maxxi.art/sezioni_web/interviste/index.html ultimo accesso 10.09.2018].

allo spazio. All'interno del MAXXI c'è la possibilità straordinaria di appendere le opere in maniera diversa, di farle muovere attraverso dei binari. Non è solo l'oggetto in mostra ad assumere importanza, ma anche come cambia l'occhio di chi lo guarda. Dal punto di vista curatoriale, un'architettura che offre questo tipo di reinvenzione dell'archivio è fondamentale nel momento storico in cui viviamo⁴⁶⁰. La curatrice si riferisce e descrive lo "smontare e il rimontare" del materiale in rapporto con lo spazio. Un archivio che si rapporta direttamente con uno spazio, che è sì quello del museo ma di un museo definito in parte in quanto *luogo* dell'esporre l'archivio.

Una "osmosi" quella definita da Guccione⁴⁶¹, tra un archivio come "compendio che raccoglie tutto [...] ma anche come un centro di ricerca e di produzione a disposizione sia degli studiosi sia di un pubblico più vasto"⁴⁶² e un museo che, per la stessa definizione degli spazi incoraggia il racconto narrativo per sequenze andando a porsi come terzo componente nella relazione tra l'archivio e l'esporre.

Elena Tinacci e Domitilla Dardi

Curatrici, Museo nazionale delle arti del XXI secolo (MAXXI), Architettura

Intervista⁴⁶³

1. Il Centro Studi e Archivio della Comunicazione di Parma riunisce il documento d'architettura al progetto di design, il progetto di moda a quello pittorico, riunendoli come "materiali e progetti della comunicazione".

Ritenete che in un archivio di architettura possa convivere in quest'idea di archivi del progetto o pensate che sia necessaria una distinzione di genere? In che cosa il MAXXI è differente?

E.T. Ritengo che possano convivere insieme anche archivi diversi, come fanno effettivamente altre istituzioni. L'archivio di architettura ha però sue specificità, differenti da quelle di altri archivi.

Nel nostro caso l'elemento distintivo è sicuramente il fatto che il MAXXI sia un museo e, di conseguenza, gli archivi sono vissuti come "collezione" del museo e contribuiscono senza dubbio a rappresentarne l'identità. Il museo infatti sceglie di essere quello che è attraverso gli archivi che acquisisce e che vanno ad arricchire la propria collezione. È chiaro che, nel nostro caso, vogliamo dichiaratamente tenere fermo il nostro interesse sull'architettura: precisamente sull'architettura del Novecento e quella contemporanea.

Il MAXXI Architettura di fatto viaggia su un doppio binario: abbiamo tutti i maestri dell'architettura del Novecento, e abbiamo architetti minori, ma vi è anche un'attenzione specifica per ciò che riguarda la scena contemporanea internazionale.

⁴⁶⁰ Ibidem.

⁴⁶¹ Ivi, p. 191.

⁴⁶² Ivi, p. 192.

⁴⁶³ L'intervista è stata realizzata presso il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma nel maggio 2018.

I nostri archivi sono "vivi". Accogliamo materiali nuovi e facciamo anche da committenza attraverso questo acquisiamo progetti assolutamente attuali.

In questo modo cerchiamo di disegnare non solo il profilo del museo ma anche una storia dell'architettura, che dai primi anni del ventesimo secolo si apre fino all'oggi. Per noi è fondamentale *fermarci* all'architettura, per quanto comunque il museo si apra anche a progetti diversi, che però non entrano in collezione.

D.D. Il caso un po' a latere rispetto a questo discorso è stato il caso dei materiali degli archivi di fotografia, ma è sempre stata fotografia specificatamente relativa all'architettura, per la quale il museo non ha stabilito un dipartimento.

Non ha infatti un settore né specifico sul design, né specifico sulla fotografia, pur contemplando queste discipline tra le Arti del XXI secolo che danno il titolo al museo. Il Museo definisce infatti la mission principale sulla sezione Museo MAXXI Arte, l'arte, sul MAXXI Architettura, l'architettura.

E.T. Questa è anche l'originalità e la forza di questa istituzione museale, prima in Italia a occuparsi espressamente di architettura.

D.D. Per tutto ciò che si definisce design e comunicazione visiva esisteva già in Italia un organismo preposto dal Ministero, ed è la Triennale di Milano. La Triennale ha una sua collezione e Milano è stata una capitale, e continua ad esserlo, del progetto oggettuale.

E.T. L'unicità del MAXXI è stata l'espressione di una volontà e un interesse specifico.

La divisione tra MAXXI Arte e Architettura dà dei benefici. Posso dire, dopo otto anni di mostre, che i tentativi di dialogo nell'esporre il materiale d'arte e di architettura non sono facili: le mostre della collezione in cui si cerca di far dialogare l'arte contemporanea con l'architettura sono più difficili da rendere con efficacia, spesso in queste mostre o sovrasta l'arte o, alternativamente, l'architettura.

D.D. Sì è come se fossero due "arti sorelle" molto vicine d'età, per cui è impossibile non creare dialoghi, ma bisogna anche considerare che il MAXXI Arte e il MAXXI Architettura hanno dei competitors diversi.

E.T. Sì, infatti il MAXXI Architettura ha meno confronti a livello di competitore, mentre il MAXXI Arte ne ha di più all'interno del campo dell'arte contemporanea.

Spesso il pubblico apprezza di più le mostre di architettura poiché, nonostante sia difficile rappresentare e trasmettere il tema architettonico, abbiamo visto che l'allestimento e l'apparato espositivo possono essere senza dubbio più convenzionali e quindi più riconoscibili. Da parte nostra viene fatto un grande sforzo per *raccontare* l'architettura, soprattutto seguendo il suo processo progettuale.

D.D. È indicativo di questa nostra attenzione la mia reazione di poco fa, mentre guardavamo i disegni in archivio⁴⁶⁴, per i quali spontaneamente ho pensato alla loro applicabilità per la didattica.

⁴⁶⁴ Si fa riferimento ai documenti consultati durante la visita agli archivi CSAC.

Le mostre di design al MAXXI, poche e mirate, da sempre sono rivolte non a un pubblico di soli addetti ai lavori ma aperte a un pubblico generalista, per cui il Dipartimento Educazione deve poter creare i laboratori con le famiglie.

Anche come MAXXI Architettura ci poniamo molto il problema del pubblico generalista, il MAXXI Arte si pone invece su un altro livello, e ha un pubblico principalmente internazionale.

Il MAXXI Architettura al suo interno ha inoltre il Centro Archivi Architettura, che di fatto gestisce le collezioni del museo e le conserva, per cui nella parte Architettura il fronte valorizzazione e conservazione lavorano in sintonia.

2. Che cosa rappresenta per l'architettura la storia delle esposizioni?

E.T. La storia delle esposizioni è senza dubbio molto importante, e al MAXXI continuiamo a costruirla. In alcuni casi commissioniamo ad autori esterni i nostri progetti di allestimento che poi entrano nelle nostre collezioni. Così come si può trovare in collezione il progetto per l'allestimento della mostra su Frank Lloyd Wright di Carlo Scarpa, o il progetto di Umberto Riva per la mostra su Le Corbusier⁴⁶⁵. L'esposizione dell'architettura è quindi un tema fondamentale per noi.

D.D. Un altro aspetto interessante che vorrei sottolineare sul tema dell'esporre è che le nostre mostre sono quasi tutte prodotte internamente. Far capire al pubblico che cosa significa "ospitare" una mostra e "produrre" una mostra è un tema importante.

Inoltre, quando ci sono mostre che vengono condivise con altri musei, o che sono partite da altri luoghi e poi giungono al MAXXI, vengono completamente riadattate. In questi casi è molto interessante vedere che cosa muta nella forma dell'allestimento e, di conseguenza, nel contenuto stesso della mostra.

Da questo punto di vista abbiamo avuto casi eclatanti: ad esempio la mostra su Gerrit Rietveld⁴⁶⁶ che aveva un taglio curatoriale con l'obiettivo di mostrare le molte relazioni del mondo di Rietveld oltre il De Stijl (che rappresenta in realtà una parentesi all'interno dell'attività del progettista) e i progetti, davvero molto interessanti, che ha realizzato in altri settori. Abbiamo creato un allestimento diverso da quello originale, che era diviso per stanze. A quel progetto abbiamo opposto la continuità degli spazi della nostra galleria, che è stata allestita attraverso grandi fasce tematiche, creati elementi che segnavano i momenti di questa continuità mentre nell'allestimento precedente il materiale era suddiviso. Il materiale era l'invariante, ma da noi è cambiato il sistema di riferimento, che forse fa parte della nostra *forma mentis*, diventando più tematico che cronologico.

E.T. A proposito dell'allestimento: per le mostre di architettura noi abbiamo un ufficio mostre con diversi architetti, e devo evidenziare che la loro creatività è completamente diversa se dedicata a una mostra di

⁴⁶⁵ *L'Italia di Le Corbusier*, MAXXI, Roma, 18 ottobre 2012–17 febbraio 2013, mostra a cura di Marida Talamona e allestimento di Umberto Riva.

⁴⁶⁶ *Universo Rietveld. Architettura Arte Design*, MAXXI, Roma, 14 aprile - 10 luglio 2011, mostra a cura di Maristella Casciato, Domitilla Dardi, Ida van Zijl, coprodotta da MAXXI, Central Museum Utrecht, NAI Rotterdam.

architettura o a una di arte. La mostra di architettura diventa un'occasione progettuale vera e propria. C'è più coraggio da parte dei progettisti, e quindi l'allestimento diviene una parte fondamentale anche del progetto curatoriale, perché diventano allestimenti più autoriali.

D.D. Il materiale, tra le mostre di Architettura e quelle di Arte, è molto diverso: da una parte hai il lucido e il modello, dall'altra parte le opere, per cui in certo senso "fai sempre un passo indietro" quando sei davanti alle opere.

E.T. Un altro esempio che possiamo fare su questo tema è il lavoro di Nanda Vigo⁴⁶⁷, che quest'anno ha creato una mostra poi diventata anche un'opera della collezione del MAXXI. In questo caso l'archivio del MAXXI è stato il grado zero, nel senso che un'autrice e designer contemporanea è stata chiamata a ripensare e *leggere* per la prima volta un archivio che non conosceva – il nostro Fondo Paolo Soleri – che lei ha poi trasformato in un allestimento/installazione realizzato negli spazi del MAXXI. Noi cerchiamo di partire dalle nostre collezioni, che coincidono con i nostri archivi.

D.D. Si crea insomma una circuitazione totale e questa è la differenza fondamentale, quella di non essere una *kunsthalle*. Abbiamo una natura complessa: XX e XXI secolo, una doppia anima (arte e architettura), conservazione e valorizzazione; anime che ci permettono di lavorare su questi piani grazie ai quali alla fine abbiamo una ricchezza di sguardo sull'architettura, che è sia ricchezza che complessità ed è parte dell'architettura stessa, un processo progettuale che però segue tutti questi passaggi.

E.T. Io devo dire che anche i grandi autori sono davvero molto interessati agli stimoli dati dal confrontarsi con uno spazio come il MAXXI (ripudiandolo o assecondandolo) e con i materiali dell'archivio.

D.D. A proposito di questo: un'altra operazione "ardita" che abbiamo fatto recentemente è stata quella di invitare alcuni designer di gioielli contemporanei per creazioni ad hoc ispirate a progetti conservati nelle collezioni d'archivio⁴⁶⁸. Abbiamo quindi messo insieme due scale opposte, creando *associazioni* che i designer hanno valorizzato con entusiasmo dando loro letture e interpretazioni al progetto d'architettura, traducendolo poi in gioiello.

In questo modo hanno spiegato il mondo del gioiello contemporaneo, che non è più quello di un progetto-oggetto di lusso, ma un processo all'interno del quale è molto importante il valore dell'idea. In questo modo si è risolto il problema di spiegare il design del gioiello, che ha sue *regole* di struttura fisica, e non è solo una bizzarria. Utilizzare il gioiello come *veicolo* ha reso accattivante il mondo dell'architettura.

3. L'archivio è un luogo destinato anche alla formazione specialistica. Avete progetti per quanto riguarda la formazione universitaria?

⁴⁶⁷ Nanda Vigo. *Arch/Arcology*, 2 febbraio - 25 febbraio 2018, Roma, MAXXI, Sala Claudia Gian Ferrari, mostra a cura di Domitilla Dardi.

⁴⁶⁸ *Corpo, movimento, struttura. Il gioiello contemporaneo e la sua costruzione*, Centro Archivi MAXXI Architettura, Roma, 15 novembre 201 - 18 febbraio 2018, mostra a cura di Domitilla Dardi.

E.T. Si certo, abbiamo avuto il "Workshop Internazionale Roma 2025" che, partendo dal riferimento di *Roma Interrotta*⁴⁶⁹, ha coinvolto diverse Facoltà per ripensare alcune parti del territorio romano.

Abbiamo le "Call" e quest'anno ci sarà la seconda edizione di "Esporre", un corso dove trasferiamo le nostre esperienze sia dal punto di vista curatoriale che degli allestimenti, e lì chiariamo che cosa significa per noi "esporre" e nello specifico "esporre l'architettura".

Nota conclusiva

Il Centro Archivi del MAXXI ha oltre settanta fondi⁴⁷⁰ e il catalogo on-line del centro archivi (realizzato nel 2011) mostra con sapienza l'unione della catalogazione di raccolte storiche e di materiali archiviati riferiti alle attività espositive recenti.

Una visualizzazione in cui l'archivio è quello "del tempo presente" e in cui, anche solo visivamente, il materiale è disponibile ad uno stesso atto conoscitivo.

Ad esempio, il disegno di Carlo Scarpa del 1961 si trova indicizzato vicino alla mostra del 2018 di Nanda Vigo prodotta dal MAXXI⁴⁷¹, così come la collezione MAXXI Arte è inserita nell'archivio MAXXI Architettura e viceversa.

Archivio e collezione diventano, per loro natura diversi, una unica fonte di ricerca per il museo, verso le quali fare ricerca e pensare al progetto, con attività, intenti e pratiche differenti. Questa premessa per approfondire le questioni emerse dall'intervista, che si è rivelata significativa sia per i temi oggetto di ricerca sia per un confronto rispetto al Centro Studi di Parma.

In primo luogo anche dalle risposte viene evidenziato come l'archivio sia posto al centro del processo espositivo. In parte perché l'intento di raccontare l'architettura del Novecento ha inizio proprio dal materiale conservato, da una storia dell'architettura che si costruisce sui materiali e che rappresenta uno spaccato della storia del progetto in Italia, uno degli argomenti di interesse del MAXXI. Il rapporto che si stabilisce poi tra progetto italiano e progetto internazionale, tra disegno storico e progetto futuro è quello definito dalle esposizioni e dal loro intento.

Senza dubbio le due mostre su cui si sono soffermate le curatrici rivelano l'intenzione di far dialogare museo e archivio come partecipi indissolubili dell'esporre, ovvero il lavoro di Nanda Vigo su Paolo Soleri e di Umberto Riva per Le Corbusier. Il progetto di allestimento, soprattutto nelle esposizioni di architettura e design, diventa quindi importante non solo per la storia delle esposizioni, che in questo modo si va

⁴⁶⁹ G. C. Argan e C. Norberg-Schulz (a cura di), *Roma interrotta*. Piero Sartogo, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Leon Krier, Aldo Rossi, Robert Krier (cat. mostra, Mercati di Traiano, Roma, maggio-giugno 1978), Incontri Internazionali d'arte, Officina Edizioni, Roma, 1978. Il materiale è poi entrato nella collezione archivistica del MAXXI.

⁴⁷⁰ Margherita Guccione ricorda che "le collezioni sono state avviate nel 2002 con l'acquisizione degli archivi di Carlo Scarpa e di Aldo Rossi e sono cresciute con diverse modalità: acquisti, donazioni, comodati, committenze e produzioni" in L. Bosso, *Margherita Guccione: così al MAXXI mostriamo gli archivi*, intervista in "Il giornale dell'architettura", 13 maggio 2016. [<http://ilgiornaledellarchitettura.com/web/2016/05/13/margherita-guccione-cosi-al-maxxi-mostriamo-gli-archivi/>, ultimo accesso 20.10.2018].

⁴⁷¹ [<http://inventari.fondazionemaxxi.it/AriannaWeb/main.htm#archivio>, ultimo accesso 20.10.2018].

delineando, ma anche in quanto materiale che viene poi "archiviato" e che inizia a costituire un dialogo rispetto alla raccolta esistente.

Un altro esempio, l'esposizione del 2018 *Corpo movimento struttura, il gioiello contemporaneo e la sua costruzione* diventa l'occasione per mettere in relazione i designers Giampaolo Babetto, David Bielander, Helen Britton, Peter Chang, Monica Cecchi e Philip Sajet con i modelli conservati nelle collezioni del MAXXI Architettura di Vittorio De Feo, laN+, Sergio Musmeci, Pier Luigi Nervi, Maurizio Sacripanti e Carlo Scarpa in un accostamento di scale che riporta la questione archivistica a quella progettuale, permettendo, grazie all'inserimento dei disegni, di svolgere il confronto e il discorso su più livelli tra la scala dell'edificio e quella del gioiello. Un'altra relazione tra archivio ed esposizione è quella, appena citata, di Nanda Vigo, che sceglie di lavorare sul fondo Soleri e fa nascere la visione utopica di *Single Cantilever bridge*, un progetto irrealizzato dell'architetto conservato solo nelle sue planimetrie che la designer sviluppa in una breve mostra/installazione all'interno del progetto *Alcantara*.

Umberto Riva invece, realizza nel 2012 l'allestimento di una retrospettiva su Le Corbusier, del quale citerà poi, recentemente, il *Cabanon*, all'interno delle Stanze della Triennale del 2016 dove realizza *La petite chambre*. Una esposizione per "setti" e per stanze, quella di Riva al MAXXI, che rivela una narrazione continua in cui l'allestimento fa da padrone alle innumerevoli suggestioni disegnate e ai disegni originali e in cui l'archivio, questa volta non del MAXXI ma della Fondation Le Corbusier, indica sicuramente quel percorso felice nel rapporto tra archivi e progetto di allestimento.

Queste mostre esplicitano non solo le possibilità di declinazione di quello che ora non è più solo un archivio, ma anche le intenzioni di un museo che cerca di farsi tramite per un rapporto tra ciò che è interno e ciò che è esterno, tra quello che non si vede e la realtà, trasformando l'archivio e i suoi materiali in uno strumento di analisi delle modalità conoscitive valide per il progetto.

In secondo luogo, la volontà di esplicitare il contesto e la progettualità italiana (le numerose mostre sull'architettura italiana provenienti dai materiali del Centro Archivi lo testimoniano⁴⁷²) si confronta con l'internazionalità (le mostre su Zaha Hadid⁴⁷³, Yona Friedman⁴⁷⁴, Álvaro Siza⁴⁷⁵, Lina Bo Bardi⁴⁷⁶, le ricerche su Tel Aviv⁴⁷⁷ o l'architettura giapponese⁴⁷⁸). Anche questo aspetto indica un percorso che porta il materiale

⁴⁷² Tra i progettisti che troviamo in archivio: Giovanni Michelucci, Pier Luigi Nervi, Aimaro Isola, Giancarlo De Carlo, Carlo Aymonino, Paolo Soleri, Carlo Scarpa, Aldo Rossi.

⁴⁷³ *Zaha Hadid. Opere e progetti*, MAXXI, Roma, 10 maggio 2002 - 11 agosto 2002, mostra realizzata dalla Direzione generale per l'architettura e l'arte contemporanee (DARC) del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e dal MAXXI, allestimento di Zaha Hadid; *L'Italia di Zaha Hadid*, MAXXI, Roma, 23 giugno 2017 - 14 gennaio 2018, mostra a cura di Margherita Guccione, Woody Yao.

⁴⁷⁴ *Yona Friedman. Mobile architecture, people's architecture*, MAXXI, Roma, 23 giugno 2017 - 29 ottobre 2017, mostra a cura di Gong Yan ed Elena Motisi.

⁴⁷⁵ *Álvaro Siza. Sacro*, MAXXI, Roma, 9 novembre 2016 - 26 marzo 2017, mostra a cura di Achille Bonito Oliva e Margherita Guccione, responsabile scientifico Roberto Cremascoli.

⁴⁷⁶ *Lina Bo Bardi in Italia. Quello che volevo, era avere storia*, Centro Archivi Architettura MAXXI, Roma, 19 dicembre 2014 - 3 maggio 2015, mostra a cura di Margherita Guccione.

⁴⁷⁷ *Tel Aviv the White City*, Centro Archivi Architettura MAXXI, Roma, 16 maggio 2018 - 02 settembre 2018, mostra a cura di Nitza Metzger Szmuk.

⁴⁷⁸ *The Japanese house. Architettura e vita dal 1945 a oggi*, MAXXI, Roma, 09 novembre 2016 - 26 febbraio 2017, mostra a cura di Pippo Ciorra in collaborazione con Kenjiro Hosaka (National Museum of Modern Art, Tokyo) e Florence Ostende (Barbican Centre, Londra), Chief Advisor Yoshiharu Tsukamoto (Atelier Bow-Wow / Tokyo Institute of Technology).

d'archivio non solo a confrontarsi con altre metodologie progettuali che hanno in sé diversi riferimenti ma anche a riflettere sul tema in un contesto internazionale dove le risorse, gli archivi e le questioni, soprattutto riguardo un tema chiave come il rapporto con la storia, sono molto diverse.

La celebrazione zeviana⁴⁷⁹ ben ricostruisce e illustra i materiali dell'archivio, riportando alcune questioni contemporanee e sottolineandole all'interno dell'operato di Zevi⁴⁸⁰, come la questione dell'insegnamento universitario della disciplina, il problema del rapporto della costruzione del nuovo con il tessuto storico e la volontà di una internazionalizzazione dei rapporti, dei confronti e delle influenze.

La mostra utilizza il materiale d'archivio e materiali provenienti da altri enti, lo CSAC stesso è stato un prestatore, delineando quasi un'atmosfera di ricostruzione di un momento storico in cui il pensiero del critico è stato di grande importanza e ponendosi come una mostra storica che, più che porre nuovi interrogativi, racconta e contestualizza un patrimonio *critico*, una parte fondamentale della natura degli archivi. Vogliamo sottolineare come le esposizioni sul tema "archivio" siano realizzate in due spazi differenti, nella maggior parte dei casi sono ospitate nello spazio espositivo del Centro Archivi, dalle dimensioni ridotte, in altri casi, nelle gallerie del Museo. Di quelli citati *Le Corbusier*, *Nanda Vigo. Arch/arcology*, *Universo Rietveld* e *Geografie Italiane. Viaggio nell'architettura contemporanea*, sono realizzate nelle gallerie del museo mentre *Corpo movimento struttura, il gioiello contemporaneo e la sua costruzione* nello spazio espositivo del Centro Archivi.

In ultimo, si delinea il tema allestitivo in rapporto con l'edificio di Zaha Hadid. Il tema viene rilevato durante l'intervista rispetto alla mostra su Gerrit Rietveld⁴⁸¹, nella quale la trasformazione dell'allestimento e del percorso ha caratterizzato la sua presenza al MAXXI. Senza dubbio l'edificio del MAXXI è il luogo migliore per sperimentare l'uso dell'archivio, e superare l'idea di *white cube* ancora molto diffusa, soprattutto quando a dover essere esposta è l'architettura.

A questo proposito segnaliamo qui un allestimento che assume in questa occasione il vero e proprio statuto di *opera* e di *environment* ricollegandosi a quella storia delle esposizioni ricostruibile a partire dagli archivi e sulla quale c'è ancora molto da scrivere, soprattutto nel rapporto con il contemporaneo e l'attuale modalità di costruzione delle esposizioni.

⁴⁷⁹ Il materiale relativo all'opera di Bruno Zevi è conservato dalla Fondazione Zevi, nata nel 2002, che raccoglie e conserva i documenti realizzati dal 1933 al 2000. E oggi disponibili online in un inventario a cura di Vincenzo De Meo e coordinamento scientifico di Elisabetta Reale.

[https://www.fondazionebrunozevi.it/inventario_Zevi.pdf; <https://www.fondazionebrunozevi.it/it/la-fondazione/archivio-bruno-zevi/> ultimo accesso 20.10.2018].

⁴⁸⁰ *Gli architetti di Zevi. Storia e contro storia dell'architettura italiana 1944-2000*, MAXXI, Roma, 25 aprile - 23 settembre 2018, mostra a cura di Pippo Ciorra, Jean-Louis Cohen. Vedi anche il catalogo omonimo (Edizioni Quodlibet, 2018) con testi di: Margherita Guccione, Adachiara Zevi, Pippo Ciorra, Roberto Dulio, Frank Gehry, Maristella Casciato, Marida Talamona, Daria Ricchi, Zvi Hecker, Alessandra Muntoni, Elena Tinacci, Peter Eisenman, Alicia Imperiale, Giulia Menzietti, Massimo Locci, Luca Guido, Antonino Saggio. Pippo Ciorra, Jean-Louis Cohen (a cura di), *Gli architetti di Zevi: Storia e contro storia dell'architettura italiana, 1944-2000*, Quodlibet, Macerata, 2018.

⁴⁸¹ *Universo Rietveld. Architettura arte design*, MAXXI, Roma, 14 aprile - 10 luglio 2011, mostra a cura di Maristella Casciato, Domitilla Dardi, Ida van Zijl.

Ci riferiamo all'installazione realizzata da Studio Azzurro⁴⁸², sempre nel 2010, che utilizza le immagini della storia dell'architettura (principalmente immagini che potremmo definire d'archivio come disegni, fotografie, modelli) attraverso l'inserimento di undici concetti chiave con cui attraversare l'architettura del Novecento, che si raccontano in una singola videoinstallazione (oggi inserita nelle collezioni del MAXXI e presente nell'archivio on-line) mostrando la dimensione più immaginaria dell'archivio, di un materiale visto come frammenti sparsi (a segnalare la faccia opposta dell'inventariazione e dell'ordinamento) mostrando però attraverso un solo media, le chiare forme dell'architettura e della rappresentazione dell'architettura, dall'edificio al disegno, dal modello allo schizzo, dalla suggestione al paesaggio attraverso dei movimenti di sovrapposizione e scivolamento che ben raccontano il mondo dei riferimenti, quali sono l'archivio, la biblioteca e la realtà.

Come sottolinea Raffaella Trocchianesi in merito alle costanti del lavoro di Studio Azzurro "underlines the relationship among narrative framework, performative practice and exhibit design introducing some interesting terms that recall the theatrical field"⁴⁸³.

In più in questo caso c'è il supporto dell'istituzione che lascia al visitatore la possibilità di interagire con il materiale attraverso degli schermi, l'inizio della ricerca.

Un ulteriore elemento che viene segnalato nell'intervista è il tema delle mostre che riuniscono le due sezioni⁴⁸⁴ che vengono a delinarsi come mostre più complesse, probabilmente per motivi legati anche alla natura delle due collezioni e degli archivi, oltre che per i motivi sottolineati dalle curatrici, che coinvolgono tematiche legate alle differenze di pubblico e di offerta a livello nazionale e internazionale.

La questione del rapporto con il pubblico è un ulteriore tema chiave che si innesta su quello archivistico, ora che viene richiesta una maggiore accessibilità del materiale d'archivio. Un'accessibilità che in Italia si sta configurando e sviluppando anche in questi anni, sia nelle direzioni rivolte alla definizione di un tipo (o più tipologie) di pubblico al quale destinare gli strumenti (sia quelli virtuali ma anche i progetti, le esposizioni).

Si cerca di dialogare con una tradizione archivistica che, soprattutto in Italia, è prettamente specialistica.

9. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, Italia

Riguardo la realtà del Centro Studi di Parma, sede in cui ho svolto la mia attività di ricerca, è stata dedicata un'analisi specifica e un approfondimento, che comprende i temi considerati ed emersi in questa intervista a Francesca Zanella. Si rimanda quindi al capitolo successivo per le osservazioni e le considerazioni sui contenuti di questa ultima intervista, che fa da preludio all'indagine sul Centro Studi.

⁴⁸² *Geografie Italiane. Viaggio nell'architettura contemporanea*, Roma, MAXXI, 30 maggio 2010 - 23 gennaio 2011, ideazione e regia Paolo Rosa, Stefano Roveda/Studio Azzurro, a cura di Maristella Casciato, Pippo Ciorra, Margherita Guccione. La video installazione è diventata parte delle collezioni permanenti del museo. La mostra è stata ripresentata al pubblico dal 28 maggio 2014 - 05 ottobre 2014.

⁴⁸³ R. Trocchianesi, *Proxemics and performative narratives for intercultural experience in museums* in #MeLa Project, p. 7, 2015. http://www.mela-archive.polimi.it/files/document/2014/11/trocchianesi_essay.pdf [ultimo accesso 20.10.2018].

⁴⁸⁴ Si veda ad esempio *Highlights / Visions*, Sala Carlo Scarpa MAXXI, Roma, 11 marzo - 2 ottobre 2016. La mostra ha riunito opere selezionate di artisti e architetti italiani e internazionali presenti nella collezione del MAXXI intorno al tema della visione (Sou Fujimoto, Michelangelo Pistoletto, Paolo Soleri, Luca Vitone, Franz West e Chen Zhen).

Francesca Zanella

Presidente del Centro Studi e Archivio della Comunicazione

Intervista⁴⁸⁵

1. In che direzione va il Centro Studi? Lavorare con l'archivio è un progetto, come sembra volerlo definire il dibattito attuale che riscopre un uso della parola "archivio" nelle sfaccettature teoriche e pratiche meno indagate?

Il Centro Studi e Archivio della Comunicazione è stato fin dall'origine un 'progetto', ideato e condotto da Arturo Carlo Quintavalle per affrontare in ambito accademico l'analisi dell'arte contemporanea, per formulare un modello alternativo a quello del museo e quindi per contribuire alla salvaguardia del patrimonio di ricerche contemporanee attraverso la costruzione di un archivio che potesse restituire ad una lettura antropologica anche la memoria del contemporaneo.

Dal 2015 questo progetto è stato assunto da un rinnovato Consiglio con l'oneroso impegno di proseguire in questa direzione, raccogliendo il testimone, tenendo conto da un lato della crescita dell'archivio e della sua trasformazione nel tempo, dall'altro attraverso un confronto con il dibattito sul rapporto tra ricerca artistica e progettuale e musei, infine quello sull'archivio.

La scelta compiuta nel primo triennio è stata quella di trasformare l'attività di cura del patrimonio in ricerca, individuando un'articolazione di temi e di archivi non ancora catalogati ed indagati. Tale scelta è stata determinata dalla necessità di far crescere l'insieme di informazioni condivisibili attraverso il catalogo del centro, recuperando un gap creatosi negli anni. Nello stesso tempo si è inteso rimarcare la natura di CSAC quale centro di ricerca, intendendo le attività di catalogazione e digitalizzazione anche quale momento di verifica e sperimentazione, soprattutto in quegli ambiti delle ricerche visive e progettuali per le quali non esistono pratiche consolidate e condivise a livello internazionale.

A questo proposito si stanno estendendo gli ambiti di ricerca che ruotano attorno all'archivio, per allinearsi al dibattito e alle linee di ricerca e finanziamento nazionali e internazionali per tutto ciò che attiene alla analisi storico-critica, all'ambito delle Digital Humanities, a quello del management e conservazione del patrimonio culturale.

2. Quale significato specifico assumono nel Centro, secondo un'ottica attuale, i termini "documento" e "archivio"?

Non comprendo la domanda, forse si intende porre l'interrogativo sulla posizione che il Centro assume nei confronti dell'archivistica? Abbiamo parlato di CSAC come di un archivio di archivi, non utilizzando il termine tecnico di Fondo, proprio perché la formazione di quanti negli anni hanno operato è sempre stata quella di storici delle arti, che hanno guardato ai nuclei di opere/documenti acquisiti come testimonianza di ideologie progettuali, di culture di immagine, e la cura è sempre stata quella di salvaguardare e potenziare tale

⁴⁸⁵ L'intervista è stata realizzata via email nel mese di ottobre 2018.

ricchezza. La lezione della Scuola degli *Annales* è stata inizialmente determinante e ha fatto sì che oggi lo CSAC possa contribuire anche al dibattito che è sorto tra archivisti sul ruolo degli archivi visivi e progettuali e conseguentemente a quella idea di archivio come insieme di tracce, come organismo non statico.

3. Quale è la specificità del rapporto tra archivio ed esposizione allo CSAC? Ritiene che le esposizioni possano *descrivere* il ruolo dell'archivio e contribuire a sviluppare una maggiore consapevolezza sul suo valore e sulle sue possibilità?

Gli allestimenti e i riallestimenti realizzati in questi tre anni, insieme alle due ultime due esposizioni (*Ettore Sottsass. Oltre il design e 1968. Un anno*) sono state l'occasione per interrogarsi sul significato di raccontare storie attraverso il nostro archivio, su come cercare di far emergere la quantità di informazioni che un foglio, uno schizzo, una serie di disegni, porta con sé; su come trasmetterlo, su come far interagire opere di diversa natura, provenienti da 'fondi' differenti.

Quindi: come fare storia, come rendere esplicita l'analisi, interagendo anche con i fruitori, il pubblico, cercando di intercettare le aspettative o le difficoltà o le altre letture. Nello stesso tempo si è tentato di attivare una fattiva collaborazione e confronto tra competenze, quella degli storici e quella di chi progetta percorsi espositivi. Un aspetto che si ritiene fondamentale, soprattutto perché oggi una delle emergenze del dibattito è quella che cerca di mettere in luce la centralità dello spettatore/fruitore, anche come protagonista attivo per una crescita di conoscenza.

4. Che cosa comporta lavorare con una raccolta dai materiali così eterogenei nel processo che si stabilisce tra archivio ricerca ed esposizione? Che ruolo ha in questo l'autonomia delle Sezioni?

Un archivio articolato in cinque sezioni che non sono mai state intese come categorie rigide, è un archivio che ha grandissime potenzialità, quasi un *unicum*. Quello che potrebbe sembrare un limite rispetto ad archivi specializzati che dal 1968 (anno di inizio della storia a Parma) si sono moltiplicati non solo a livello nazionale, cioè la difficoltà ad inserirsi all'interno di comunità che operano elaborando progetti, policies, e che sono riconoscibili e riconosciute, in realtà per chi lavora allo CSAC è una grande ricchezza. È infatti possibile compiere analisi transmediali, transdisciplinari, facendo emergere il modo con cui ogni artista e progettista lavora.

Certamente tutto ciò genera complessità nella gestione: il moltiplicarsi di esigenze conservative (spazi, strumenti, modi di gestione e catalogazione) e soprattutto la definizione di una politica coerente di acquisizione.

5. Cosa rappresenta oggi il dialogo con altre istituzioni italiane e straniere per lo CSAC anche e non solo rispetto al tema "archivio" ed "esposizioni"?

Il confronto avviene sia sul piano della ricerca, che su quello produttivo. Con tutte le complessità che un orizzonte allargato come quello di oggi comporta, e pure di un modificato sistema dell'arte rispetto a quello

degli anni Settanta del Novecento. La riattivazione di rapporti di lunga data, il rilancio del Centro come luogo di produzione di progetti di ricerca, e quindi anche espositivi, la ridefinizione della geografia di relazioni richiedono processi lenti, appena iniziati, che potranno essere valutati su un medio periodo.

6. Che cosa ha significato per l'archivio la mostra di Ettore Sottsass? Può fare un parallelo con una mostra storica del Centro anche per capire oggi quale ruolo assume il progetto espositivo e di allestimento nei confronti di questa raccolta?

La mostra di Ettore Sottsass è stata l'esito dell'analisi, attraverso la catalogazione e la ricerca, dell'archivio che Sottsass aveva donato a partire dal 1978 all'Università di Parma, in un momento cruciale della storia del progetto italiano (crisi e critica nei confronti del Movimento moderno e nascita della nuova 'onda' di designer italiani il cui lavoro ha contribuito alla definizione del Postmodern), ma anche in un momento di passaggio della vita di Sottsass. Egli ha affidato allo CSAC il suo archivio nel momento in cui aveva avviato un nuovo modo di progettare, o meglio un nuovo modello di studio, attraverso la creazione della Sottsass Associati.

L'insieme che è giunto a Parma è un insieme dalla fisionomia ben definita: migliaia di disegni, prevalentemente schizzi e disegni, fogli e fogli di annotazioni, dai quali emerge con chiarezza il modo di lavorare e il sistema di riferimenti linguistici e culturali dal 1920 al 1970. Nel corso di un anno si è riflettuto su molteplici problemi posti da tale archivio: come restituire una figura così complessa unicamente attraverso il suo archivio; come costruire un percorso espositivo che manifestasse che quello che si proponeva era un viaggio attraverso l'archivio; quali temi inediti sino ad ora emergono da un lavoro sui disegni; come restituire la catalogazione attraverso un sistema informatico e un volume a stampa.

Non è semplice fare un confronto con altre mostre, o meglio per farlo si dovrebbe storicizzarle, perché ogni mostra si misura con un dibattito, con un contesto produttivo, con un progetto culturale. Non possiamo ignorare che la storia espositiva di un archivio che racchiude nuclei di arte, design, architettura, fotografia, moda, grafica, satira, illustrazione, cinema è complessa e deve essere rivista anche in relazione alla specificità delle differenti forme espressive.

Per esemplificare potremmo confrontare le prime mostre di design, quella di Enzo Mari, Bruno Munari e Alberto Rosselli, che sono state mostre che ponevano l'interrogativo di quale fosse il ruolo del designer soprattutto nella seconda metà del Novecento, con una prospettiva di riflessione sul contemporaneo, e con forme sperimentali come quella proposta da Enzo Mari con Arturo Carlo Quintavalle di costruire un catalogo, che fosse il catalogo del suo lavoro, restituito sotto forma di intervista.

La mostra dedicata a Marcello Nizzoli, che è stata l'occasione per l'edizione del primo volume della collana del Progetto in anni in cui l'archivio CSAC aveva esteso le proprie collezioni, quantitativamente, ma anche qualitativamente, includendo fra i media il disegno di moda, è impostata con una differente prospettiva, quella della rilettura storica.

7. Come descriverebbe il rapporto con il contesto?

Il Centro è nato come un centro universitario che doveva condurre ricerca attraverso la raccolta e la costruzione di un archivio. Rispetto alla fine degli anni Sessanta e tutto il decennio successivo, oggi il contesto di riferimento è profondamente mutato. Non solo rispetto alle dinamiche interne alla comunità accademica, ma anche rispetto alla definizione della struttura di ogni singolo ateneo, alle competenze dei Dipartimenti, ai ruoli di centri universitari, rispetto ai meccanismi di finanziamento e alle dinamiche dei programmi di ricerca. Un centro come lo CSAC non può che non inserirsi in un tale contesto definendo le regole del proprio funzionamento.

2.4 Considerazioni a partire dalle interviste

A conclusione di queste interviste sembrano emergere due diverse modalità nell'utilizzo dell'archivio: una teorico/metodologica, l'altra operativa. Vi sono infatti realtà in cui si valorizzano e si implementano metodologie specifiche nella valorizzazione dell'autonomia del tema "archivio" come campo di ricerca, altre in cui prevale l'aspetto dell'archivio in quanto luogo funzionale ad alcune pratiche, o per utilizzi di ricerca per lo più esterni all'istituzione che li conserva.

L'archivio inteso in senso tradizionale di luogo di raccolta, ordinamento e conservazione dei materiali, è un sistema che rende visibile il suo sviluppo organizzativo e teorico solo a una tipologia specialistica di fruitori e organizzatori: le ricerche in questo campo e i possibili nuovi progetti a partire da materiali d'archivio – fino alla riflessione teorico-epistemologica e all'uso del termine "archivio" nella sue diverse accezioni – sono state condotte in massima parte all'interno del proprio ambito disciplinare e dei propri addetti almeno fino a metà del XX secolo.

Dalle interviste si rileva che l'idea di archivio è oggi invece studiata e indagata da diverse istituzioni di ricerca (ad esempio quelle museali o universitarie) che sviluppano pratiche e approfondimenti che si rivolgono agli archivi, più o meno "tradizionalmente" costituiti, o agli archivi che utilizzano per la realizzazione di ricerche o esposizioni.

L'esposizione, a differenza di ciò che accade all'interno dell'archivio tradizionalmente inteso, è qui considerata uno spazio per la riflessione e il dibattito ed è intesa come "progetto" e "luogo" di dialoghi interdisciplinari determinanti per l'archivio, a partire dalla creazione di specifiche soluzioni a partire dalle opere, che rendono l'esposizione, e il suo oggetto, molteplice, diversificato e "attivo". Nell'esposizione, il materiale è coinvolto in modo diretto nell'*azione* ed è senza dubbio il fulcro di ogni operazione. In essa lo spostamento e lo sviluppo teorico del termine sono direttamente legati alla sua pratica e sono rivolti a un pubblico non più di soli specialisti.

Proprio a questo proposito è stato interessante analizzare – attraverso la conoscenza diretta e il dialogo con gli operatori delle istituzioni interpellate – come esse si rapportino a questo tema, come le loro finalità "progettuali", la loro naturale missione nei confronti del pubblico, possano coinvolgere in modo differente un ambito come quello dell'archivio fino a non molto tempo fa e per la maggior parte dei casi, canonizzato.

La domanda da porsi è: se l'istituzione affronta il tema espositivo con modalità che si adattano velocemente al mutare dei tempi e dei dispositivi di comunicazione, perché l'archivio non può essere oggetto e parte attiva di questa "operatività"? Senza dubbio esso è, per sua natura, un sistema complesso e regolato, l'esporre è invece un luogo duttile, ma entrambi si sono rivelati, nella contemporaneità, fortemente stimolanti per riflessioni teoriche interdisciplinari, interrogativi e possibilità di innovazione entro le istituzioni che stiamo considerando.

Un aspetto che vogliamo segnalare è che questa differente posizione e condizione nel ruolo assunto dall'archivio all'interno delle istituzioni si presenta in alcuni casi come esito in parte dell'origine storica dell'archivio entro l'istituzione. Le pratiche riflettono in parte i motivi originari di questo rapporto tra archivi e istituzioni. Luoghi come il Museum of Modern Art, il Center for Italian Modern Art e l'Archive of American Art hanno uno sguardo sul materiale archivistico in quanto strumento che viene definito dall'uso che ne viene fatto da parte dei ricercatori per un determinato scopo, sia quello puramente archivistico dell'Archive of American Art, sia quello di risorsa per le esposizioni nel caso del Museum of Modern Art o nel caso delle opere che vengono scelte *ad hoc* per le esposizioni del CIMA.

Diversamente, per il Vignelli Design Center e per il Cooper Hewitt Museum vediamo come, già in queste sintetiche risposte, si rende conto di un diverso ruolo dell'archivio nell'istituzione, e dell'identità che assume. Senza dubbio sono due archivi (Cooper e Vignelli) che, seppur con una origine differente, sono strutturati in modo autonomo e nella loro identità di raccolta con molteplici fini e destinazioni al loro interno (dalla memoria culturale, alla formazione professionale, dalla volontà di stabilire l'importanza di un processo e altri aspetti che accumulano le due raccolte). Entrambi lavorano con scuole e università, mettendo direttamente in rapporto i materiali e la ricerca, sia essa all'interno di un percorso formativo o interna al museo. Le esposizioni del Cooper Hewitt sono destinate dichiaratamente agli studenti e gli spazi della Carnegie Mansion ospitano spesso in mostra i loro lavori, le sperimentazioni e i rimandi con le opere della collezione. Così all'interno del Vignelli Design Center è l'osservazione diretta dei materiali che è l'inizio di un percorso di apprendimento, di riflessione, di analisi, di progetto. In ogni loro passaggio sembrano intendere la conservazione come "funzionale" al mantenimento della raccolta che viene, in ogni caso, utilizzata direttamente all'interno delle numerose attività delle due istituzioni. Le loro stesse iniziative portano la dimensione storica degli oggetti ad una comprensione nel presente, ad una trasformazione del modo in cui si visualizzano, di rendere attiva una loro disseminazione.

È l'archivio che per la sua stessa caratterizzazione interna, di forma nell'ordinamento e di contenuto, che porta a dei passaggi all'interno del processo di ricerca, come scrive Foucault, "l'analisi dell'archivio comporta dunque una regione privilegiata, che è al tempo stesso vicina a noi, ma differente dalla nostra attualità ed è il bordo del tempo che circonda il nostro presente, che lo sovrasta e lo indica nella sua alterità".⁴⁸⁶

Questo riconoscimento non impedisce – anzi stimola – sperimentazioni tra e con i materiali, come sfida a quello "spazio-tempo" con cui gli artisti, gli architetti sono costantemente costretti a fare i conti, materiali anche lontanissimi nel tempo che ci interrogano sull'attualità.

Si pensi, per citare un esempio neppure troppo recente (ma appunto per questo magnifico e un po' visionario) allo splendido allestimento che Hans Hollein e i nove designers coinvolti nella mostra

⁴⁸⁶ M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, cit., p. 61.

MANtransFORMS fanno nel 1976 all'interno della Carnegie Mansion (sede del Cooper Hewitt Museum) riflettendo sull'idea di design in rapporto all'oggetto quotidiano, tema che emerge dai materiali, spesso artigianali, di quella stessa raccolta che, nata sull'emulazione del Musée des Arts Décoratifs di Parigi, mette sotto i riflettori alcuni, pochi, oggetti di uso comune⁴⁸⁷.

Hans Hollein della mostra annota: "a reflection on the appropriateness of design (and an exhibition on design) has to be concerned with value though. Even as designs are generated by needs, it is man's decision to do them and in what way. These are decisions for change, for transformation, for something *new*"⁴⁸⁸.

Possiamo riconoscere anche nel Vignelli Design Center un'idea di archivio come luogo autonomo, sul quale riflettere in quanto tale e insostituibile per sperimentare nuove pratiche a partire da esso. Si sviluppa infatti un'attenzione alla raccolta in virtù della sua identità, per coinvolgerla come elemento complementare alle riflessioni teoriche sulle discipline, ad esempio il design, e su questioni ampie e interdisciplinari che emergono proprio grazie all'archivio e al suo essere luogo "that lies between poetry and science, a thoughtform in situ"⁴⁸⁹.

Questo interesse prevale laddove vi sono archivi interni alle istituzioni e si compiono ricerche a fini espositivi o formativi, questo poiché le due attività, formativa ed espositiva, implicano un ripensamento nella metodologia e nell'approccio che risente e rivela il contributo di altre discipline.

Una delle riflessioni che ci sembra più importante in merito alle interviste è la ricorrenza di alcuni temi, seppur affrontati in modo differente.

L'idea che l'archivio sia un luogo difficilmente definibile, per certi aspetti illimitato e soggetto a interpretazione e usi molto diversi, emerge sia dall'Archive of American Art, che dal Brighton Design Archive, dal Cooper Hewitt e dal Centro Vignelli.

Non è solo difficile da definire perché aperto a infinite interpretazioni, ma anche perché, secondo quanto sostiene Breakell, un *luogo* che può viene direzionato e chiarito rispetto ai suoi obiettivi, doveri, potenzialità dalla società, potremmo dire un luogo che, come Huberman nota per la biblioteca di Warburg, cerca di "stabilire dei legami"⁴⁹⁰.

Per questo le esposizioni possono essere viste anche come *rappresentazione* di un'idea di archivio, anche per la qualificazione di alcuni suoi aspetti, come l'internazionalità dei suoi materiali, l'aspetto formativo delle fasi processuali, la sua organizzazione rispetto alle volontà dell'autore. L'esposizione senza dubbio fa emergere anche l'idea di archivio come esplicitazione dei processi e dell'ispirazione, soprattutto nel caso del design, come sottolineano Cooper Hewitt e Vignelli e dell'architettura, ad esempio nel caso del MAXXI.

⁴⁸⁷ La *Angel Cage* di Arata Isozaki, una gabbia fuori scala indaga la forma e la funzione del recinto e sembra rapportarsi con l'importante collezione di gabbiette per uccellini del XVIII sec. a cui era dedicata una intera sezione espositiva al Cooper Hewitt Museum. Il tema delle innumerevoli variazioni del *bread* realizzata da Hans Hollein riconduceva all'idea di un raccogliere le forme più antiche e allo stesso tempo, le mostrava ancora e nuovamente, disponibili alla "creazione".

⁴⁸⁸ H. Hollein (a cura di), *MANtransFORMS*, cit., p. 12.

⁴⁸⁹ M. Miessen *Introduction* in M. Miessen, Y. Chateigné (a cura di), *The Archive as a Productive Space of Conflict*, cit., p. 23.

⁴⁹⁰ G. D. Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006, p. 42. [ed. or. G. D. Huberman, *L'Image survivante Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002].

Per l'architettura e il design, forse più che per altre discipline, l'idea è rappresentata da una serie di disegni, fotografie, appunti, schizzi... questo poiché, nella fase ideativa, il progetto "raccolge" riferimenti ed è esso stesso un montaggio.

Scrivo Huberman a proposito di Warburg che *Mnemosyne* (biblioteca) e *Atlas* (come esposizione) hanno la valenza di progetti, non sono spiegabili nella singolarità, né di approccio né di materiali, ma rappresentano una stratificazione e, allo stesso tempo, il luogo delle risonanze dove non si "cerca di ridurre la complessità ma di mostrarla, di esporla, di dispiegarla secondo una complessità di secondo grado"⁴⁹¹. Un dispiegarsi che nell'atto di luce e di buio all'interno della totalità dei materiali presenti rivela il suo montaggio.⁴⁹²

Crediamo che una simile lettura sia stimolante e possa essere praticata in parallelo sulle opere e sulle raccolte della contemporaneità.

Quanto all'utilizzo del genere "intervista" per conoscere le realtà museali o archivistiche, essa, testimonianza orale, strumento tra gli altri, utilizzato nello specifico della ricerca in modo diverso da come viene fatto dai media, risulta efficace e adeguata: la comunicazione verbale utilizzata in questo ambito permette di far emergere aspetti di istituzioni, figure, luoghi e pratiche molto differenti e riconducibili a una ricerca che stabilisce anche parametri di confronto tra le metodologie e i contenuti. La testimonianza intesa come *fonte primaria*, pur essendo direzionata, è il luogo dell'imprevedibilità, nel senso delle possibili connessioni, dei temi a corollario, delle informazioni aggiuntive, e spesso dell'esistenza di più aspetti possibili di indagine. In essa si può notare inoltre il rapporto che i diversi operatori, a seconda dei loro ruoli, stabiliscono con l'istituzione e come si confrontano con un sistema composto da diverse attività.

Sarebbe interessante utilizzare il genere dell'intervista per un progetto di mappatura delle pratiche sviluppate in questa direzione all'interno di archivi ed esposizioni per approfondire queste interessanti dinamiche: si è potuto identificare alcuni ulteriori soggetti di interesse rispetto ai criteri generali definiti nell'introduzione.

Tra questi il Walker Art Center di Minneapolis per l'interessante storia espositiva, l'eterogeneità della sua collezione, la presenza di Szarkowski (futuro autorevole curatore del dipartimento fotografia del MoMA che ha collaborato anche con il professor Arturo Carlo Quintavalle del Centro Studi) e di numerose operazioni connesse alla raccolta, residenze d'artista, happening, performances e che, a fine Anni Quaranta riuniva e collezionava opere dalla fotografia alla grafica, dall'architettura alla scultura.

Altra possibile indagine potrebbe essere quella con il Carpenter Center for the Visual Art e l'Art Institute di Chicago, modelli di raccolte di interesse rispetto al rapporto con l'Università possibile esempio per il Centro Studi di Parma in riferimento a ciò che accadeva negli anni Sessanta all'interno di questi centri in cui, professori come György Kepes (fondatore del CAVS nel 1967) o Joshua Taylor lavoravano e i cui studi sono stati poi comunicati nei volumi dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma.

La Library of Congress di Washington come uno dei primi luoghi in cui la modalità di raccolta delle *primary source* ha introdotto la fotografia e la grafica, oltre che il design. Alcuni materiali fotografici raccolti dalla

⁴⁹¹ Ivi, p. 455. Nell'*Atlas* la scultura, la pittura e l'architettura vengono considerate unitamente nelle immagini fotografiche esposte.

⁴⁹² Ibidem. Il riferimento va al testo di Georges Didi Huberman, G. D. Huberman, *L'immagine insepolta...*, cit., p. 455 e alla sua analisi sull'utilizzo da parte di Warburg delle parole "buio" e "luce" in modo cinematografico durante le conferenze pubbliche all'interno della biblioteca.

Library of Congress sono stati utilizzati per una esposizione dell'allora Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma nel 1975 realizzando la mostra *Farm Security Administration* che, grazie alle stampe fotografiche realizzate alla Library influenzerà l'Istituto che poi definirà la sua attività espositiva per alcuni anni come Centro Studi e Museo della Fotografia.

Un'altra importante istituzione è la Biblioteca del Warburg Institute, inteso qui come modello di raccolta di materiali e di sperimentazione nel suo ordinamento, per la sua base teorica e storica per come ne abbiamo approfondito e discusso all'inizio della ricerca.

3. Il caso del Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma

3.1 Dall'Istituto di Storia dell'Arte al Centro Studi e Archivio della Comunicazione

•L'attività espositiva dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma e il Palazzo della Pilotta

Parlare di Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) significa in primo luogo raccontare di un'idea e di un'attività nata all'interno dell'Università di Parma a fine anni Sessanta (1967-1968), più precisamente all'interno dell'allora Istituto di Storia dell'Arte collocato nell'ala nord del Palazzo della Pilotta, il "Palazzo dei Musei"⁴⁹³.

Nel 1963, all'interno della "sala per Esposizioni della Galleria Nazionale" nel Palazzo della Pilotta di Parma, si inaugura la mostra *Renato Guttuso*⁴⁹⁴, primo momento in cui gli spazi della Sala delle Scuderie (futura sede espositiva dello CSAC) vengono aperte al pubblico, rifunzionalizzate grazie al lavoro di restauro e di progettazione delle strutture allestitivie ad opera dell'architetto Guido Canali.

Nel testo introduttivo al catalogo, scritto dalla Soprintendente Augusta Ghidiglia Quintavalle⁴⁹⁵ (nel volume vi sono anche saggi critici di Roberto Longhi, Franco Russoli e Giovanni Testori) si allude in primo luogo all'immagine-metafora della distanza storica tra contenuto e contenitore secondo una riflessione, diffusa in quegli anni e fin dal dopoguerra, sull'utilizzo degli edifici storici riadattati a sedi espositive e, più spesso,

⁴⁹³ La costruzione del Palazzo della Pilotta di Parma, che Aldo Rossi presenta come una "architettura delle ombre", accompagna la storia di Parma per oltre tre secoli, a partire dal XVII, quando viene iniziata la costruzione per volontà dei duchi Farnese e Borbone, fino al XIX quando, con il ducato di Maria Luigia d'Austria, assume la conformazione definitiva. Il 13 maggio 1944 vengono distrutte da un bombardamento anglo-americano le ali meridionali e l'area del complesso occidentale (furono colpite la Biblioteca Palatina, la Galleria Petiot, l'Archivio e il Teatro Farnese e fu completamente distrutto il Teatro Reinach); il Teatro Farnese e la Galleria Petiot vennero in seguito ricostruiti. I quadri della Galleria non vennero distrutti poiché l'allora soprintendente Armando Ottaviano Quintavalle li nascose all'interno del Castello di Torrechiara. Ad oggi il complesso ospita la Galleria Nazionale, il Teatro Farnese, il Museo Archeologico Nazionale e la Biblioteca Palatina, il Museo Bodoniano nonché il Liceo Artistico Statale P. Toschi, la Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Parma e Piacenza e l'Istituto di Storia dell'Arte. Si veda V. Banzola (a cura di), *Parma: la città storica*, Cassa di Risparmio di Parma, Parma, 1978; L. F. Schianchi e B. Adorni (a cura di), *Il Palazzo della Pilotta a Parma: dai servizi della corte alle moderne istituzioni culturali*, Franco Maria Ricci, Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza, Parma, 1996; B. Adorni, *L'architettura Farnesiana a Parma sotto i primi Farnese. 1545-1630*, Diabasis, Reggio Emilia, 2008.

⁴⁹⁴ *Renato Guttuso: mostra antologica dal 1931 ad oggi, 1 dicembre 1963 – 31 gennaio 1964* (catalogo mostra Galleria Nazionale, Parma, 1 dicembre 1963 – 31 gennaio 1964), Soprintendenza alle Gallerie, Comune e Provincia di Parma, Tip. La Nazionale, Parma, 1963.

⁴⁹⁵ Il padre di Arturo Carlo Quintavalle, Armando Ottaviano Quintavalle, fu Soprintendente per le province di Parma e Piacenza dal 1933 al 1959; è ricordato anche per i suoi studi sul romanico campano, sull'arte rinascimentale in Emilia, su Correggio e Parmigianino. La madre Augusta Ghidiglia, Soprintendente a Parma dal 1960 al 1973, oltre ad essere stata Direttrice della Pinacoteca di Brera si è occupata in numerosi scritti e ricerche di Correggio, di Parmigianino e dei loro allievi, della Galleria Nazionale di Parma e la della collezione. Nel 1961 su "Aurea Parma" (*Gli affreschi del Baglione nelle volte del presbiterio nella Certosa di San Martino*, fascicolo IV, anno XLV, ottobre-dicembre 1961) difende insieme al figlio e numerosi studiosi l'importanza del restauro della Certosa di San Martino dei Bocci, l'Abbazia di Paradigna, attuale sede del Centro Studi. Arturo Carlo Quintavalle dedica ai genitori "che hanno amato il Museo più di sé stessi" il volume *Il Palazzo dell'arte* (cfr. A. C. Quintavalle, *Il Palazzo dell'arte*, Fabbri Editori, Milano, 1988).

museali: "Inaugurare nella sala per le Esposizioni della Galleria Nazionale di Parma, ricavata nella seicentesca scuderia dei Farnese, che, del suo originario aspetto, ha ritrovato dopo il restauro attuale, la grandiosa misura, già alterata da arbitrarie suddivisioni e rifacimenti, la iterata ampiezza delle volte, delle pareti traforate da finestre a profondo strombo e perfino il selciato atto agli zoccoli dei cavalli, con la mostra di un pittore attuale, anzi appassionatamente attuale, come Renato Guttuso, può sembrare una vera e propria *contaminatio*"⁴⁹⁶.

La Soprintendente si riferisce a questa esposizione con l'idea che il compito della Soprintendenza alla Galleria sia anche "di insegnare, aggiornando le nostre conoscenze e le nostre collezioni antiche e moderne, ed avvicinando all'opera d'arte un pubblico sempre più vasto e cosciente che imparerà a comprenderla nella sua vera essenza"⁴⁹⁷.

Era stata di pochi anni precedente la prima mostra personale realizzata su Guttuso a New York (alla ACA Heller Gallery), precisamente nel 1958, con la curatela di Roberto Longhi insieme a Douglas Cooper e James Thrall Soby, importanti storici dell'arte attivi a New York. Ritroveremo entrambi nel Comitato d'onore della mostra di Parma del 1963, segno di una collaborazione newyorkese che prende forma in questa esposizione alle Scuderie della Pilotta.

Sarà sempre Longhi a ricoprire il ruolo di Presidente della mostra di Parma del 1963 e lascerà scritto riguardo la disposizione allestitiva dell'esposizione che è stata "la soluzione più brillante che si potesse pensare"⁴⁹⁸.

Una mostra che vedrà inoltre tra i collaboratori, i prestatori e il comitato d'onore le figure più illustri della cultura italiana degli anni Sessanta e, in parte, estera (da Ragghianti a Brandi, da Pasolini a Visconti, da Palma Bucarelli a John Berger, da Bertolucci a Moravia).

Della mostra, Cesare Brandi, uno dei futuri interlocutori del Centro Studi, dirà: "A Parma, nelle vecchie scuderie della Pilotta, è stata sistemata una copiosissima Mostra di Guttuso. Le scuderie potrebbero parere luogo poco degno, ma oltre che risultare bellissime, con mangiatoie lucide come lavabi di sagrestia, sono state tutte risistemate, con tramezzi mobili, riscaldati, illuminati: per accorgersi che sono scuderie, bisogna guardare indelicatamente dietro i tramezzi"⁴⁹⁹.

L'Istituto di Storia dell'Arte⁵⁰⁰ nasce all'interno dell'Università degli Studi di Parma l'anno successivo. È il 1964 e Arturo Carlo Quintavalle inizia a tenere i corsi di Storia dell'Arte (Medievale e Moderna), a pochi metri di distanza dalle Scuderie.

Senza dubbio per Quintavalle – è lui stesso a sostenerlo ne *Il Palazzo dell'arte* – la vicinanza alle Soprintendenze grazie al lavoro dei genitori e la sua formazione con Carlo Ludovico Ragghianti⁵⁰¹, saranno

⁴⁹⁶ Augusta Ghidiglia definisce la mostra come: "impresa colossale al pari del salone che la ospita" (*Renato Guttuso: mostra antologica dal 1931 ad oggi, 15 dicembre 1963-31 gennaio 1964*, cit., p. 11).

⁴⁹⁷ Ibidem.

⁴⁹⁸ *Renato Guttuso: mostra antologica dal 1931 ad oggi, 1 dicembre 1963-31 gennaio 1964*, cit.

⁴⁹⁹ C. Brandi, *Scritti d'arte* in "Il Punto", anno IX, no. 7, 15 febbraio 1964, p. 21.

⁵⁰⁰ Come già abbiamo scritto, per un lungo tratto la storia dello CSAC è anche la storia dell'Istituto di Storia dell'Arte, oggi sezione del Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali (DUSIC) e delle sue attività. La storia dello CSAC si può ricostruire anche osservando gli spazi del Palazzo della Pilotta che lo hanno ospitato fino agli anni Novanta e, soprattutto, consultando la sua biblioteca. Molti dei materiali qui raccolti sono stati scelti sulla base delle ricerche compiute in Istituto da Quintavalle, dai docenti, dai ricercatori e dagli studenti. Per questo motivo a volte abbiamo considerato i libri e i cataloghi della biblioteca d'Istituto trattandola come un archivio e gli scaffali come faldoni di progetto.

determinanti nel ritrovare poi nell'idea del Centro Studi, l'attuazione di una politica di conservazione dei beni e del patrimonio nella volontà ancora più specifica, di realizzarla all'interno di una sede ed istituzione che fosse pubblica.

Nell'aprile del 1965 la Soprintendenza alla Galleria Nazionale realizza la mostra *Avvio per una galleria di Arte Moderna a Parma*, che segna l'intenzione di avvicinare la collezione ad opere più recenti. La mostra riunisce molte delle figure che parteciperanno poi alla storia e alle origini dello Centro Studi, in primis la Soprintendente alle Gallerie Augusta Ghidiglia, Roberto Longhi, l'architetto Guido Canali⁵⁰², Emanuele Pirella, pubblicitario che farà poi parte del comitato scientifico dello CSAC dove è conservata parte del suo archivio e Bruno Vaghi, fotografo e futuro interlocutore e donatore del Centro Studi.

Pensiamo poi alla mostra su Luciano de Vita che viene realizzata in Galleria Nazionale nel 1966 a cura di Arturo Carlo Quintavalle, con saggi di Renato Barilli e Pietro Bonfiglioli.

A partire dal 1968 le mostre dell'Istituto di Storia dell'Arte, che inizierà una sua attività espositiva e si doterà nei primi anni di una Sala Mostre⁵⁰³ interna all'edificio, vanno a intrecciarsi e sovrapporsi alle mostre temporanee realizzate dalla Galleria Nazionale.

Una prima fase di esposizioni vede un'organizzazione congiunta da parte delle due istituzioni (l'Istituto di Storia dell'Arte e la Soprintendenza) e l'utilizzo degli spazi della Galleria Nazionale.

Ad esempio la prima mostra su Concetto Pozzati nel 1968, inaugura all'interno del Salone Farnese della Pilotta, mentre contemporaneamente la Galleria Nazionale apre l'importante mostra *Tesori nascosti della Galleria di Parma* nel clima delle contestazioni studentesche che sfoceranno nell'occupazione dell'Università di Parma nell'aprile dello stesso anno.

Nel 1969 vi sarà la mostra su Edmondo Dobrzanski, sempre in Galleria Nazionale, mentre l'attività dell'Istituto di Storia dell'Arte inizia a strutturarsi in modo autonomo anche per l'organizzazione delle

⁵⁰¹ Carlo Ludovico Ragghianti (Lucca, 1910 - Firenze, 1987) tra i più importanti storici dell'arte del Novecento, legato allo storicismo crociano, approfondisce gli studi di Alois Riegl e Julius von Schlosser; nel 1935 fonda (con Ranuccio Bianchi Bandinelli) la rivista "Critica d'Arte". Ragghianti è anche una significativa figura antifascista, tra i fondatori del Partito d'Azione. Nel dopoguerra Sottosegretario alla Pubblica Istruzione con delega alle Belle arti e allo Spettacolo, in un momento critico per il patrimonio artistico italiano determina importanti politiche per la conservazione e la valorizzazione del patrimonio. Insegna a Pisa dal 1948 al 1972, città in cui fonda l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università e dirige la rivista "seleArte". I suoi studi e gli scritti si confrontano con la critica d'arte, la teoria e la metodologia dell'arte e la filologia, oltre a questioni sociali, politiche, urbanistiche. A lui si devono la Raccolta nazionale di Disegni e Stampe e la galleria d'arte la Strozziina, a Firenze. Tra le mostre più importanti da lui organizzate a Firenze quelle dedicate a grandi maestri dell'architettura del Novecento: Frank Lloyd Wright, Le Corbusier ed Alvar Aalto.

⁵⁰² Guido Canali ha insegnato all'Università di Parma, allo IUAV di Venezia e alla Facoltà di Architettura di Ferrara. Si è occupato del restauro e della progettazione dell'allestimento della Galleria Nazionale all'interno del Palazzo della Pilotta, modello e riferimento per la museologia degli anni Settanta in Italia. A Parma ha inoltre allestito la mostra *La città latente* (1999), *Il Parmigianino e il manierismo europeo* (2003), *Il Correggio a Parma* (2009). Ha realizzato numerosi progetti di rilievo nazionale tra i quali lo stabilimento Prada a Montegranaro (1997), il restauro di Palazzo Reale e Museo del Duomo (2013) e recentemente il Museo delle Statue Stele a Pontremoli. Accademico di San Luca dal 2008, ha vinto un Compasso d'Oro nel 2004, i premi INARCH 1989/90, 91/92, 2007 e il Piranesi Prix de Rome nel 2011.

⁵⁰³ F. Clemente (a cura di), *La regione culturale. Ipotesi di un modello insediativo per l'Università di Parma*, Etas Kompass, Milano, 1973, p. 38. Nel testo Quintavalle riferisce dell'utilizzo della sala a piano terra dell'ala dei contrafforti come Sala Mostre che da qui in poi verrà indicata come Salone dei Contrafforti ed oggi ospita la Biblioteca di Storia dell'Arte e dello Spettacolo dell'Università di Parma.

mostre. La mostra su Mario Ceroli, nel 1969, sarà la prima organizzata unicamente dall'Istituto ed esterna agli spazi del percorso espositivo della Galleria Nazionale: entrerà infatti negli spazi della Sala delle Scuderie.

Per questa mostra emergono però alcune difficoltà per i dubbi sollevati rispetto alla "funzione che un Istituto Universitario può o non può assumere per promuovere cioè la cultura nei punti nodali della civiltà contemporanea"⁵⁰⁴ dubbi che segnalano anche come il modello realizzato dall'Istituto fosse una sperimentazione. Come evidenzierà Quintavalle "La geografia della cultura non doveva essere trasformata dai musei universitari e questi dovevano essere confinati in ambiti molto precisi. Ma quale era l'origine di questa distinzione, quale l'origine di questa separazione fra due Ministeri, quale la ragione della creazione, appunto spadoliniana, del ministero per i Beni culturali? Un'idea, certo, un'idea, quella crociana della prassi di contro alla teoresi che dovevano quindi mantenersi fermamente distinte. La prassi identificava la conservazione e la raccolta e catalogazione da parte dei beni culturali e sistemi collegati, la teoresi identificava evidentemente la funzione dell'Università secondo il modello gentiliano che l'aveva creata con la riforma ben nota, modello mai pretermesso"⁵⁰⁵.

Se nel 1963, a Parma, era la mostra su Guttuso a introdurre nella Sala delle Scuderie un futuro espositivo per l'arte contemporanea, negli anni Settanta saranno i corsi universitari dell'Istituto ad indirizzarne le dinamiche e, dal 1971, anche gli studi e le esposizioni influenzate da modelli internazionali come quello americano del MoMA di New York.

Iniziano quindi ad essere realizzate nuove mostre sotto la direzione del solo Istituto di Storia dell'Arte e, con l'intensificarsi delle ricerche, l'attività porta alla costituzione di un vero e proprio organo interno, prima Centro Studi e Museo della Fotografia (1971) poi compare la dicitura Centro Studi della Comunicazione Visiva⁵⁰⁶ (1973) e infine Centro Studi e Archivio della Comunicazione (1976).

Ne viene riconosciuta l'importanza già nel 1973 quando Renato Barilli ed Andrea Emiliani su "NAC" scrivono: "a Parma mancano attività comunali ma sopperisce egregiamente l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università"⁵⁰⁷.

Con l'Università si vorrebbe realizzare un nuovo modello culturale di istituzione pubblica basato su "modi di azione" con un "diverso atteggiamento di fronte all'arte, un modo di proporla come funzione e non come sovrastruttura"⁵⁰⁸. Come testimoniano le pagine de *Il Palazzo dell'Arte* "nel '68 si respingeva una Università elitaria [...] e una certa architettura dei luoghi della cultura"⁵⁰⁹.

Come sottolinea anche il Preside della Facoltà di Magistero, Domenico Pesce, all'interno dell'introduzione al catalogo della mostra *Parola Immagine* del 1971 "nel campo delle arti figurative [...] non esistono in pratica

⁵⁰⁴ Ceroli (catalogo mostra Galleria Nazionale, Parma, 1969), Istituto di Storia dell'Arte, Università degli Studi di Parma, Cataloghi, no. 3, Tip. La Nazionale, Parma, 1969, p. 2.

⁵⁰⁵ A. C. Quintavalle, *Politica della cultura, Università e strutture museali: il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma* in "Annali di Storia delle Università italiane", vol. 9, CLUEB, Bologna, 2005.

⁵⁰⁶ La dicitura è presente nella catalogazione dei volumi all'interno della Biblioteca e non nei cataloghi espositivi realizzati dal centro, ma lo menzioniamo per rendere conto dell'evoluzione terminologica e concettuale del Centro.

⁵⁰⁷ E. Barilli e A. Emiliani, *Istituti culturali a Bologna* in "NAC – Notiziario Arte Contemporanea", no. 6/7, giugno-luglio 1973.

⁵⁰⁸ Ibidem.

⁵⁰⁹ A. C. Quintavalle, *Il Palazzo dell'arte*, cit., p. 83.

in Italia, salvo la Galleria Nazionale di Arte Moderna a Roma e il Museo Civico di Torino, istituzioni pubbliche che mantengano una continua attività espositiva che non sia a carattere locale, non esistono del tutto gruppi di ricerca collegati con quelle istituzioni, che promuovano gli studi sulla comunicazione visiva e sulla cultura figurativa in senso sincronico⁵¹⁰.

Si andava anche alla ricerca di spazi che rappresentassero la novità della cultura: "il nuovo modo di fare cultura non dipende dall'antica idea che il Museo debba avere una sua tipologia [...] oggi l'architettura è una possibile dimensione senza forme rigide pronta a esporre non tanto oggetti quanto piuttosto modelli di cultura e di comportamento"⁵¹¹. Gli spazi rappresentativi e le azioni erano oltremodo legati tra loro.

Molte informazioni sui caratteri dell'Istituto e delle sue attività le ritroviamo all'interno degli scritti di Quintavalle sul *Notiziari di arte contemporanea* durante la fine degli anni Sessanta e Settanta, spesso anche nelle introduzioni ai cataloghi delle esposizioni scritti da critici, docenti, figure di riferimento dell'Università di Parma e non solo. Lo storico dell'arte evidenzia come gli appoggi dell'amministrazione dell'Università, *in primis* il direttore amministrativo Gian Paolo Usberti abbia in molta parte aiutato l'impresa che, in Italia, nel 1968 vedeva pochi casi simili: "poche eccezioni, Ragghianti a Pisa all'Istituto di Storia dell'Arte [...] oppure Eugenio Battisti con le sue raccolte fatte all'Università di Genova"⁵¹². Come scriverà all'interno degli "Annali di Storia dell'Università": "A questo punto conviene che ricordi alcuni fatti che sono alla base della mia esperienza di studioso e della mia formazione. Ho studiato alla Normale Superiore dove mi sono laureato e perfezionato ed ho seguito le attività dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Pisa dove insegnava, come del resto in Normale, Carlo Ludovico Ragghianti, che appunto promuoveva la realizzazione di mostre d'arte ma anche un collezionismo di opere d'arte, soprattutto grafica ma anche pittura, disegni e *gouaches*, che ha visto appunto la donazione significativa all'Istituto pisano stesso della Collezione Timpanaro. Dunque interessi di Ragghianti per l'arte contemporanea, e ovviamente e come è noto per cinema, il design, la grafica, ma anche la fotografia, anche se quest'ultimo non era un interesse preminente dello studioso"⁵¹³.

Negli stessi anni a Parma, si sta proponendo per la città la creazione di un sistema universitario complesso e articolato, che va a introdurre il progetto per la nuova realizzazione di un campus periurbano⁵¹⁴. Il progetto risulta essere l'esito di un processo che dai dibattiti dal 1967 al 1969 ha riguardato il ruolo dell'Università in città.

La volontà di analizzare e presentare in un volume i caratteri del suo insediamento nel tessuto e nel territorio urbano avviene per "le istanze emerse nei dibattiti per la rimozione dei motivi di crisi dell'università riguardavano la richiesta di considerare le trasformazioni delle strutture tradizionali della ricerca e della

⁵¹⁰ *Parola/Immagine: manifesti dal Museum of Modern Art New York* (catalogo mostra Istituto Storia dell'Arte, Parma, novembre-dicembre 1971), Istituto di Storia dell'Arte, Università degli Studi di Parma, Documenti, no. 12, Tip. La Nazionale, Parma, 1971, p. 7.

⁵¹¹ Ibidem.

⁵¹² A. C. Quintavalle, *CSAC quarant'anni: l'archivio del Novecento* in A. C. Quintavalle e G. Bianchino (a cura di), *Nove100* (catalogo mostra Palazzo del Governatore, Parma, 16 gennaio - 25 aprile 2010), Skira, Milano, 2010, p. 22.

⁵¹³ A. C. Quintavalle, *Politica della cultura, Università e strutture museali: il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma*, cit. s. p.

⁵¹⁴ F. Clemente (a cura di), *La regione culturale.*, cit., p. 37. Si fa riferimento in particolare al testo di A. C. Quintavalle, *Università come struttura e come immagine*.

didattica in rapporto al mutamento in atto dei metodi di comunicazione-informazione e in rapporto ad un più articolato servizio sociale della cultura"⁵¹⁵.

Nel frattempo si sta restaurando ed adeguando l'Ala dei Contrafforti in Pilotta per ospitare l'Istituto di Storia dell'Arte in un'idea di integrazione tra le strutture culturali esistenti (Galleria Nazionale e Soprintendenza) e quelle universitarie, tra il lavoro della Galleria e quello dell'Istituto, dove – come abbiamo già introdotto – la "Sala Mostre mantiene viva una tradizione di rapporto dialettico col pubblico non solo cittadino"⁵¹⁶ nel tentativo per cui "contribuirà forse a rovesciare quello effettivo distacco tra museo e pubblico che pare purtroppo caratterizzare [...] servirà a rendere più funzionale il Palazzo della Pilotta, permettendo anche un collegamento tra la nuova struttura museografica e un diverso tipo di pubblico"⁵¹⁷.

È infatti nel 1973⁵¹⁸ che iniziano i lavori nell'Ala dei Contrafforti in Pilotta, l'area del complesso che confina a est con il Piazzale della Pace (già Piazzale Marconi) e ad ovest con il Cortile del Guazzatoio. Un totale di 4000 mq che diventeranno dell'Istituto grazie alla cessione da parte del Ministero nel 1976, cinque piani (quattro più un sottotetto), che vedranno anche il nascere e lo svilupparsi della raccolta dello CSAC.

All'interno dell'Ala dei Contrafforti vengono realizzate al primo e al terzo piano le Aule (due aule dalle pareti curve di lecorbusieriana memoria e, al primo, l'aula di proiezione) e la Biblioteca d'Istituto al secondo, che nel 1983 avrà già ventimila volumi⁵¹⁹.

La raccolta di opere dello CSAC era parte e nucleo dell'Istituto stesso – non solo come modello culturale ma anche fisicamente – e dall'inizio degli anni Settanta, ne occupa gli spazi. Al piano terra la sala a temperatura e umidità controllata (TUC) per i materiali fotografici e al terzo piano (vicino alle aule) trova spazio la futura sezione dei Media, all'ultimo la raccolta di Arte, distribuita all'interno di un sistema di griglie metalliche realizzate appositamente. Di questi spazi esistono le preziose testimonianze delle fotografie di Luigi Ghirri, presente all'interno del Palazzo della Pilotta, in alcuni casi anche su commissione della Soprintendenza.

Guido Canali disegna e progetta gli spazi per l'Istituto all'interno dell'Ala dei Contrafforti, che si trovano nel lato più a oriente del Complesso della Pilotta, in quell'area dedicata in origine alle attività più di "servizio", come potevano essere le stalle dei cavalli, i locali di magazzino e di deposito.

Si iniziano inoltre i lavori di progetto del complesso della Galleria Nazionale nel 1967⁵²⁰ (ad opera di Guido Canali) con i quali essa "viene completamente ripensata nelle sue strutture"⁵²¹ evidenziando un'idea "di

⁵¹⁵ A. Cessari, *Introduzione* in F. Clemente, *La regione culturale. Ipotesi di un modello insediativo per l'Università di Parma*, cit., p.10.

⁵¹⁶ A. C. Quintavalle, *Università come struttura e come immagine* in F. Clemente, *La regione culturale. Ipotesi di un modello insediativo per l'Università di Parma*, cit., p. 38.

⁵¹⁷ *Ivi*, p. 37.

⁵¹⁸ *Centro Studi e Archivio della Comunicazione. Situazione 1983*, Documenti, 1, Università di Parma, 1983, p. 14.

⁵¹⁹ *Ivi*, p. 15.

⁵²⁰ I lavori si prolungheranno fino al 1986 in una prima fase e fino al 1991 in una seconda. Tra i contributi sul tema: R. Cassanelli, A. Conti, M. Holly, A. Lugli (a cura di), *L'arte. Critica e conservazione*, Jaca Book, Milano, p. 19; G. Canali, *Parma: gli spazi della Pilotta e la nuova pinacoteca*, in M. Garberi M., A. Piva (a cura di), *Musei e opere. La scoperta del futuro*, Mazzotta, Milano 1989; M. C. Basteri, *La galleria e i musei del palazzo della Pilotta a Parma. Progetto di Guido Canali, 1967-1991*, in "Rassegna di Architettura e Urbanistica", n°91/1998; A. C. Quintavalle, *La Pilotta: segno di una città: Progetto e ristrutturazione della Pilotta a Parma di Guido Canali* in "Casabella", no. 454, gennaio 1980, pp.12-33.

⁵²¹ A. C. Quintavalle, *Il palazzo dell'arte*, cit., p. 79.

rilettura delle opere attraverso la cultura moderna di immagine [...] e l'idea di un luogo espositivo come cantiere, come struttura in fieri, sistema in costruzione"⁵²².

In un interessante passo del *Palazzo dell'Arte* Quintavalle, riflettendo sul lavoro che Canali fa per la progettazione della nuova Galleria Nazionale, mette in luce come per il progettista "il palazzo dell'arte non è il luogo mitico ma intreccio di utilizzi delle strutture e riscoperta dei segni della loro memoria, come nel caso del Teatro Farnese e dell'armeria che era al suo posto nel Palazzo Ducale [...] per accentuare l'idea del luogo espositivo come cantiere come struttura in fieri sistema in costruzione"⁵²³. Proseguendo in questa descrizione e raffrontandola con altri esempi della museologia di quegli anni in Italia (Albini Helg a Palazzo Reale, Pancaldi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, Gardella a Milano, Scarpa a Castelvechio), riconosce come "dietro le diverse 'ideologie' del Museo si celino diverse attenzioni al peso della storia e della cultura"⁵²⁴ andando così ad evidenziare come esaltare una possibile linea progettuale vuol dire esaltarne solo un suo temporaneo utilizzo mentre l'avvicinamento del pubblico avviene attraverso una "smitizzazione" degli spazi. Questo infatti avviene nel progetto che Canali disegna all'interno della Pilotta, seguendo quella riflessione che si compie all'interno degli antichi saloni nell'indagare il rapporto tra progetto del nuovo e architettura costruita.

Vogliamo qui sottolineare che nel 1964 a Parma viene indetto il Concorso per la ricostruzione del Teatro Reinach, in precedenza parte del complesso della Pilotta⁵²⁵. Vi partecipano su invito i più importanti progettisti italiani, da Caccia Dominioni a Gabetti e Isola, da Gandolfi, Portoghesi, Pellegrin e Aymonino, la seconda generazione di maestri dopo Ernesto Nathan Rogers, Giuseppe Pagano, Lodovico Quaroni e Piero Portaluppi.

Tra questi sottolineiamo la presenza di Aldo Rossi, che due anni dopo pubblicherà *L'Architettura della città*⁵²⁶ e che rivela nei disegni per questo teatro quella continuità necessaria e vitale tra la città storica e la nuova progettazione che egli riunisce in una immagine urbana in cui gli elementi del progetto si attestano su di una narrazione iniziata secoli prima.

In questi stessi anni Sessanta si annoverano i primi scritti a difesa del complesso dell'Abbazia di Paradigna, che troveranno eco nelle richieste degli anni Ottanta da parte dell'Istituto, quando le ultime famiglie che vi abitavano e vanno ad abitare al di là del recinto abbaziale ma all'interno di quello, ormai molto più ampio,

⁵²² Ibidem.

⁵²³ Ibidem.

⁵²⁴ Ibidem.

⁵²⁵ Parma negli anni Cinquanta e Sessanta vede nel centro storico la presenza di alcuni importanti protagonisti dell'architettura del Novecento. Non ci sono solo i progetti di importanti architetti locali, come Vittorio Gandolfi, Aurelio Cortesi e Guido Canali, ma anche quelli di Franco Albini (la Casa di via Palestro, l'Edificio INA di via Cavour, gli edifici residenziali di via Solferino). In questi stessi anni Parma vede anche l'iniziativa del Concorso per il Teatro Reinach, una delle più belle pagine della cultura architettonica della città.

⁵²⁶ A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova, 1966. *L'architettura della città* rappresenta un momento fondativo della sua teoria sull'architettura e sulla città che sarà di riferimento per le future generazioni di architetti a livello internazionale. L'architettura viene qui collocata all'interno di uno sguardo ampio e interdisciplinare, che guarda alla città come ad un "manufatto" ed un "teatro" delle vicende umane. L'architettura in quanto forma è quindi solo un aspetto, poiché la città è anche luogo di dinamiche sociali e culturali, letterarie e politiche, che trovano in essa una risposta e un contesto in cui attuarsi.

urbano. L'Abbazia viene infatti segnalata nelle pagine di *Aurea Parma* del 1961 per la sua importanza e il suo degrado da numerosi progettisti e intellettuali⁵²⁷ tra i quali Quintavalle stesso, in una storia di rapporti tra architetture e istituzioni fitta e interessante, che si concluderà nel 1982 con la concessione da parte del Demanio all'Università.

Gli stessi presupposti di rinnovata attenzione al patrimonio architettonico storico li ritroveremo negli scritti di Quintavalle del 1983, conservati all'interno del volume *Situazione CSAC al 1983*, testo dal quale emerge l'importanza dell'avvenuta acquisizione di quella che sarà la futura sede del CSAC, l'Abbazia di Paradigna, che lo storico riporta come avamposto settentrionale di una lettura del territorio urbano per punti che costellano i territori a nord e a sud della via Emilia.

Il Palazzo della Pilotta, in cui il Centro nasce e rimane fino alla fine degli anni Ottanta rivela in parte la natura del rapporto che si sviluppa con l'Università, in quel "confine" tra istituzioni diverse che determinano un'azione comune. E l'architettura in questo gioca il suo ruolo e continua ad essere anche oggi significativa; lo spostamento in un'altra area urbana e in un'altra architettura rappresenta un cambiamento non solo nella definizione degli spazi, delle sue funzioni ma nella sua immagine urbana.

L'esempio, prossimo all'Abbazia, di questa relazione tra architettura e città è il Centro Torri⁵²⁸ di Aldo Rossi, realizzato a fine anni Ottanta, avamposto architettonico nella periferia settentrionale di Parma, non lontano dall'autostrada, là dove è l'architettura del Novecento a prendere il ruolo di elemento primario, consapevole della sua nuova funzione commerciale, là dove il Palazzo e le sue ombre sono assenti. Nei disegni di progetto di Rossi, se messi a fianco a quelli realizzati per il concorso del 1964, vediamo come qui i campanili risultano distanti e le persone che si aggirano tra le ombre dei monumenti, in quest'area libera e lontana dal centro, sono sostituite da enormi insegne, che poggiano sulle architetture come nature morte.

• I caratteri del Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC)

Il Centro assume il nome di Centro Studi e Archivio della Comunicazione nel 1976 quando ha già all'attivo quasi trenta mostre, a partire dal 1968. Sono oltre sessanta nel momento del suo riconoscimento istituzionale, con la pubblicazione sulla Gazzetta Ufficiale nel 1987⁵²⁹. In quel momento il presidente era Giulio Carlo Argan e il direttore Arturo Carlo Quintavalle.

Nonostante vi siano stati fin dal 1968 figure di riferimento e modelli a cui si è guardato in Europa e in Usa, alcune caratteristiche di impostazione derivano dal rapporto esistente tra università e musei, musei e archivi durante gli anni Sessanta in Italia.

⁵²⁷ Tra gli altri Giovanni Copertini, Aristide Barilli, Angelo Ciavarella, Maurizio Corradi Cervi, Fausto Razzetti, Pietro Viola, Aurelio Cortesi.

⁵²⁸ A. Rossi, G. Braghieri, *Centro torri*, CLUP, Parma, 1988. Fotografie di Luigi Ghirri.

⁵²⁹ Lo CSAC è stato ufficialmente riconosciuto nel 1987 con D.P.R. n.1025 4/10/1986 pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale del 6 marzo 1987. Al 1982 vi era già una convenzione col Ministero dei Beni Culturali che dà allo CSAC valore nazionale (*Centro Studi e Archivio della Comunicazione. Situazione 1983*, cit., p. 9).

La vicenda del Centro Studi, come racconta Quintavalle, avviene "quando l'Università attrae più del Museo e quando la frattura, la crisi, viene da alcuni periodi di insegnamento negli USA e dalla scoperta che l'Università, ricerca quindi, e Museo possono andare insieme"⁵³⁰.

Come evidenzia all'interno degli "Annali di Storia dell'Università" lo storico dell'arte definisce: "Nelle università americane, le grandi università private, non certo le State Universities salvo rare eccezioni, il rapporto fra insegnamento e prassi di ricerca, il legame fra teoria e sperimentazione è strettissimo e determinato anche e proprio dal collezionismo; nelle grandi strutture universitarie, da Harvard a Princeton, da Chicago a Yale, le collezioni sono imponenti e continuamente accresciute e i giovani si confrontano con i materiali in modo diretto e costante. Le strutture museali poi, lungi dall'essere dirette in termini antagonisti agli insegnamenti universitari, come accade da noi nella gran parte dei casi, sono largamente disponibili a una piena collaborazione e i rapporti fra i due sistemi, musei per la gran parte privati e Università, è comunque molto stretto [...] voglio solo sottolineare come la frattura in Italia fra i due sistemi appare molto grave, anche se vi sono segnali di un possibile mutamento del modello"⁵³¹.

Si afferma, con la nascita dello CSAC, l'importanza del rapporto di collaborazione e dialogo tra università e raccolta di opere d'arte, della possibilità di scambio fecondo tra e con docenti, studenti, specialisti e materiale raccolto o donato dagli artisti. L'attività di raccolta quindi prende una forma organizzata contemporaneamente alla progettazione delle prime mostre, realizzate – come si è già accennato – in collaborazione con la Soprintendenza da cui "nasce l'idea di organizzare un primo nucleo di materiali artistici"⁵³².

Quintavalle, afferma infatti fin dal momento della fondazione dell'Istituto di Storia dell'Arte di Parma di perseguire "l'idea di raccogliere opere d'arte per l'università facendo mostre"⁵³³.

All'Università di Parma si decise di realizzare una raccolta interna al patrimonio dell'Università: in risposta ad un mondo accademico che aveva portato avanti nella sua storia culturale una frattura tra 'prassi' e 'teoresi' mentre ora si proponevano a modello le collezioni americane, specialmente quelle universitarie, di cui Quintavalle aveva avuto esperienza anche nel 1963 e 1964 durante il periodo di insegnamento dei corsi di Storia dell'Arte Rinascimentale presso l'Università di Chicago⁵³⁴.

Un contesto che lo influenza e forse lo porta a scrivere, da lì a pochi anni: "In questo ambito e complesso di esigenze la funzione degli Istituti di Storia dell'Arte significherà se essi saranno capaci di trasformarsi in Dipartimenti di Arti Visive, se essi appunto saranno capaci di diventare strumenti operativi e non semplici astratti meccanismi di classificazione storiografica [...] questo patto la ricerca di simili Dipartimenti sarà

⁵³⁰ A. C. Quintavalle, *Il palazzo dell'arte*, cit., p.10.

⁵³¹ A. C. Quintavalle, *Politica della cultura, Università e strutture museali: il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma*, cit., p. 197.

⁵³² *Centro Studi e Archivio della Comunicazione. Situazione 1983*, cit. p.7.

⁵³³ A. C. Quintavalle, *Università, cultura di massa e comunicazione visuale*, cit., p.18.

⁵³⁴ Come è testimoniato anche in *College Art News* in "Art Journal", vol. 23, n. 1, Autumn 1963, p. 66. L'influenza degli USA è testimoniata dagli scritti di Quintavalle dopo gli anni Sessanta, che richiamano realtà museali e universitarie di Chicago, Boston, New York e dalle numerose pubblicazioni americane presenti in biblioteca relative a quegli anni e ai temi che saranno poi presenti anche nei materiali e nelle opere raccolte (dalla fotografia alla grafica, dalle esposizioni alle raccolte universitarie).

sincronica e non diacronica, per sua natura appunto strutturale, l'aspetto diacronico o storico dovrà e potrà essere articolato ma lo sarà soltanto a favore di un gruppo ben preciso di specialisti"⁵³⁵.

L'Università è stato il luogo che ha orientato ad un "archivio, il luogo che, parallelo al museo, si occupa di mantenere viva e consapevole la cultura dei fatti della comunicazione: come ho provato a portare avanti nell'Università [...] solo qui, dentro quello che dovrebbe essere il luogo dove si rimodellano le idee e se ne propongono altre di nuove, solo qui possiamo pensare di trovare riscontri a un impegno nuovo"⁵³⁶ per cui "si propone di trasformare la ricerca storica in un precisa capacità operativa"⁵³⁷ – come sottolinea Antonio Migliori, fotografo e donatore del Centro Studi nonché docente all'interno dell'Istituto, nell'idea che la "prassi" sia uno strumento indispensabile ad ogni critica.

Quintavalle evidenzia come "per me che ho insegnato fino a ieri, e per coloro che ancora oggi insegnano all'università, avere a disposizione una concentrazione così incredibilmente ricca di opere permette di proporre ai giovani una esperienza che non ha eguali"⁵³⁸.

L'idea è quella che "proprio dall'integrazione tra ricerca e raccolta, nasce la vitalità delle raccolte stesse ma anche l'entusiasmo e la dedizione che, negli anni, hanno portato alcune generazioni di giovani a mettere insieme questi materiali coordinandosi"⁵³⁹.

Il Centro si rivolge nel corso della sua fase fondativa e fino ad inizio anni Ottanta all'elaborazione di un modello *unico* che riunisca molte delle caratteristiche dei singoli riferimenti e rispetto ai diversi materiali raccolti.

Quintavalle osserva e riflette su questi modelli in numerosi scritti, primo tra tutti per completezza *Il Palazzo dell'Arte*⁵⁴⁰, dove si ritrovano nominate numerose istituzioni in Italia, in Europa e in America: "esiste dunque nella cultura occidentale un sistema di collezioni non deputate alle opere d'arte, appunto le collezioni dei Musei d'Arte Industriali, oppure di Architettura, esistono ancora Musei della Fotografia e Musei delle Arti Minori, Musei del Manifesto e Musei specializzati o settoriali del tessuto o della moda; esiste in USA la collezione del MoMA che comprende oggetti di design, disegni di architettura e fotografie oltreché arte e film, e alla Library of Congress di Washington troviamo, oltre i volumi, anche la fotografia"⁵⁴¹.

Questi, ed altri modelli vengono assimilati e sovrapposti nell'ideazione del Centro Studi, in una evoluzione storica che comprende diverse fasi. Ad esempio per la raccolta di fotografia, da una parte⁵⁴² Quintavalle riconosce il modello del Museum of Modern Art di New York, realizzato nell'idea di una raccolta di

⁵³⁵ A. C. Quintavalle, *Università, cultura di massa e comunicazione visuale* in "NAC – Notiziario Arte Contemporanea", no. 8, ottobre 1971, p. 9.

⁵³⁶ A. C. Quintavalle, *Il palazzo dell'arte*, cit., p. 216.

⁵³⁷ A. Migliori, *Premessa* in *Antonio Migliori* (catalogo mostra CSAC, Parma, 1977), Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Quaderni, no. 36, Grafiche STEP, Parma, 1977, cit., p. 10.

⁵³⁸ A. C. Quintavalle, *CSAC quarant'anni: l'archivio del Novecento* in A. C. Quintavalle e G. Bianchino (a cura di), *Nove100*, cit., p. 18.

⁵³⁹ *Ivi*, p. 16.

⁵⁴⁰ A. C. Quintavalle, *Il palazzo dell'arte*, cit.

⁵⁴¹ A. C. Quintavalle e G. Bianchino, *CSAC. Origine del modello*, dattiloscritto, Centro Studi e Archivio della Comunicazione (s.d. 1990).

⁵⁴² Intervista di Antonio Ria ad Arturo Carlo Quintavalle con Cesare Colombo per la RSI Radiotelevisione svizzera a proposito della mostra e catalogo *Farm Security Administration. La fotografia e la Grande Depressione* [<https://urly.it/3jns>], 9 febbraio 2012.

capolavori, di opere finite e di autori scelti, dall'altra la raccolta della Library of Congress di Washington⁵⁴³, che si pone come modello ulteriormente avanzato perché capace di raccogliere per documentare, all'interno di una biblioteca, ogni tipo di materiale fotografico, senza distinzioni tra autori, generi, scopi "perché tutto è storia"⁵⁴⁴.

Nei ripetuti viaggi che lo storico compie nuovamente (dopo l'esperienza del 1964) a inizio anni Settanta in USA viene a conoscenza e approfondisce esperienze artistiche, tipologie di raccolte documentali dai caratteri molto diversi rispetto a quelli presenti in Italia e si convince della loro validità esportandoli in Italia.

Il MoMA osservato da Quintavalle è inoltre di riferimento per la sua impostazione in Dipartimenti di una unica istituzione che ne riunisce le parti dove "le altre arti che trovano in specifici dipartimenti, da quello del film, al design, alla fotografia, un luogo di aggregazione di ricerca e di raccolta. La novità del nuovo luogo nuovaiorchese sta nella proposta di un'analisi paritetica dei fatti dell'immagine, senza gerarchie e senza rispettare i tradizionali modelli della storia dell'arte"⁵⁴⁵.

In Italia, un modello al quale Quintavalle si riferisce spesso è quello delle raccolte di Ragghianti, suo professore all'Università di Pisa, che aveva iniziato a raccogliere "negli anni Cinquanta, presso l'Istituto di Storia dell'Arte, un insieme di opere grafiche [...] il modello che lo storico intendeva proporre era quello di un rapporto di un'Università che scopre direttamente il rapporto con l'opera d'arte"⁵⁴⁶.

Negli stessi anni si sviluppano secondo questo stesso intendimento le esposizioni della Quadriennale di Roma, della Biennale di Venezia e della Triennale di Milano che "ricercano un rinnovamento attraverso linee di azione differenziate, ma accomunate dalla volontà di trasformare la missione espositiva con quella della documentazione attiva e di critica"⁵⁴⁷.

Come registra Quintavalle "l'Italia non ha di fatto, salvo a Roma, Milano, Torino, e in parte solo a Venezia, collezioni accettabili di arte contemporanea e, certo non ha un museo degno di competere [...] la storia dell'arte contemporanea d'Occidente, in Italia, si può fare solamente con le riproduzioni, oppure con le mostre"⁵⁴⁸ ed anche "salvo rarissimi casi in Università non ci si interessava d'arte contemporanea, direi quasi per principio, e comunque non si collezionava l'arte contemporanea [...] per cui alla fine tutto quanto riguardava l'arte contemporanea si concentrava nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, dove Palma Bucarelli, e con lei Giulio Carlo Argan, avevano iniziato una complessa battaglia per la trasformazione di una istituzione sostanzialmente morta in un sistema comunque vitale. La battaglia si sviluppa nei confronti

⁵⁴³ Le ricerche sulla fotografia di Quintavalle in America proseguiranno identificando nuovi riferimenti per le raccolte. All'interno della Library of Congress viene a conoscere raccolte di immagini del XIX e XX secolo legate al media fotografico.

⁵⁴⁴ Ibidem.

⁵⁴⁵ A. C. Quintavalle, *Il palazzo dell'arte*, cit., p. 80.

⁵⁴⁶ A.C. Quintavalle, *Il palazzo dell'arte*, cit., p. 83. Si vedano anche i volumi della collana "Raccolta Pisana di Saggi e Studi" diretta da C. L. Ragghianti, Edizioni di Comunità.

⁵⁴⁷ F. Zanella e D. Colombo (a cura di), *CSAC! La guida*, All Around Art, Milano, 2015, p. 13.

⁵⁴⁸ A. C. Quintavalle, *Il palazzo dell'arte*, cit., p. 113.

del realismo, che aveva precise connotazioni politiche, per cui, attorno alla fine del 1947 ma soprattutto nel 1948, la crisi è completa e le strade contrapposte⁵⁴⁹.

Il modello che viene definendosi a Parma è quello che definirà il futuro del Centro e non è quello di un museo né di una collezione. "Nasce da esigenza culturale e critica: c'era evidentemente il rifiuto della parola museo"⁵⁵⁰.

L'Istituto, guidato da Quintavalle, imposta un sistema diverso, in primo luogo più ampio di quello definito dalle strutture museali. In Italia – come sottolinea lo stesso Quintavalle – l'idea di museo è quella identificata da un modello vasariano, che sarà poi esito dell'idealismo e del nazionalismo diffusi nelle teorie e nelle realizzazioni del XIX secolo⁵⁵¹.

In quegli anni – dai Sessanta agli Ottanta quando vi era "il panorama, sotto gli occhi di tutti della nostra cultura di immagine"⁵⁵² – il ruolo e la struttura del museo vengono messi in discussione⁵⁵³ e ripensati poiché la volontà è quella di creare nuovi modelli attraverso una visione di "tutti i materiali con una concezione analoga, entro una dimensione funzionale comparabile senza scale o gerarchie interne ma semplicemente inserendoli entro i diversi contesti culturali le diverse aree i differenti tempi"⁵⁵⁴.

Il museo rappresenta per Quintavalle un sistema privo di letture molteplici, distante dal paesaggio urbano che va trasformandosi e accogliendo i cambiamenti della comunicazione mentre la realtà del museo, che è quella della sua struttura espositiva, dei suoi allestimenti della sua grafica, non muta: "il museo insomma, attraverso le forme diverse delle opere, racconta sé medesimo. Ecco la contraddizione; quelle stesse opere che erano state, nelle differenti epoche segno e simbolo, molto spesso, della tramutazione dell'icona a un pubblico di illetterati, quelle opere che avevano costruito in molti la coscienza di una nuova narrazione, che avevano consolidata la rappresentazione scenica della memoria, che avevano determinato un universo di discorso alternativo a quello letterario, diventano, nella rappresentazione del potere, semplicemente segni tutti equivalenti"⁵⁵⁵.

La questione museale emerge negli scritti di Quintavalle come una "questione tipicamente storica: dove collocare il grande tema del Museo? [...] Non certo nella vicenda delle tecniche espositive [...] né tantomeno all'interno della progettazione delle strutture"⁵⁵⁶.

L'idea di museo maggiormente diffusa in Italia è quella in cui il termine va ad escludere nel suo statuto tutte quelle situazioni storiche, come ad esempio quelle riferibili all'arte medioevale in cui "il riuso dei pezzi antichi diventa la norma [...] la cultura si esplicita nei monumenti architettati, scolpiti e dipinti (iscritti), veri e propri luoghi simbolici della memoria collettiva [...] che appare da ogni punto di vista di importanza

⁵⁴⁹ A. C. Quintavalle, *Politica della cultura, Università e strutture museali: il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma*, cit., p. 197.

⁵⁵⁰ G. Bianchino, *Archivio come modello antropologico di analisi della storia*, in G. Bigatti e M. Canella, *Collegio degli ingegneri e degli architetti di Milano. Gli Archivi e la storia*, Franco Angeli, Milano, 2008, p. 183.

⁵⁵¹ A. C. Quintavalle, *Il palazzo dell'arte*, cit., p. 45.

⁵⁵² Ibidem.

⁵⁵³ Sono indicativi della condizione culturale del museo i contributi internazionali contenuti in E. Mucci e P. L. Tazzi (a cura di), *Il pubblico dell'arte*, Sansoni, Firenze, 1982.

⁵⁵⁴ A. C. Quintavalle, *Il palazzo dell'arte*, cit., p. 45.

⁵⁵⁵ A. C. Quintavalle, *Morfologia del racconto d'arte* in E. Mucci e P. L. Tazzi (a cura di), *Il pubblico dell'arte*, cit., p. 24.

⁵⁵⁶ Ivi, p. 207.

eccezionale proprio per la storia del Museo⁵⁵⁷ ma è divenuto il luogo con "un'organizzazione gerarchica di materiali, una strutturazione assolutamente non paritetica"⁵⁵⁸.

Il termine 'museo', come 'archivio' – sostiene Quintavalle ne *Il Palazzo dell'Arte* – "è un fossile che ha cambiato di senso un'enorme quantità di volte"⁵⁵⁹. Questo pensiero gli permette di riflettere su questi termini considerandoli in un contesto ampio sia cronologicamente che geograficamente e andando a scegliere per il Centro il termine "archivio" determinando così un nuovo utilizzo.

Da qui la volontà di approfondirne il significato e di ampliare la riflessione ad altri contesti e culture in cui essa ha un differente significato e ha visto una genealogia differente.

La scelta del termine "archivio" per il nome del Centro Studi merita un chiarimento storico sulla distinzione tra i termini "archivio" e "museo" in Italia.

Come ben descrive Quintavalle ne *Il palazzo dell'arte*, l'analisi del significato di determinate parole è mutevole poiché "ogni termine, un tempo comprensivo di sensi più articolati, finisce per specializzarsi, irrigidendosi, e per identificare generi e sottogeneri"⁵⁶⁰ per poi proseguire alcuni paragrafi successivi definendo come "se Museo e Archivio oggi per esempio appartengono ad ambiti differenti non vuol dire che il loro significato sia sempre stato diviso e che la distinzione verbale sia corretta, anche perché, come ben scrivono gli storici (Braudel, 1958, 1969; Le Goff, 1960, 1978; Duby, 1980) e soprattutto quelli della cultura elaborata in Francia dopo *Les Annales*, la distinzione tra documento e monumento è una funzione del nostro modo di interpretare"⁵⁶¹.

Quintavalle definisce in primo luogo come, rispetto alle collezioni museali, il "prevalere in età umanistica della cultura del platonismo e quindi dell'aristotelismo di contro alla visione globale della continuità della 'Natura' che aveva dominato l'intera civiltà medievale"⁵⁶² ha determinato che le collezioni e le raccolte dal XVII secolo in Occidente si siano separate nettamente portando da una parte la creazione di Gabinetti e musei scientifici dall'altra a musei d'arte definendo inoltre ulteriori differenziazioni poiché "ogni nazione avrà modi di accostamento molto differenziati ai problemi proprio per intrinseche storiche ragioni"⁵⁶³.

Come sottolinea ne *Il Palazzo dell'arte*⁵⁶⁴ riprendendo le riflessioni di Jacques Le Goff,⁵⁶⁵ la storia dei 'documenti' (intesi in via iniziale come testi scritti) e dei 'monumenti' (riconducibili all'immagine) si sono sviluppate come due storie separate e hanno portato a una definizione culturale profondamente diversa dei termini *archivio* (raccolta dei documenti) e *museo* (raccolta dei *monumenti*) a cui viene storicamente associato il termine 'artistico' che ha portato a una ulteriore precisazione nel materiale raccolto. Il termine *archivio* viene quindi scelto, dallo CSAC, intendendolo come "un insieme di materiali per servire a una storia

⁵⁵⁷ Ibidem.

⁵⁵⁸ Ivi, p. 13.

⁵⁵⁹ A. C. Quintavalle, *Il palazzo dell'arte*, cit., p. 12.

⁵⁶⁰ A. C. Quintavalle, *Il palazzo dell'arte*, cit., p. 15.

⁵⁶¹ Ibidem.

⁵⁶² Ivi, p. 13.

⁵⁶³ Ivi, p. 14.

⁵⁶⁴ Ivi, p. 15.

⁵⁶⁵ J. Le Goff, *Documento/Monumento*, Enciclopedia Einaudi, vol. V, Torino, 1978.

totale dei fatti della comunicazione degli uomini" in un'azione che Quintavalle definisce "storiografica"⁵⁶⁶ e il cui obiettivo è di determinare un nuovo modo di fare storia attraverso una raccolta.

Nuovamente però lo storico ci chiarisce come l'accezione di significato di "archivio" a cui spesso ci si riferisce nel linguaggio comune sia "italocentrica"⁵⁶⁷ ovvero impostato su quella visione che trova riferimento negli Archivi di Stato "luoghi dove si accumulano documenti, carte, memorie anche, ma validi per ricerche altamente specializzate"⁵⁶⁸ e allo stesso tempo ricerca una impostazione generale che sia il più possibile slegata "da quell'idea coloniale della cultura"⁵⁶⁹.

In altre culture invece, in Francia per esempio, l'idea stessa di Archivio è positiva, come lo è in Germania, e come lo è anche in Inghilterra perché lo sviluppo e la dialettica dei significati dei termini è stata differente"⁵⁷⁰ motivo per cui Quintavalle qui si riferisce alle operazioni che ormai da vent'anni (siamo nel 1988) realizzava al Centro Studi ovvero di "aprire ad una visione diversa, più consapevolmente occidentale ma non certo italocentrica, del significato delle parole"⁵⁷¹.

Chiarisce quindi come la scelta del termine sia riferita alle sue precisazioni "accettando una differenziazione che avviene tra Musei e Archivi, Pinacoteche e Biblioteche all'interno della storia culturale di un paese"⁵⁷².

La presenza del riferimento al termine "archivio" e ai suoi caratteri in quanto raccolta non è però estraneo al panorama culturale italiano di fine anni Sessanta e inizi anni Settanta, che in larga parte evidenzia la crisi del museo, della sua organizzazione e dei suoi luoghi.

Come esempio di questo clima storico, ci riferiamo al testo di Enzo Mari che viene pubblicato all'interno della rivista "NAC" in merito al significato di "archivio" e di "documento" ad inizio anni Settanta quando istanze politiche, culturali e artistiche si uniscono a determinare una rivoluzione non solo documentaria, ma riferita nello specifico al significato di "documento" e il suo valore nell'arte. La rivista, all'interno della quale Quintavalle lavora, sarà per diversi anni luogo di un vero e proprio "diario" dell'attività dell'Istituto di Parma e dei suoi docenti (la rivista ha alcune pagine descritte come "Sezione a cura dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma") attraverso le recensioni delle esposizioni, i saggi teorici rispetto alle ricerche dell'Istituto e l'analisi della situazione artistica ed espositiva a livello internazionale.

Nel 1970 Enzo Mari su "NAC" scrive infatti: "il museo storico diviene un grande archivio deputato a conservare tutto il materiale che viene criticamente scelto e mostrato in continue rassegne di tipo didattico"⁵⁷³. Mari rileva come le questioni contemporanee che le pratiche artistiche rivelano e allo stesso tempo coinvolgono all'interno delle loro opere siano da allontanare dalla "mercificazione del museo" bensì da avvicinare "favorendo la comunicazione di tutte le tendenze [...] nel promuovere un dibattito collettivo

⁵⁶⁶ A. C. Quintavalle, *Il palazzo dell'arte*, cit., p. 10.

⁵⁶⁷ *Ivi*, p. 12.

⁵⁶⁸ *Ibidem*.

⁵⁶⁹ *Ivi*, p. 15.

⁵⁷⁰ *Ivi*, p. 12.

⁵⁷¹ *Ibidem*.

⁵⁷² *Ibidem*.

⁵⁷³ E. Mari, *Funzione di una civica galleria* in "NAC – Notiziario Arte Contemporanea", no. 36, 1970, p. 25.

tale che la società, informata degli anacronismi degli istituti che si intende trasformare, possa agire politicamente in questo senso”⁵⁷⁴.

Nel 1971 anche Germano Celant tratta il tema su "NAC" pubblicando il documento riferito all' *Information documentation archives*⁵⁷⁵ in cui dichiara la fondazione a Genova dell'omonimo 'servizio di informazione e di documentazione sull'arte e sull'architettura' nato nel giugno 1970 e definisce come vi siano 'nuovi metodi operativi di documentazione e di informazione' al suo interno, con lo scopo del 'reperimento della produzione e di tutto il materiale esistente su un artista', un programma che ci ricorda quello dell'Archive of American Art espresso nel 1965⁵⁷⁶, dividendo il materiale in schede e cataloghi generali orientandosi su "arte povera/conceptual art/land art e l'architettura immaginaria o concettuale"⁵⁷⁷.

Di notevole interesse anche la risposta che viene data dal direttore della rivista, Francesco Vincitorio al testo di Celant, accogliendo i commenti dei colleghi e degli altri redattori nel numero successivo.

All'interno dell'editoriale «Sui centri di documentazione» scrive "Collezionisti di documenti?! Si è chiesto un altro interlocutore. Ed anche a questa domanda abbiamo risposto sì. In primo luogo, perché rientra in quel concetto di collezionismo come veicolo di conoscenza che riteniamo dovrebbe essere la molla di qualsiasi tipo di raccolta"⁵⁷⁸.

La rivista sulla quale Quintavalle scrive e di cui fa parte, celebra anch'essa, già dal 1970, l'archivio.

In calce Vincitorio scrive inoltre come gli Istituti di Storia dell'Arte dovrebbero costituire questi centri grazie alla presenza dell'attività dei giovani e delle metodologie di analisi invitando i lettori a cominciare, per "prendere coscienza di una realtà che si è abituati a subire passivamente [...] un contatto sempre più vivo e fecondo tra il pubblico e le opere d'arte. Che liberi queste ultime dal feticcio del valore commerciale e restituisca loro il significato di testimonianza e modello".⁵⁷⁹

In merito a questo episodio segnaliamo anche l'intervento di Quintavalle su NAC nel 1971 in cui si trova a rispondere alla *Proposta di comportamento di Mari* esplicitando i motivi profondi per la nascita del Centro di Parma e la volontà di utilizzo della ricerca in senso critico, educativo e impegnato nella lettura del reale criticando come "la nostra università è una struttura che insegna una cultura totalmente letteraria in una società che comunica eminentemente a livello visuale"⁵⁸⁰.

In questa occasione il Centro Studi, che nel 1971 viene definito un "collettivo di studenti, laureati e docenti"⁵⁸¹ viene proposto come modello in risposta alle richieste di Mari di trovare e determinare nuovi metodi e nuove istituzioni per il rapporto con la produzione artistica e lo studio delle sue discipline.

Viene descritta in questo scritto l'attività dell'Istituto nel realizzare "da un lato esposizioni storiche"⁵⁸², mentre dall'altro di fare "ricerca e contestazione dei mezzi di comunicazione nella società di massa"⁵⁸³. Lo

⁵⁷⁴ Ibidem.

⁵⁷⁵ G. Celant, *Information documentation archive* in "NAC – Notiziario Arte Contemporanea", no. 5, maggio 1971, p. 5.

⁵⁷⁶ Garnett McCoy, *Archives of American Art: A Directory of Resources* in "Archives of American Art Journal", vol. 1, 1965 [<https://www.jstor.org/stable/pdf/1556974.pdf?refreqid=excelsior%3A728546813b588fea63a70ae0b6787a17>].

⁵⁷⁷ G. Celant, *Information documentation archive*, cit.

⁵⁷⁸ F. Vincitorio, *Sui centri di documentazione* in "NAC – Notiziario Arte Contemporanea", no. 6/7, 1971, p.3.

⁵⁷⁹ F. Vincitorio, *Un uomo che vede ne vale tre* in "NAC – Notiziario Arte Contemporanea", no. 14, 1969, p. 3.

⁵⁸⁰ A. C. Quintavalle, Intervento sulla proposta di comportamento di Enzo Mari in "NAC – Notiziario Arte Contemporanea", no. 8/9, agosto-settembre, 1971, p. 47.

⁵⁸¹ Ibidem.

storico dichiara infatti che solo attraverso "una didattica nuova, nei contenuti e nei metodi, si può raggiungere il risultato di creare una serie di strutture"⁵⁸⁴.

Come troviamo all'interno del quaderno *CSAC Situazione al 1983*⁵⁸⁵, il Centro Studi è vicino "alle strutture universitarie perché integra compiti complessi e diversi"⁵⁸⁶. Fin dall'inizio ha cercato infatti di stabilire al suo interno la "integrazione della ricerca di numerosi specialisti che costituiscono un gruppo già attivo [...] specialisti che hanno ottenuto in seguito il contributo critico e molte volte la attiva partecipazione dei massimi studiosi italiani e, molte volte stranieri, dei differenti ambiti, nonché la diretta collaborazione degli "artisti", dei grafici, dei fotografi, dei progettisti"⁵⁸⁷.

La volontà è in primo luogo quella di avvicinare l'insegnamento dell'università alle strutture contemporanee, "la cultura che è fatto antropologico essenziale, deve insegnarci a difendere la nostra città e il nostro habitat, deve insegnarci a riflettere sulle comunicazioni che riceviamo, a reagire al condizionamento"⁵⁸⁸.

L'inclusione del reale e dello spazio urbano rappresenta il "nodo della città e al nodo della costruzione di un pubblico diverso, dobbiamo adesso suggerire degli strumenti dobbiamo proporre delle soluzioni, dei modelli [...] necessita solo di un caglio, di un punto o sistema di punti di riferimento per esplodere in una trasformazione sostanziale del modello"⁵⁸⁹.

Il modello di raccolta di opere a cui lo storico dell'arte si riferisce è quello che permette di studiare un sistema di lettura e di comprensione della realtà per "costruire gli strumenti di una informazione diversa per un pubblico che deve però saperla criticamente gestire"⁵⁹⁰.

Per poter dare fine a quella contraddizione per cui "fuori il contesto della comunicazione che traversa differenti e aperti, intersecati sistemi di codici, dentro un sistema di comunicazione che esclude ogni altro tipo di comunicazione se non quella che esce da un sistema definito, chiuso, di codici"⁵⁹¹.

Per questo motivo la collezione museale e il suo modello viene sostituito da un'idea di molteplicità e dalla multiformità del materiale d'archivio, molto più vicino e aderente al reale (l'archivistica determina che il materiale vada conservato nella sua interezza e nel principio del "rispetto del fondo"). Possiamo qui riferirci al volume del 1983⁵⁹² dove Quintavalle descrive come il materiale sia raccolto in quanto "strumento di analisi, come oggetto di ricerca, di lettura di considerazione storica, opere che sono comunque integrate da un'enorme quantità di materiali finora classificati come grafica, come testi prodotti con nuove tecniche, quelle di un tempo dette a macchina di contro a quelle a mano, fotografia contro disegno, per esempio e

⁵⁸² Ibidem.

⁵⁸³ Ibidem.

⁵⁸⁴ Ibidem.

⁵⁸⁵ *Centro Studi e Archivio della Comunicazione. Situazione 1983*, cit., p. 7.

⁵⁸⁶ Ibidem.

⁵⁸⁷ Ibidem.

⁵⁸⁸ A. C. Quintavalle, *Università, cultura di massa e comunicazione visuale* in "NAC – Notiziario Arte Contemporanea", cit., p. 9.

⁵⁸⁹ *Ivi*, p. 32.

⁵⁹⁰ Ibidem.

⁵⁹¹ *Ivi*, p. 18.

⁵⁹² *Centro Studi e Archivio della Comunicazione. Situazione 1983*, cit.

che potranno essere in seguito videotape o ogni altra forma di registrazione, di trascrizione dell'immagine"⁵⁹³.

Il museo storicamente rappresenta uno spaccato verticale e selettivo che non può raggiungere il pubblico, e la necessità di uno spaccato orizzontale che riflette la produzione dei materiali. È molto importante qui come lo storico sottolinei l'importanza "dell'insieme dei materiali del CSAC"⁵⁹⁴. Definisce infatti che "le interrelazioni che spesso si vengono riscontrando tra progetto architettonico di design, grafico, fra pittura, manifesto e fotografia sono tali che solo sperimentando direttamente, in mezzo a milioni di pezzi questo genere di rapporti si comprende l'importanza di una collezione organica e globale"⁵⁹⁵. È significativo inoltre come, a distanza di vent'anni, nel 1989, Quintavalle ribadisca l'importanza della forma archivio come luogo dove trovare raccolta la "memoria" come oggetto contemporaneo ogni qualvolta lo si guardi.

La scelta dell'archivio viene raccontata molto bene da Quintavalle nel documento dello CSAC pubblicato nel 1983⁵⁹⁶ nel quale scrive: "non bastava semplicemente decidere di raccogliere tutto, ma si doveva stabilire perché raccoglierlo, e, così il punto chiave è stato analizzare la storia del museo in Italia e com'è nata la frattura fra musei e archivi [...] l'etichetta, la targa "artistico" finisce per essere apposta a certi oggetti, a certi materiali, a posteriori"⁵⁹⁷.

Come evidenzia Quintavalle in Italia vi erano "strade contrapposte, confronto fra figurativi e altri, reciproche scomuniche [...] C'era la teoria della comunicazione, c'era il discorso sulla emittente, ricevente, canale di comunicazione, metafore della telefonia e dalla radio, poi della televisione, che coinvolgeva molti, e c'era il discorso del recupero all'ambito dell'arte di settori che fino ad allora all'arte non venivano aggregati. E penso al design e alla fotografia, alla grafica e al manifesto; in tutto il mondo più attento il collezionismo di questi testi era importante e determinante per la cultura di paesi come Francia e Inghilterra, per non parlare degli Stati Uniti. Da noi invece nulla di tutto questo sembrava possibile, la cultura crociana non degnava di uno sguardo i manifesti, che infatti non erano raccolti"⁵⁹⁸.

Queste quindi le due istanze finali: la volontà di una raccolta eterogenea, e la scelta di uno sguardo "orizzontale" su di essa. Questo per una ricerca sui materiali, sulla struttura di pensiero e nella volontà di preservare un patrimonio.

L'archivio che Quintavalle descriverà nei suoi scritti successivi è "il luogo della conoscenza, il luogo dove la enorme quantità dei documenti prospetta sondaggi diversi, in ogni direzione, con ogni tipo di metodo; l'archivio quindi non ha un ordine di lettura prefigurato, è un sistema aperto ad ogni percorso [...] la pariteticità appunto dei documenti non organizzati in senso gerarchico"⁵⁹⁹.

⁵⁹³ Ivi, p. 14

⁵⁹⁴ A. C. Quintavalle, *Gli archivi del progetto* in Marcello Nizzoli (catalogo della mostra tenuta a Reggio Emilia nel 1989), Electa, Milano, 1989.

⁵⁹⁵ Ibidem.

⁵⁹⁶ A. C. Quintavalle, *Centro Studi e Archivio della Comunicazione. Situazione 1983*, cit.

⁵⁹⁷ A. C. Quintavalle, *Centro Studi e Archivio della Comunicazione. Situazione 1983*, cit., p. 10.

⁵⁹⁸ A. C. Quintavalle, *Politica della cultura, Università e strutture museali: il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma*, cit.

⁵⁹⁹ A. C. Quintavalle, *CSAC quarant'anni: l'archivio del Novecento* in A. C. Quintavalle e G. Bianchino (a cura di), *Nove100*, cit., p. 24.

Questo modello e la tipologia di materiale raccolto permette al Centro di sviluppare un preciso modello storico e di ricerca che "sarà dunque chi percorre i documenti dell'archivio che dovrà decidere fra le molte strutture narrative possibili, quelle che gli permetteranno di trarre un senso dai documenti"⁶⁰⁰ sia nella volontà di recuperare e poter ricostruire un contesto sia nella possibilità di riflettere in senso sincronico su più fronti. L'archivio appare esattamente come quel "piano di appoggio" di cui parla Quintavalle⁶⁰¹, pur contemplando già l'idea che "un giorno anche questo modello dovrà essere modificato, ne sono certo"⁶⁰².

I temi delle indagini⁶⁰³ svolte nei corsi dell'università si orientano sullo studio dei mezzi di comunicazione di massa – dalla pubblicità al fumetto, dal fotoromanzo al manifesto – come testimonia lo scritto di Arturo Carlo Quintavalle del 1971 su "NAC"⁶⁰⁴ verso l'analisi di ogni forma di 'arte visuale' e di sistema di comunicazione per cui "appare possibile e, per molti versi, ormai necessario, puntare sui contesti più evidenti della nostra civiltà e analizzarli"⁶⁰⁵.

Con lo sviluppo delle collezioni e delle ricerche a fine anni Settanta il materiale raccolto è "ogni testo, costruito con ogni scrittura letteraria ma anche di immagine e con ogni strumento di trascrizione"⁶⁰⁶ riunendo così testo e immagine, materiale di archivi e musei, comprendendo pittura, scultura e fotografia, disegno grafico e illustrazione, disegno di progetto e di moda, senza escludere alcun supporto per "raccolgere, conservare, rendere fruibili al pubblico e insieme integrare nella consapevolezza della moderna cultura i materiali della *comunicazione* in senso lato [...] l'insieme dei prodotti che [...] contribuiscono a formare il moderno paesaggio urbano o, se si preferisce, lo spazio antropologico dove tutti ci ritroviamo"⁶⁰⁷.

Modelli di questa lettura del materiale, tra gli altri, Umberto Eco e Gillo Dorfles che, secondo lo storico, hanno affrontato il tema della cultura in senso globale andando a comprenderne questi aspetti così importanti per il tema del rapporto con il passato, in quella che Quintavalle auspica come "considerazione globale dei fenomeni attraverso un ripensamento effettivo del nostro modo di fare storia"⁶⁰⁸, chiave del problema del rapporto tra i numerosi "oggetti" di studio dello storico dell'arte e i metodi per un loro necessario approccio storiografico.

Una ricerca che ha inizio da scelte che Quintavalle compie rispetto alle posizioni interne alla critica d'arte e allo sviluppo della disciplina della storia dell'arte all'interno di scuole in larga parte differenti da quella italiana, ad esempio dalle posizioni di quella tedesca di Fiedler, a quella viennese da Riegl a Schlosser, le

⁶⁰⁰ Ivi, p. 26.

⁶⁰¹ Ivi, p. 25.

⁶⁰² Ibidem.

⁶⁰³ Le mostre di ricerche collettive realizzate dagli studenti sul tema della comunicazione visiva all'interno dei mass media avranno luogo dal 1970 al 1973. Saranno *La tigre di carta* (1970), *Nero a strisce* (1971), *La bella addormentata* (1972), *La tana del lupo* (1973).

⁶⁰⁴ A. C. Quintavalle, *Università, cultura di massa e comunicazione visuale*, cit.

⁶⁰⁵ A. C. Quintavalle, A. Calzolari, R. Campari, *Arte come comunicazione visiva*, Istituto di Storia dell'Arte, Università degli Studi di Parma, Quaderni di Storia dell'Arte, no. 5, Parma, 1969.

⁶⁰⁶ *Centro Studi e Archivio della Comunicazione. Situazione 1983*, cit., p. 10.

⁶⁰⁷ Ivi, p. 10.

⁶⁰⁸ Ivi, p. 208.

teorie realizzate all'interno dell'Istituto Warburg, gli studi sviluppati in Francia da Chastel e, in Italia, gli studi di Maurizio Calvesi, Ragghianti e Argan⁶⁰⁹.

Lo storico riconduce il percorso di ricerca dell'Istituto sia agli studi sul sistema della comunicazione (da Horkeimer ad Adorno, da Marcuse a Benjamin: "per il design, come pure per la pubblicità e, in genere, per i mezzi che la società possiede di condizionare i propri associati, abbiamo infatti una divulgatissima lettura sociologica, abbiamo cioè testi critici quali Barthes [...] Benjamin [...] o le altre con maggior chiarezza filosofica impostate, dell'Horkeimer e dell'Adorno [...] e da ultimo di Marcuse⁶¹⁰) e agli studi di linguistica e di semiotica (De Saussure e la "trattazione del problema artistico a livello non individuale ma come vicenda di insieme, il De Saussure avrebbe poi detto come *Langue* e non come *Parole*, cercando anche di mantenere una tematica unificante"⁶¹¹), le riflessioni di Arnheim e dell'antropologia (Lévi-Strauss) che riportano una lettura della realtà molto più vicina ai modi dell'archivio, sincronici e aperti, nella considerazione dell'"esigenza di integrazione del discorso storico col discorso sulla civiltà contemporanea [...] così il problema, appunto, è della scelta di un metodo, che sarà quello linguistico; di una sua elaborazione sufficientemente articolata per permettere una lettura sistematica e complessa della varia fenomenologia della visione nella quale si è venuta volgendo ormai la nostra storia dell'arte"⁶¹².

Una civiltà contemporanea verso la quale Quintavalle si pone come osservatore critico al pari dell'arte e del design, della pubblicità (manifesti, riviste, giornali), del film (nelle letture di Luckács, Aristarco, Ėjzenštejn e Pudovkin, della Scuola di Praga e del Formalismo Russo), dell'architettura (per "lavorare di conserva con sociologi ed economisti, ad una diffusa presa di coscienza dei problemi"⁶¹³, Quintavalle cita i riferimenti⁶¹⁴ a De Fusco, Linch, Aymonino e Gregotti) valutando come "non avrebbe senso limitare lo studio dell'arte [...] il vero problema invece è di volgere la cultura visuale odierna in – scienza umana –".⁶¹⁵

Questa scelta interpretativa della realtà infatti porta ad agire per raccogliere con sistematicità materiale appartenente alle diverse discipline e questo a sua volta determina letture nuove da inserire nel sistema⁶¹⁶.

Il discorso che Quintavalle fa della pubblicità, del manifesto, del fumetto è quello per cui "non si può avere timore di sporcarsi le mani con la comunicazione quando essa è il sistema entro cui viviamo e quando questo sistema è contestuale alla nostra cultura, non è cioè di per sé fatto ideologico (prova: la possibilità di veicolare opposte ideologie)"⁶¹⁷ e in questo discorso egli riunisce ogni manufatto e materiale secondo l'idea

⁶⁰⁹ Questi riferimenti, solo alcuni tra quelli a cui Quintavalle guarda in questi anni si ritrovano all'interno di A. C. Quintavalle, *Per una introduzione* in A. C. Quintavalle, A. Calzolari, R. Campari, *Arte come comunicazione visiva*, cit., pp. 7-16

⁶¹⁰ Ivi, p. 12.

⁶¹¹ A. C. Quintavalle, *Per una introduzione* in A. C. Quintavalle, A. Calzolari, R. Campari, *Arte come comunicazione visiva*, cit., p. 8.

⁶¹² Ivi, p. 16.

⁶¹³ Ivi, p. 15.

⁶¹⁴ Ivi, p. 15.

⁶¹⁵ Ivi, p. 16.

⁶¹⁶ A. C. Quintavalle, *CSAC quarant'anni: l'archivio del Novecento* in A. C. Quintavalle e G. Bianchino (a cura di), *Nove100*, cit., p. 26.

⁶¹⁷ A. C. Quintavalle, *Arte come prodotto* in "NAC – Notiziario Arte Contemporanea", no. 27, dicembre 1969, p. 25.

per cui "considerando le pareti delle nostre città, le strade, come una grande esposizione aperta ed i problemi che esse ci pongono come quelli veramente vitali per la nostra esperienza culturale"⁶¹⁸.

Il modello è quello di un "laboratorio attivo di riflessione e interferenza con la contemporaneità, dove alla sacralità delle opere si sostituisce un insieme di servizi per la cultura [...] un enorme laboratorio didattico dove all'opera d'arte si sostituisce la sterminata fenomenologia di tutto quanto."⁶¹⁹ La storia del Centro si può ritrovare all'interno dei numerosi cataloghi espositivi: "migliaia e migliaia di pagine che vedono la collaborazione dei maggiori specialisti e che documentano, ma solo in minima parte la entità delle collezioni che si viene enormemente dilatando"⁶²⁰.

Così come i cataloghi sono indicativi dello statuto del Centro rispetto all'Università, anche i Quaderni dell'Istituto ne inquadrano l'operato in una prospettiva ampia, di studio e di ricerca, stabilendone i presupposti innovatori. Voglio sottolineare che a fianco dei Cataloghi delle esposizioni realizzati dall'Istituto prima e dal CSAC poi, ci sono infatti i Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte, che uniscono le ricerche su Wiligelmo a quelle su Picasso e nei quali è già evidente l'attività e l'interesse delle ricerche e pubblicazioni. Tra i quaderni dell'Istituto troviamo *Da Wiligelmo a Nicolò (1966)*, *Lavoro e condizionamento (1968)*, *Prospettiva e Ideologia (1967)*, *Picasso oggi (1968)*, *Arte come comunicazione visiva (1969)*, *Western problemi di tipologia narrativa (1970)*, *Vedere prima di credere (1970)*.

Il volume del 1970 *Vedere prima di credere* è la pubblicazione di due articoli e due lezioni scritte da Joshua Taylor. Taylor, storico dell'arte americano che in quel momento insegnava al Department of Art History dell'University of Chicago, è stato curatore al MoMA (è del 1961 l'importante mostra da lui curata *Futurism*) e poi Direttore del National Museum of American Art dello Smithsonian Institution di Washington.

I testi di Taylor vengono qui riuniti, editati, e tradotti in italiano da Beatrice Calzolari. L'autore in questi scritti sottolinea come "a esser giusti l'arte degli ultimi due secoli, dovrebbe essere discussa con termini nuovi, distinti da quelli che formarono una parte integrale dell'arte stessa. Dovremmo almeno vigile sulle possibili confusioni tra la storia e i suoi usi [...] piuttosto che cercare un metodo singolo applicabile allo studio di tutta l'arte, sarebbe forse più giusto avvicinare ogni opera d'arte, ogni periodo, come se fossero diversi dal già noto, almeno fino a prova contraria"⁶²¹.

I quaderni dell'Istituto rivelano importanti passaggi non solo dei riferimenti culturali che il Centro raccoglie nel corso della sua storia, ma anche delle ricerche condotte al suo interno, delle figure e dei ricercatori che contribuiscono con gli scritti ai modelli e ai panorami culturali internazionali a cui si rivolgono e che coinvolgono l'Università di Parma. Nel 1978 l'Università pubblica ad esempio, come Quaderno di Storia

⁶¹⁸ Ibidem.

⁶¹⁹ D. Fonti, *Il museo, l'opera, il pubblico* in D. Fonti, R. Caruso, *Il museo contemporaneo: storie esperienze competenze*, Gangemi Editore, Roma, 2012. In merito alla strutturazione di questo modello scrive anche Giulio Carlo Argan in *Rapporto tra museo e allestimento*, in E. Mucci e P. L. Tazzi (a cura di), *Il pubblico dell'arte*, cit., p. 12.

⁶²⁰ A. C. Quintavalle e G. Bianchino, *CSAC. Origine del modello*, cit.

⁶²¹ J. Taylor, *Vedere prima di credere*, Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte, no. 7, Università degli Studi di Parma, 1970, p. 9.

dell'Arte n. 13 *Tempo di film, tempo di tv*⁶²², atti del convegno realizzato dall'8 al 10 dicembre 1978 dal Centro Studi (compare già qui la dicitura Dipartimento Spettacolo) e presieduto da Gian Franco Bettetini. Come emerge dalle parole di Quintavalle, a fondamento di questa "impresa" vi è stata senza dubbio la consapevolezza che "l'Università⁶²³ ha un vantaggio rispetto a qualsiasi altro museo, ha un'identità e ha una tradizione, ha una scuola, e questa scuola significa continuità di un modello culturale e quindi di considerazione dei fatti storici"⁶²⁴.

• Primi studi su due figure di riferimento: Giulio Carlo Argan e John Szarkowski

La storia del Centro Studi, come si può capire già da queste prime pagine, rappresenta il luogo di interazione di molteplici attori che sono stati coinvolti all'interno della sua vicenda che vi hanno portato le loro teorie e ipotesi, le loro azioni ed opere, nello sviluppo di un modello che unisse le teorie contemporanee e una pratica nuova nei confronti del materiale, dell'Università e del pubblico.

Questa vicenda si arricchisce grazie ai rapporti che lo storico dell'arte instaura con numerose figure di intellettuali, curatori, progettisti e artisti a livello nazionale e internazionale per decenni e tra queste vogliamo qui fare cenno alla figura di Giulio Carlo Argan, che dal 1975 scriverà le introduzioni ai cataloghi del Centro e ne diventerà presidente dal 1976⁶²⁵, e di John Szarkowski⁶²⁶, allora direttore del Dipartimento di Fotografia del MoMA, fotografo professionista (allievo di Edward Steichen), docente e importante curatore che influenzerà la storia del Centro nei suoi inizi.

Argan fu per Quintavalle un maestro sia come storico dell'arte, sia come figura chiave della politica culturale nazionale. Certamente in quegli anni lo storico dell'arte torinese rappresentò una direzione nuova per la cultura italiana, nutrita di apporti internazionali e di una attenzione ai nuovi molteplici aspetti della storia della cultura in Italia, dall'urbanistica alla museologia, dalla storia dell'arte al design.

⁶²² R. Campari (a cura di), *Tempo di film, tempo di tv*, Atti del Convegno (Parma 8-10 dicembre 1978), Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte, no. 13, CSAC, Università di Parma, 1979. Nel volume scritti di Gian Franco Bettetini, Alberto Farassino, Adriano Aprà, Roberto Campari, Alberto Abruzzese, Roberto Campagnano, Achille Pisanti, Mimmo Lombezzi, Tatti Sanguineti, Giuseppe Cereda, Giovanna Grignaffini, Arturo Carlo Quintavalle.

⁶²³ Le figure e i protagonisti che nel corso degli anni affiancano l'attività di Quintavalle sono numerosi e sarebbe impossibile elencarli, possiamo far riferimento in questa sede ad alcuni docenti e studiosi dell'Istituto: Roberto Campari, Arturo Calzona, Luigi Allegri, Andrea Calzolari, Giuseppe Bonini, Eleonora Frattarolo, Vanja Strukeli, M. Valeri, Massimo Mussini, Giuliana Ferrari, Graziana Pezzini, Giusi Zanichelli, Paolo Barbaro, Simona Riva fino alla fine degli anni Settanta. Proseguiranno poi con gli studi e le ricerche a partire dai materiali di Gloria Bianchino, Maria Pia Branchi, Claudia Cavatorta, Lucia Miodini, Paola Pagliari, Francesca Zanella. Collaboratori dell'intero corso e delle attività del Centro sono gli allestitori e il personale dell'Istituto di Storia dell'Arte, da Antonio Puglisi a Nino Barbacini, Luigi Salati, Guerrino Rosselli, Andrea Cattabiani, Marco Pipitone, Enzo Ferrari ed Antonella Monticelli che tutt'ora opera allo CSAC.

⁶²⁴ A. C. Quintavalle, *Politica della cultura, Università e strutture museali: il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma*, cit.

⁶²⁵ *Emilio Isgrò* (catalogo mostra CSAC, Parma, 1976), Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Quaderni, no. 36, Parma, 1976.

⁶²⁶ Intervista a John Szarkowski in A. C. Quintavalle, *La controrivoluzione fotografica*, s.d. (si ipotizza 1975). Il Walker Art Center di Minneapolis dove ha lavorato a lungo Szarkowski, è uno degli esempi di Centri che custodisce raccolte eterogenee, in parte simili alla raccolta CSAC.

Queste due figure e i rapporti fecondi con esse, riscontrabili tra le righe dei materiali documentari dello CSAC fotografano una storia, di grande interesse, che purtroppo non possiamo affrontare in questa sede vista la sua complessità.

• Giulio Carlo Argan

Argan resterà Presidente del Centro dal 1976 al 1989, quando sarà Quintavalle ad assumere questo ruolo.

Nel 1981, in merito alla donazione di opere allo CSAC da parte di Juliet Man Ray – vedova dell'artista – Argan riconosce come il Centro sia l'esito di un insieme di atti pubblici per cui "la civiltà di questi interventi deve essere sottolineata come esemplare"⁶²⁷ e la scelta di rendere disponibili queste opere "alla ricerca scientifica"⁶²⁸ diventa un atto compiuto dai singoli donatori nei confronti della ricerca in Italia.

In questa breve introduzione al catalogo su Man Ray⁶²⁹, lo storico sottolinea che il fotografo "si è servito del mezzo fotografico per l'analisi dell'immagine, e precisamente dell'immagine come unità in una serie. La ricerca non è la scelta di modelli, di pose, di luci [...] è un semplice prelievo"⁶³⁰.

Il lavoro del Centro Studi, in cui i "materiali vengono raccolti e conservati per una continua elaborazione"⁶³¹, si rispecchia nell'immagine del lavoro di Man Ray per cui – scrive Argan – "il lavoro con la macchina non era che un processo di prelievo, come Duchamp preleva orinatoiri, ruote di bicicletta e scolabottiglie. Il lavoro vero cominciava dopo, e naturalmente era un lavoro sul dato [...] i fotogrammi sono soltanto materiali greggi"⁶³². Questa riflessione di Argan racconta dell'intero destino della raccolta, materiale grezzo per la ricerca universitaria, frammenti per un uso e un "prelievo" continuo.

Nel 1983, all'interno del volume *Il pubblico dell'arte*⁶³³, Argan delinea la necessità di "un servizio di documentazione integrale su tutto quello che avviene nell'ambito delle operazioni estetiche nel mondo, quindi non solo le operazioni degli artisti di professione, ma cinema, teatro, pubblicità, interventi urbanistici, territoriali, insomma tutto ciò che si presenta con una componente di ordine estetico"⁶³⁴ per una "storia dell'arte non in funzione dell'arte ma in funzione della storia [...] lo storico dovrebbe essere colui che, collegando non esteriormente ma per motivazioni profonde, i fenomeni presenti con una situazione di contesto, è in grado di rendersi conto quali sono i collegamenti che questi fenomeni hanno con una situazione culturale"⁶³⁵.

Argan dichiara: "il critico, in sostanza, ha solo il compito di impedire che le opere d'arte rimangano qualcosa di non riducibile e non ridotto al sistema generale ancora fondamentalmente razionalistico della cultura [...] è atto critico tutto quanto concerne l'interesse della società nei confronti dell'arte, dunque l'intero apparato

⁶²⁷ G. C. Argan, *Presentazione* in *Man Ray: fotografia anni '30* (catalogo mostra CSAC, Parma, 1981), Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Quaderni, no. 52, Parma, 1981.

⁶²⁸ Ibidem.

⁶²⁹ *Man Ray: fotografia anni '30*, cit.

⁶³⁰ G. C. Argan, *Presentazione* in *Man Ray: fotografia anni '30*, cit.

⁶³¹ Ibidem.

⁶³² Ibidem.

⁶³³ G. C. Argan, *Rapporto tra museo e allestimento* in E. Mucci e P. L. Tazzi (a cura di), *Il pubblico dell'arte*, cit.

⁶³⁴ Ivi, p. 15.

⁶³⁵ Ivi p. 17.

di fruizione⁶³⁶ e tra questi apparati Argan inserisce il museo e tutti quegli organismi che permettono il rapporto tra l'arte, il sistema culturale e il pubblico. In questo rientrano anche le mostre che per lo storico sono "ipotesi di museo moderno e che, come tutte le ipotesi, valgono in quanto costituiscono un obiettivo di ricerca o un modello a cui si desidera adeguarsi"⁶³⁷.

Per questo stesso fine "lamenta Argan la separatezza che oggi contraddistingue i luoghi della formazione e da quelli della tutela"⁶³⁸ passo in cui "il museo inteso non unicamente come memoria e conservazione dei valori 'perenni' di una nazione o di una società, bensì come archivio vitale, elaboratore e tramite problematico di nuova cultura e di nuovi valori".⁶³⁹

La vicinanza di Quintavalle ad Argan è testimoniata inoltre dai continui riferimenti che lo storico parmigiano fa, tra gli altri, al testo di Argan del 1951 *Walter Gropius e la Bauhaus*⁶⁴⁰ e al saggio *Progetto e destino*.

Come sottolinea Gillo Dorfles dandoci la sua testimonianza storica "senz'altro, non c'è dubbio che allora pochi dei critici e degli storici dell'arte guardavano al design e all'architettura come a qualcosa di analogo o, diciamo, di equiparabile alla scultura e alla pittura, quindi anche in questo senso Argan ha avuto una importanza notevole. Non dimentichiamo che la sua presenza, sin dall'inizio, agli incontri di Verucchio, è stata molto importante, perché in quegli incontri si è tenuto conto dell'architettura d'avanguardia, del razionalismo"⁶⁴¹.

Scriva infatti Quintavalle, rileggendo Argan, come nella Bauhaus "la lettura del dialogo fra le diverse fra le diverse arti era un passaggio fondamentale insieme alle indagini sulle architetture; Argan era stato colui che aveva aperto la strada alle ricerche per una storia dell'arte nuova; era stato il primo italiano nel dopoguerra a scrivere sul Journal del Warburg Institute"⁶⁴².

Nella Bauhaus si riconosce infatti come "le nuove opere d'arte non possano trovare posto, spazi, che non abbiano insomma, casa dentro le vecchie strutture, dentro gli antichi "racconti" del Museo quali noi abbiamo largamente illustrato nelle pagine che precedono e, invece, debbano avere una dimensione diversa, uno spazio nuovo, autonomo, funzionale"⁶⁴³.

Come scrive nel 1988 Quintavalle richiamando i temi di Argan "si viene stabilizzando dal Bauhaus in avanti un'idea che le nuove opere d'arte creando un nuovo spazio, un nuovo modello architettonico per i prodotti della contemporanea ricerca artistica. Insomma, si viene stabilizzando dal Bauhaus in avanti, un'idea che le nuove opere d'arte [...] debbano avere una dimensione diversa, uno spazio nuovo, autonomo, funzionale. La grande crisi determinata dalla cultura del Futurismo e di Dada e, in parte, anche dal Costruttivismo ha fatto

⁶³⁶ G. C. Argan, *Rapporto tra museo e allestimento*, in E. Mucci e P. L. Tazzi (a cura di), *Il pubblico dell'arte*, cit., p.11.

⁶³⁷ Ibidem.

⁶³⁸ M. Cordaro, *La concezione della storia dell'arte e gli strumenti della didattica* in G. Chiarante (a cura di), *Giulio Carlo Argan. Storia dell'arte e politica dei beni culturali*, edizioni Sisifo, Siena, 1994, p. 69.

⁶³⁹ Ivi.

⁶⁴⁰ G. C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino, 1951; G. C. Argan *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano, 1965.

⁶⁴¹ C. Gamba, "Una lunga amicizia intellettuale". *Giulio Carlo Argan e la critica d'arte nel Novecento secondo Gillo Dorfles* in "Artribune", 20 novembre 2012 [<https://www.artribune.com/attualita/2012/11/una-lunga-amicizia-intellettuale-giulio-carlo-argan-e-la-critica-darte-nel-novecento-secondo-gillo-dorfles/> ultimo accesso 20.10.2018].

⁶⁴² A. C. Quintavalle, *Per una introduzione* in A. C. Quintavalle, A. Calzolari, R. Campari, *Arte come comunicazione visiva*, cit., p. 10.

⁶⁴³ E. Mucci e P. L. Tazzi (a cura di), *Il pubblico dell'arte*, cit., p. 40.

di colpo tramontare il modello antico del Museo nelle coscienze di coloro che creano e praticano l'arte moderna e ha imposto l'esigenza di un sistema di strutture nuove per un nuovo modo di fare arte"⁶⁴⁴.

All'origine di queste teorie di Argan, come evidenzia lo stesso Quintavalle, "le attenzioni al Warburg Institute sono protagoniste di un profondo rivolgimento metodologico [...] Argan suggerisce un'analisi del rapporto con la committenza e pone l'accento sulla funzione sociale dell'opera d'arte e contrapposizione fra produzione del singolo oggetto secondo arcaiche tecniche e produzione moltiplicata che non vuol dire di massa"⁶⁴⁵.

Il pensiero di Argan, come ritroviamo nello scritto di Michele Cordaro⁶⁴⁶ "recupera chiaramente il concetto, di tradizione ottocentesca, di *Kulturgeschichte*, di storia generale della cultura, all'interno della quale deve essere situato anche il problema dell'arte"⁶⁴⁷ oltre a "tra i primi, non soltanto sostenitore del metodo iconologico che Panofsky negli anni Venti e Trenta aveva individuato, fondato e approfondito, ma anche partecipe divulgatore all'interno, per esempio, della struttura universitaria"⁶⁴⁸ secondo una idea per cui la "storia dell'arte per problemi è dunque l'approdo a cui Argan giunge"⁶⁴⁹ che poi viene delineato come "la varietà dei nessi che nelle diverse epoche queste componenti fondamentali della coscienza hanno nel rapporto reciproco costituisce l'obiettivo della ricerca storica [...] il dato dunque coincide con il problema e il problema si pone come campo di relazioni possibili da analizzare e definire"⁶⁵⁰.

• John Szarkowski

L'interesse verso la figura di John Szarkowski è determinato dall'importanza delle mostre di fotografia realizzate a Parma dall'Istituto di Storia dell'Arte grazie alla collaborazione con il curatore del MoMA tra il 1971 e il 1975.

Queste esposizioni sono le prime a sviluppare nell'Istituto un filone specifico di mostre di fotografia e a partire da questi episodi, nel corso degli anni, verrà a determinarsi una lunga serie di mostre e la creazione di una raccolta che oggi, tra negativi, lastre e stampe originali ha un valore unico a livello internazionale.

Ci appare una figura chiave per la raccolta fotografica del Centro anche rispetto ad alcuni caratteri dell'idea di raccolta che viene sviluppandosi.

Nel catalogo della prima mostra realizzata dall'Istituto con Szarkowski⁶⁵¹ troviamo un suo saggio che inizia stabilendo "new pictures derive first of all from old pictures. What an artist brings to his work that is new –

⁶⁴⁴ A. C. Quintavalle, *Il palazzo dell'arte*, cit, p. 40.

⁶⁴⁵ *Ivi*, p. 21.

⁶⁴⁶ M. Cordaro, *La concezione della storia dell'arte e gli strumenti della didattica* in G. Chiarante (a cura di), *Giulio Carlo Argan. Storia dell'arte e politica dei beni culturali*, cit.

⁶⁴⁷ *Ivi*, p. 58.

⁶⁴⁸ *Ivi*, p. 62.

⁶⁴⁹ *Ivi*, p. 64.

⁶⁵⁰ *Ivi*, p. 67.

⁶⁵¹ *New Photography USA: Diane Arbus, Paul Caponigro, Bruce Davidson* (catalogo mostra Sala delle Scuderie in Pilotta, Parma, ottobre-novembre 1971), Università degli Studi di Parma, Cataloghi, no. 11, Tip. La Nazionale, Parma, 1971.

special to his own life and his own eyes – is used to challenge and revise his tradition, as he knows it”⁶⁵²; una ricerca e un principio di sguardo sulla fotografia che coincide con quella che intraprenderà l'Istituto.

Il fotografo Szarkowski, del quale Quintavalle è amico (lo conosce in quei viaggi americani di metà anni Sessanta e inizio Settanta⁶⁵³) è direttore del Dipartimento di Fotografia del MoMA dal 1962 fino al 1989, dove realizza oltre cento mostre.

La collezione fotografica stessa del museo newyorkese sembra essere in buona parte un suo personale risultato, come si evince dal comunicato stampa del museo n. 13 del Febbraio 1980⁶⁵⁴ nel quale viene sottolineato che la sua azione ha portato la collezione fotografica a oltre 15000 opere, con materiali che risalgono all'anno 1840.

Approfondendo la storia di Szarkowski al MoMA notiamo che è del 1973 la mostra *From the picture press*⁶⁵⁵ in cui lo storico riconosce come “many of the most original and compelling news photographs describe events of minor historical significance, and that the formal and iconographic character of such pictures has made a significant contribution to the development of the modern visual vocabulary [...] this approach to the subject would indeed have been impossible without unlimited access to a major news photography”⁶⁵⁶ all'interno dei quali la fotografia propone un vero e proprio *visual vocabulary*. Szarkowski testimonia come “the exceptional vigor and independence of contemporary American photography owes much to the fact that the medium's significant work has been more widely exhibited and more seriously studied in the United States than in any other country.”⁶⁵⁷

Ad inizio anni Settanta quando i due storici dell'arte condividono le esposizioni al Centro Studi è inoltre un momento significativo all'interno della Storia della Fotografia, che tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta vede numerosi e rivoluzionari cambiamenti nel suo rapporto con la storia dell'arte e la pratica artistica. Sia in ambito europeo (da Roland Barthes a Jean Baudrillard, da André Bazin a Pierre Bourdieu) che americano (da Alfred Stieglitz ad Edward Steichen, Susan Sontag e Paul Strand) ci si interroga sullo statuto della fotografia come *documento* e *monumento*, analizzandone quelle direzioni che aveva intrapreso l'avanguardia artistica e che si diffonde tra gli artisti negli anni Sessanta e Settanta quando la fotografia si ritrova protagonista in un rapporto continuo tra diversi *media*.

⁶⁵² Ivi, p. 15.

⁶⁵³ Cfr. A. Ria, Intervista ad Arturo Carlo Quintavalle con Cesare Colombo in *La fotografia e la Grande Depressione*, RSI Radiotelevisione svizzera, 9 febbraio 2012 [<https://urly.it/3jns> ultimo accesso 20.10.2018].

⁶⁵⁴ John Szarkowski, *Director, Department of Photography*, Press release, Moma Archives, 1978. [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/5625/releases/MOMA_1978_0061_56A.pdf, ultimo accesso 20.10.2018].

⁶⁵⁵ La Biblioteca dell'Istituto testimonia questa ricerca, conservando i volumi in edizione americana che Szarkowski scrive in quegli anni. Tra queste citiamo lo scritto su Garry Winograd del 1969, quello su Walker Evans del 1971, *From the picture press* del 1973, *New Japanese photograph* del 1974, *The portfolios of Ansel Adams* del 1977, *Mirrors and windows: American photography since 1960*, catalogo della mostra del MoMA del 1978 (furono più di ottanta le mostre da lui curate dal 1962 al 1989).

⁶⁵⁶ J. Szarkowski (a cura di), *From the picture press* (catalogo mostra Museum of Modern Art, New York, 30 gennaio - 29 aprile 1973), The Museum of Modern Art, New York, 1973.

⁶⁵⁷ Ivi, p. 15.

La fotografia ritorna spesso protagonista di numerose indagini che ne vanno ad approfondire il rapporto con l'idea di archivio, con la serie, con la natura della fotografia come *macchina archivante*⁶⁵⁸. Quintavalle dichiara, di fronte alla rivoluzione nell'idea di opera d'arte che si trova ad affrontare a fine anni Sessanta: "siamo di fronte ad un momento di passaggio singolare nel contesto della nostra cultura di immagine [...] siamo davanti a una rivoluzione pari almeno a quella che dovette portare nella cultura figurativa, e nella scala di valori di questa, l'invenzione della incisione su legno o, tanto più recente quella della litografia"⁶⁵⁹. Riprende così i riferimenti benjaminiani di *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* e le teorie espresse nelle lezioni e nei suoi scritti.

Una figura, quella di Szarkowski, che senza dubbio è stata di riferimento per Quintavalle; il curatore e fotografo si muove tra Università e musei, tra professione e ricerca. Oltre a dirigere il dipartimento del MoMA, insegna all'Università di Buffalo e del Minnesota, dopo aver lavorato per il Walker Art Center (di cui ricordiamo era stato direttore) come associate editor ed aver realizzato campagne fotografiche e scritti teorici, a partire dalla pubblicazione della ricerca su Louis Sullivan nel 1956, per poi definire i campi della sua ricerca, che si rifletteranno sulle esposizioni in corso al MoMA da "The photographer and the American Landscape" (1963), "The photographer Eye"(1965), le monografie su André Kertész (1964) e Walker Evans (1971).

La volontà di Szarkowski di promuovere e testimoniare attraverso la sua azione di storico dell'arte e della fotografia i nuovi fotografi presentati attraverso questa mostra (come Diane Arbus, Paul Caponigro, Lee Friedlander, Joel Meyerowitz e altri) sarà poi il modello per le attività di Quintavalle e Massimo Mussini⁶⁶⁰ (che firmano due saggi nel catalogo del 1971) per i fotografi italiani, in primis Luigi Ghirri⁶⁶¹. Ricordiamo qui come Ghirri dichiara più volte come suo maestro indiscusso Walker Evans, e, come altri fotografi, tra i quali Ugo Mulas, trarranno insegnamento da queste mostre di Parma e dagli scritti di Szarkowski.

Lo stesso Ghirri, che conosce il curatore americano, ne criticherà l'affermazione per cui il fotografo inserisce "un marchio di fabbrica"⁶⁶² delineando una sua visione della fotografica più vicina al modello dell'FSA piuttosto che a quella autoriale che lo stesso Quintavalle attribuisce al modello Museum of Modern Art.

Quintavalle scrive, nel 1988, quando ormai la struttura dello CSAC è stabile e definita nelle sue cinque sezioni come "per definire il progetto dello CSAC credo sia stata determinante la ricerca sulla fotografia"⁶⁶³ anche

⁶⁵⁸La definizione della macchina fotografica come 'macchina archivante' è presente in O. Enwezor, *Archive Fever: Photography between History and the Monument* in *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (cat. mostra International Center of Photography, New York, 18 gennaio 2008 – 4 maggio 2008), International Center of Photography, New York, 2007, p. 12.

⁶⁵⁹ Ivi, p. 76.

⁶⁶⁰ Massimo Mussini è stato professore di Storia dell'Arte moderna all'Università di Parma e tra i primi a collaborare con Quintavalle nell'organizzazione delle mostre e nella redazione dei cataloghi e delle ricerche. Troviamo Mussini già presente con un contributo all'interno del catalogo dell'Istituto *New Photography USA* del 1971 e all'interno del Comitato Esecutivo del Centro nel volume *Situazione al 1983*. Il suo contributo sarà determinante per il Centro, specialmente per quanto riguarda le raccolte e le esposizioni della Sezione Fotografia (da Dorothea Lange nel 1972 a Luigi Ghirri nel 1979).

⁶⁶¹ Luigi Ghirri vedrà la mostra *New Photography USA* nel 1971 e parlerà con Quintavalle davanti a una delle rassegne che segnerà il suo lavoro (Ghirri esporrà per la prima volta l'anno seguente a Modena). Il rapporto tra i due proseguirà per tutta la vita del fotografo, che insegnerà anche ai corsi dell'Università di Parma nel 1985-1986.

⁶⁶² L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole*, SEI, Torino, 1997, p. 313.

⁶⁶³ A. C. Quintavalle, *Il palazzo dell'arte*, cit., p. 31.

considerando che la raccolta inizia a definirsi e si va elaborando in questa prima fase e in queste prime ricerche interne alle mostre l'idea di un "archivio della memoria"⁶⁶⁴ di cui ne è un esempio e la prima "fonte" della raccolta CSAC il materiale presente all'interno della Library of Congress in cui la fotografia, come ci spiega Paolo Barbaro, "è memoria nazionale in quanto memoria culturale".

Apriamo qui un breve accenno sull'importanza che ebbe per Quintavalle lo stesso Art Institute of Chicago⁶⁶⁵ dove ha tenuto le sue lezioni americane nel 1964: una istituzione formativa che lavora con i musei, *in primis* con il MoMA⁶⁶⁶ fin dai primi anni dalla sua fondazione.

Pensiamo ad esempio alla mostra del 1936 su Pablo Picasso, indicativa di quella condizione americana del rapporto tra università, raccolta, esposizione e realtà museale che influenzerà molto Quintavalle, sia dal punto di vista del loro rapporto sia per i caratteri delle loro collezioni.

Non dimentichiamo inoltre che in quella fine anni Sessanta e inizio anni Settanta in cui Quintavalle viaggia più volte negli Stati Uniti il professore György Kepes (teorico che proviene dal New Bauhaus di Chicago) fonda, nel 1967, il Center for Advanced Visual Studies (CAVS) al Massachusetts Institute of Technology, un centro che ospita fellowship di artisti per realizzare le loro opere nell'idea di un avvicinamento tra arte, spazio e pubblico che lui definisce "confluence"⁶⁶⁷. All'interno della Biblioteca dell'Istituto di Parma troviamo a conferma di questo interesse l'edizione de *Il linguaggio della visione* di Kepes uscita in Italia nel 1971 (in USA nel 1944).

• Le letture possibili dello CSAC. Intervista a Paolo Barbaro, Sezione Fotografia, CSAC

Paolo Barbaro, storico della fotografia formatosi all'Istituto di Storia dell'Arte di Parma con il professor Arturo Carlo Quintavalle, si laurea con una tesi sulla fotografa Florence Henri della quale è presente un Fondo al Centro Studi di Parma, di cui Barbaro curerà una mostra nel 1998. Dal 1978 inizia a collaborare con lo CSAC, per il quale fin dagli inizi analizza e cataloga le opere appartenenti ai Fondi fotografici. Negli anni si relaziona con molti tra i più importanti fotografi italiani del Novecento, di cui oggi lo CSAC, anche grazie al suo lavoro e al percorso condiviso con molti fotografi e artisti, ne conserva i fondi.

Questi materiali sono riuniti in una delle Sezioni più eterogenee e preziose del Centro, quella di Fotografia, di cui Barbaro, insieme alla dottoressa Claudia Cavatorta, è il curatore. Ha collaborato e realizzato esposizioni e cataloghi⁶⁶⁸ sia all'interno del Centro che con altre numerose istituzioni. Autore di numerosi contributi

⁶⁶⁴ Ivi, p. 30.

⁶⁶⁵ L'Art Institute of Chicago viene fondato nel 1879 e il suo museo viene ufficialmente aperto al pubblico nel 1893, in occasione dell'Esposizione Internazionale Colombiana. Il museo si affianca alla School of the Art Institute di Chicago e si pone come raccolta destinata anche al lavoro degli studenti. Nasce su base di donazioni e dal 1913, dopo l'Armory Show newyorkese, inizia a raccogliere arte contemporanea e si suddivide in dipartimenti. All'inizio degli anni Sessanta il curatore Hugh Edwards cercherà di inserire nelle collezioni anche la fotografia. John Szarkowski vi espone più volte.

⁶⁶⁶ Il MoMA è un esempio di collaborazioni con numerose istituzioni, soprattutto in questi decenni iniziali (anni Quaranta e Cinquanta): Università, College, Istituti d'Arte ed anche aziende (ad esempio l'Olivetti nel 1952).

⁶⁶⁷ György Kepes, *Massachusetts Institute of Technology, The Center for Advanced Visual Studies* (brochure introduttiva del Centro), MIT Press, Cambridge (MA), 1968.

⁶⁶⁸ Tra i contributi ricordiamo: gli scritti presenti in *Studio Villani* (catalogo della mostra CSAC, Parma, 1980) ed in A. C. Quintavalle, *Lei & Lui: cronaca e pubblicità*, Laterza, Bari, 1981. I cataloghi di mostra: P. Barbaro, G. Bianchino (a cura

critici sulla storia della fotografia del Novecento, la fotografia d'architettura, del paesaggio e documentaria (tra i più importanti conoscitori, tra gli altri, dell'opera di Luigi Ghirri), Paolo Barbaro è anche fotografo e docente, azioni con le quali prosegue nel modello di trasmissione e produzione culturale dello CSAC.

Intervista

1. Che cosa hanno rappresentato le mostre storiche del Centro Studi? Come descriverebbe il ruolo dell'esposizione in passato?

Per quanto riguarda la mia esperienza diretta, le prime che ho visto alla Sala delle Scuderie indicavano in modo preciso una strada di sperimentazione estetica, consapevolezza storica, comprensione del presente utile per l'intervento politico come per la consapevolezza del nostro contesto. E poi il rigore della filologia e la critica della tradizione accademica crociana. Era la seconda metà degli anni Settanta, le mostre erano Dorothea Lange, Stefani, Castellani, Migliori... Gli studenti, i giovani un po' irrequieti e in cerca di nuove prospettive – eravamo tanti, spero ce ne siano ancora di più ora... – sapevano che alla Sala delle Scuderie c'era sempre qualche proposta originale. Quando iniziai a collaborare con il CSAC, conoscendo la sua storia precedente e vivendo quello che sono stati i suoi sviluppi, ebbi la conferma di questo e anche di altre cose: integrare teoria e prassi, bellezza e lavoro, la necessità di offrire ad un pubblico ampio non solo i frutti ma anche i metodi (gli strumenti umani direbbe il poeta Sereni) delle ricerche più aggiornate. Le rassegne monografiche di autori che avevano scelto di donare parte della loro opera al CSAC, cioè all'Università, cioè allo Stato, ovvero alla collettività, non erano celebrazioni commemorative o beatificazioni da vivo, ma allestimento di mappe per collocare nella storia e nelle ideologie un'opera che non nasceva isolata scaturendo da menti geniali, ma era la determinazione aperta di un nodo storico e umano, da cui partire per stabilire altri rapporti.

2. Che significato ha la raccolta del Centro, oggi, per la ricerca e che cosa la differenzia nel suo ruolo rispetto al momento in cui si è sviluppata?

È raccolta di materiali connessi a progetti, pensieri, dislocati la gran parte del Novecento. Evito accuratamente di usare parole come "giacimento", "tesoro", "miniera": se consideriamo l'archivio come accumulo inerte, o attivabile solo in relazione ad un suo sfruttamento commerciale lo rendiamo inutile, utile al massimo per pescarvi qualche feticcio, tradendo oltretutto autori ed artisti che hanno scelto di sottrarre le loro opere al circuito commerciale per collocarle in un ambito rigorosamente culturale. Il continuo rapporto con gli artisti, con l'insegnamento e con gli studenti, la crescita e l'attenzione al presente delle raccolte sono

di), *L'auto dipinta*, Electa, Milano, 1992; P. Barbaro, *Il gesso e la creta: studio Vasari Roma, l'atelier Ximenes*, CSAC, Università di Parma, 1994; *Florence Henri 1927-1940*, Electa, Milano, 1998; *Aniello Barone*, 2013, Skira, Milano; *Gianni Leone*, Skira, Milano, 2014 e la curatela, insieme a Giulio Bizzarri, del volume L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, Quodlibet, Macerata, 2010.

un tratto fondamentale del modello dello CSAC. Senza queste caratteristiche saremmo in presenza di diviene di molto diverso, di una delle tante raccolte – pubbliche o private – di arte contemporanea. Credo che le attuali difficoltà a crescere, ad aggiornare e implementare le raccolte accogliendo ricerche sempre nuove metta profondamente in crisi questo modello.

3. Oggi il dibattito corrente sul tema "archivio" riconosce in luoghi come questo Centro la possibilità di sviluppo di nuove metodologie di ricerca, di nuove invenzioni espositive e di un differente rapporto con i materiali anche rispetto ad altre tipologie di istituzioni che hanno un'origine e una raccolta di tipo differente. La raccolta del Centro può ancora portare un contributo a questi interrogativi sul significato di "archivio"?

Certamente, anzi, credo che la sua progettualità di – archivio di archivi – , quasi di archivio al quadrato o archivio in abisso, sia stata in qualche modo anticipatrice di prospettive più recenti sia per quanto riguarda le discipline specifiche che le collegate riletture estetiche. In questo senso nel modello CSAC, di integrazione tra conservazione, analisi, produzione, didattica, credo ci sia ancora tanto da inventare. Volendo essere un po' mistici, e citando un Benjamin meno percorso, mi piace pensare agli archivi dello CSAC non come un forziere ma come un'Arca, raccolta di oggetti depositari di simboli potenziali, capaci di suggerire sempre nuove alleanze tra i singoli e un'idea ampia di umanità.

4. Quale a suo avviso è la principale complessità di questo archivio?

Un archivio come quello dello CSAC si regge sulla lettura dei rapporti tra culture, leggibili nelle realizzazioni e nelle progettualità. Questo, per sua natura costruisce complessità: tra un dipinto e una fotografia e la maquette di un quartiere vi sono rapporti che rilevano rapporti con altro ancora... insomma la complessità è oggetto di analisi e produzione dello CSAC e non vi possono essere complessità principali e complessità secondarie ma una rete di rapporti su più dimensioni.

5. Cosa accomuna e rende interessante il rapporto tra l'archivio e la sua esposizione?

Da una parte abbiamo lo strumento effimero ma attuale dell'esposizione (nato per terminare). Dall'altra i documenti, un insieme di idee sottese ad essi, da riscoprire continuamente e a cui dare ogni volta una visibilità che possa durare nel tempo. Quale può essere un punto di equilibrio tra l'esposizione e l'archivio, senza che questo significhi "oltrepassare" la definizione storica di quest'ultimo?

Ogni enunciato, quindi ogni oggetto comunicativo, produce significato ogni volta che viene letto. Una mostra è effimera ma le centinaia di esposizioni – a partire dalla stessa mostra – vissute nelle differenti esperienze dei visitatori non si esauriscono con la chiusura della rassegna. L'oggetto nell' archivio quando viene esposto entra a sua volta in una sintassi che cambia tutte le volte e travalica sempre quello che Benjamin chiamava il – valore espositivo – proprio grazie al suo appartenere ad una sintassi differente, quella

della sua produzione, che deve restare leggibile in tutte le sue determinazioni. In altri termini: l'esposizione non è mai effimera, l'archivio non è mai immobile ed eterno, può produrre continuamente senso a partire dalle sue parti, dalle sue articolazioni, dai suoi singoli oggetti. Il tema della tutela, della conservazione, è profondamente intrecciato a questo e non deve in nessun modo essere sopraffatto dalle esigenze di "estroversione" dell'Istituzione e del suo Archivio.

6. Secondo la sua esperienza, con uno sguardo specifico al settore di cui Lei è responsabile, possono gli archivi trasformarsi in un luogo di dialogo per l'introspezione e quindi per la creazione del nuovo? Ci sono modalità privilegiate o utili a questo scopo?

Assolutamente sì, è esattamente quello che accade. Su varie scale: anche la semplice enumerazione o descrizione di un archivio è realizzazione di un suo stato che prima non esisteva, e per tanti autori i materiali dello CSAC sono stati indicazione preziosa per ulteriori loro ricerche e realizzazioni. Unica modalità indispensabile e non negoziabile è la conservazione del materiale e della sua leggibilità.

7. Che differenza vede tra le azioni intraprese con i materiali del Centro fuori dall'archivio e all'interno di esso? Lavorare come ricercatori, curatori, architetti, restauratori, storici all'interno dell'archivio sviluppa nuove possibilità di ricerca a partire dai materiali, o accadrebbe lo stesso tramite consultazioni esterne?

Indubbiamente sono condizioni differenti, contesti differenti e quindi significati diversi e uno credo sia indispensabile all'altro. Non vi sarà mai abbastanza collaborazione tra archivio prestatore e ente espositore, proprio sul piano scientifico. Il ricercatore esterno può illuminare materiali con relazioni che dall'interno dell'Istituzione non sono visibili così come il curatore o studioso dello CSAC ha competenze e informazioni che il curatore esterno non può avere, benissimo se si riesce a costruire relazioni tra questi due piani.

8. *Atlante* di Luigi Ghirri inquadra una parte di territorio così come il muoversi in archivio ne permette nuovi percorsi. Come descriverebbe il rapporto tra lo CSAC e quest'opera? Può essere utile lavorare per metafore per inquadrare nuove politiche?

È un'opera straordinaria, e in effetti così come la serie ghirriana suggerisce un'idea dei viaggi possibili a partire dalla rappresentazione simbolica, mentale e condivisa del mondo percorribile, la concezione dello CSAC indica le letture possibili di un universo di immagini condensate in oggetti, nella loro organizzazione in archivio che rispecchia la cultura che le ha determinate e che determinano. Credo che l'Archivio e quell'*Atlante*, come lo studioso e l'artista, come Ghirri e Quintavalle, si siano specchiati con molta curiosità l'uno dell'altro, cosa che in quella stagione un po' concettuale dei secondi Settanta del Novecento accadeva abbastanza spesso, e magari si siano per gioco scambiati ogni tanto il posto.

3.2 Le esposizioni dello CSAC e le Sezioni del Centro

Risulta davvero complessa anche solo l'elencazione delle oltre centoventi mostre temporanee⁶⁶⁹ che il Centro Studi dell'Università ha realizzato dal 1968⁶⁷⁰ ad oggi – cinquant'anni – tema che meriterebbe uno studio specifico e approfondito che vada ad indagarne le modalità con cui questa intensa attività si è rapportata con le ricerche dell'Università, le sue posizioni teoriche, con gli artisti e le loro opere, con il territorio, in un racconto che potrebbe descrivere molto anche della natura e della storia culturale della nostra città e dell'Università stessa.

Si è quindi deciso di aprire una riflessione e un paragrafo sulla vicenda espositiva dello CSAC per identificare non solo la successione dei titoli e dei temi scelti (quindi delle ricerche) ma allo stesso tempo seguire con il passare delle mostre temporanee l'evoluzione delle Sezioni del Centro che andranno definendosi in cinque dipartimenti autonomi ma parte di un *unicum* a cui si applica un modello teorico omologo. Si delinea inoltre, con l'inclusione di nuovi materiali durante gli anni, nonché delle nuove e connesse attività del centro che nascono nel tempo, come vedremo, ad esempio, per l'apertura alle consultazioni da parte del pubblico, il tema della necessità di nuovi spazi, strumenti e strutture.

Un percorso quindi che, nell'interesse di questa ricerca, attraversa per sommi capi ed esempi, con il punto di vista sui cambiamenti e i caratteri peculiari del costruirsi delle Sezioni rispetto alla progressiva conformazione del Centro Studi in quanto istituzione pubblica e universitaria.

Seguiamo la storia del Centro in una descrizione dell'evoluzione della sua configurazione e degli spazi che lo ospitano, per sommi capi ed esempi, suddividendola in tre fasi principali dal 1968 al 2015.

Si è deciso di non procedere elencando tutte le esposizioni⁶⁷¹ realizzate nel corso di questa vicenda storica ma di segnare alcuni momenti che rendano conto della tipologia di materiale studiato ed esposto e dell'impostazione metodologica della raccolta e delle ricerche, consapevoli che, come descrive Quintavalle,

⁶⁶⁹ Arturo Carlo Quintavalle ha raccontato la storia espositiva del Centro Studi in più occasioni, sia all'interno di interviste che nei suoi scritti. Tra questi segnaliamo: *Centro Studi e Archivio della Comunicazione. Situazione 1983*, Documenti, 1, cit.; A. C. Quintavalle, *Il palazzo dell'arte*, cit.; A. C. Quintavalle e G. Bianchino (a cura di), *Nove100*, cit.; A. C. Quintavalle e G. Bianchino (a cura di), *Il rosso e il nero: figure e ideologie in Italia 1945-1980 nelle raccolte del CSAC*, cit.

Una prospettiva teorica è accennata dallo stesso docente all'interno di *Per una introduzione* in A. Calzolari, R. Campari, A. C. Quintavalle, *Arte e comunicazione visiva*, Quaderni di Storia dell'Arte, no. 5, Università degli Studi di Parma, 1969. Note e riflessioni sull'attività espositiva del Centro si trovano nei Cataloghi e nei Quaderni dell'Istituto in bibliografia, ad esempio segnaliamo alcuni numeri di "NAC – Notiziario Arte Contemporanea": no. 11 marzo 1969 (*Ceroli*), no. 1 gennaio 1972 (*New Photography USA*), no. 2 febbraio 1972 (*Klee fino al Bauhaus*), n. 4 aprile 1973 (*Parola e Immagine*), no. 5 maggio 1974 (*Della falsità*). Più recentemente si veda G. Bianchino, *Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma* in Atti del Primo Convegno Archivi e Mostre, Biennale di Venezia, 2013, p. 156 e S. Riva, *L'archivio al centro. Dal CSAC a un contesto più ampio* in C. Collina (a cura di), *E-R Design: Estetica del quotidiano negli istituti culturali dell'Emilia-Romagna*, IBC, Emilia Romagna, 2017, p. 55.

⁶⁷⁰ La prima mostra è *Concetto Pozzati*, nel Salone Farnese della Pilotta, nell'aprile-maggio del 1968. La mostra è accompagnata dal catalogo omonimo a cura dell'Istituto di Storia dell'Arte Università di Parma e della Soprintendenza alle gallerie, cfr. *Concetto Pozzati*, Cataloghi, no. 1, tip. La Nazionale, Parma, 1968. Nel frontespizio di questa pubblicazione il Preside della Facoltà di Magistero Domenico Pesce si augura che "A questa esposizione su Concetto Pozzati, altre ne seguiranno, volte a illustrare la situazione attuale della cultura visiva in Italia".

⁶⁷¹ Un elenco completo delle mostre si può trovare on line sul sito su www.csacparma.it. [ultimo accesso 20.10.2018].

“non vi è stato dunque un programma di mostre stabilito a priori; progetti diversi si sono intrecciati anche sovrapposti”⁶⁷².

Si può considerare una prima fase dal 1968 fino al 1976 (anno in cui il Centro prenderà il nome definitivo e vedrà mostre di Arte, Media e Fotografia spostarsi dal Salone dei Contrafforti alle Scuderie della Galleria Nazionale) poi una seconda fase con l'ampliamento delle sezioni al 1983 (quando verrà redatto il volume *CSAC. Situazione al 1983* che ne indica le cinque sezioni, ovvero l'annessione di Progetto e Spettacolo alle prime tre Sezioni e gli importanti convegni del 1980 (sul Progetto) e 1984 (sulla Moda) all'interno degli spazi dell'Istituto in Pilotta, fino allo spostamento della sede nel 1989.

Dopo questa fase iniziale si avrà dal 1989 un periodo che identifichiamo con la conclusione del mandato di Giulio Carlo Argan come Presidente del Centro e il trasferimento del CSAC nella nuova sede temporanea del Padiglione Nervi (che diventa anche luogo delle esposizioni alternandosi alle Scuderie). Sono gli anni in cui inizia la collaborazione con l'editore Electa e poi con Skira, occasioni che determinano un cambiamento nella forma editoriale delle pubblicazioni. Tra le mostre di questi anni segnaliamo la partecipazione alla 45° Biennale di Venezia del 1993 con *Muri di carta* e la prima mostra antologica delle raccolte all'interno della nuova sede (*Il rosso e il nero*, 1999); dagli anni Duemila al 2014 le esposizioni si diversificano, proseguono i convegni, come ad esempio quello sugli archivi d'architettura⁶⁷³ (2000) sui progetti di Pier Luigi Nervi⁶⁷⁴ (2012) e sul ruolo delle immagini nel XXI secolo⁶⁷⁵ (2013).

Nell'ultima sezione ci concentreremo su una fase, a partire dal 2015 e ancora in corso, che segue un cambio di direzione nella gestione della raccolta, e l'apertura dello spazio espositivo permanente e l'introduzione di nuovi temi di ricerca.

L'accezione con cui guardiamo a questa “storia” fino a quella più recente è in primo luogo un'occasione per far emergere alcuni caratteri, autori e materiali della raccolta, le figure che li hanno ordinati e catalogati, le fondamenta per un nuovo percorso da cui prende origine l'apertura dello spazio permanente e il nuovo ruolo dell'allestimento.

Una storia delle mostre realizzate da CSAC, come abbiamo indicato anche in nota, è stata realizzata e approfondita in più occasioni editoriali. Il Centro è stato presieduto da Giulio Carlo Argan (dal 1976 al 1989), da Arturo Carlo Quintavalle (ne diviene presidente sostituendo Argan nel 1989 e lo resterà fino al 2014, prima ne era il direttore), da Gloria Bianchino (direttrice del Centro dal 1989 al 2014), da Luigi Allegri nel 2014, dal Rettore Loris Borghi nel 2015 e infine da Francesca Zanella (presidente del Centro dal giugno 2015).

⁶⁷² A. C. Quintavalle, *Il Palazzo dell'Arte*, cit., p. 34.

⁶⁷³ M. Branchi, *Sugli standard di descrizione*, Bollettino del convegno AAA Italia (Parma, 5 maggio 2000), no.1, Parma, 2001; si veda anche G. Bianchino, *Archivio come modello antropologico di analisi della storia* in G. Bigatti e M. Canella, *Collegio degli ingegneri e degli architetti di Milano. Gli Archivi e la storia*, cit., p.183.

⁶⁷⁴ G. Bianchino e D. Costi (a cura di), *Cantiere Nervi: la costruzione di un'identità. Storie, geografie, paralleli* (Atti del convegno internazionale di studi su Pierluigi Nervi, Parma-Ferrara-Bologna, 24-26 novembre 2010), Milano, Skira, 2012.

⁶⁷⁵ G. Bianchino (a cura di), *Di chi sono le immagini nel mondo delle immagini?* (Atti del Seminario di studi, Parma, 29 marzo 2012), Nuovi Quaderni dello CSAC, Skira, Milano, 2013.

Dal racconto dei protagonisti si evidenziano nel tempo le scelte, le modalità e le logiche che sottendono l'esposizione, l'organizzazione e la raccolta dei materiali in relazione agli obiettivi, al pubblico e alle condizioni storiche.

Ogni mostra, alcune forse più di altre, ha rappresentato un momento fondativo, un passaggio importante ma soprattutto una linea di ricerca che veniva seguita e svolta all'interno del Centro e dell'Università e rimangono un importantissimo strumento per comprendere la natura dell'archivio (sia nello specifico dei singoli fondi archivistici sia nella sua impostazione generale) sotto molti punti di vista. Così anche i cataloghi che hanno accompagnato ogni mostra, che oggi rappresentano la ricerca e la memoria di ogni discorso espositivo. I cataloghi, realizzati a partire dal 1968⁶⁷⁶ sono importante patrimonio e testimonianza, affiancano le rassegne realizzate dal gruppo di lavoro del Centro Studi e l'intensa storia della raccolta, indicando le caratteristiche delle mostre: "ogni mostra era il rendiconto di ricerche e seminari, anche sulla fotografia, la grafica, i media ed era realizzata per promuovere un nuovo discorso critico su questi stessi materiali [...] sia attraverso libri e mostre che attraverso critici dibattiti e scambi internazionali e nazionali con le massime istituzioni"⁶⁷⁷. Le mostre CSAC hanno spesso costituito un'occasione per nuove campagne di catalogazione, motivo di donazioni, in alcuni casi situazioni in cui gli studenti potevano seguire l'intero processo di organizzazione, di continua ricerca e comunicazione al pubblico del proprio lavoro. A documentare le mostre CSAC oltre ai cataloghi, per ricostruirne la storia espositiva vi sono diverse fotografie e soprattutto racconti e ricordi di chi quelle mostre le ha pensate, costruite e realizzate e dei quali alcuni protagonisti lavorano oggi all'interno del Centro Studi. Fotografie e testimonianze orali importanti perché se il catalogo – saggi, schede critiche, apparati – rappresenta la possibilità di analisi di un modello di ricerca, non racconta però l'allestimento, lo spazio, la relazione tra le parti, il momento dell'evento e la genealogia della sua nascita. Qui si tenterà di ripercorrere in modo cronologico le esposizioni, soffermandoci su alcuni aspetti che ci sembrano di interesse rispetto al *focus* sul tema d'archivio. Le esposizioni rappresentano già in se stesse un "archivio" e uno strumento per l'utilizzo in senso sperimentale e conoscitivo della raccolta CSAC, attraversate da innumerevoli e possibili letture non solo cronologiche, delle scuole, degli artisti: guardiamo alla storia delle mostre e all'archivio con criteri differenti, con percorsi operativi che possono riguardare gli spazi in cui si sono svolte, i rapporti internazionali che sono andati a determinare questa storia espositiva e culturale come luogo di concettualizzazione e futura declinazione dell'idea di archivio stessa.

•Le prime esposizioni e l'inizio delle ricerche su Arte, Media e Fotografia. 1968-1975

Come scrive Arturo Carlo Quintavalle raccontando delle prime fasi espositive "prima di tutto si sceglie nell'arte di puntare su tre filoni, quello della Pop e dei suoi collegamenti con l'Italia quello dell'Informale, ed

⁶⁷⁶ Come già detto, il primo è *Concetto Pozzati* (catalogo mostra Salone Farnese in Pilotta, Parma, aprile-maggio 1968), cit. La produzione di cataloghi interni al Centro proseguirà con continuità fino al 1989, quando inizia la collaborazione con Electa. L'ultimo volume sarà *Gianni Pezzani* (catalogo mostra CSAC, Parma, 2000), Centro Studi e Archivio della Comunicazione Università di Parma, Quaderni, no. 77, La Colornese, Parma, 2000.

⁶⁷⁷ G. Bianchino, *Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma* in Atti del Primo Convegno Archivi e Mostre, cit., p. 154.

ancora di organizzare la ricerca dell'Istituto di Storia dell'Arte in direzione dei media e del loro impatto sul pubblico".⁶⁷⁸

La fase iniziale del Centro è senza dubbio molto complessa. Un primo filone espositivo dedicato alle mostre di pittura e scultura ha l'inizio con l'esposizione di *Concetto Pozzati* (1968), realizzata nel retropalco del Teatro Farnese (appena prima degli importanti lavori di ristrutturazione e ridefinizione degli spazi della Galleria Nazionale) ed è allestita⁶⁷⁹ con i pannelli bianchi realizzati anche per gli interni delle Scuderie nel 1963. Segue poi *Dobrzanski* (1968), per il quale segnaliamo la partecipazione di Francesco Arcangeli e Piero del Giudice che si realizzerà sempre all'interno del Salone Farnese della Pilotta. *Ceroli* (1969), realizzata dall'Istituto nelle Scuderie in autonomia, non senza difficoltà, è una mostra nella quale le opere riempiono l'area centrale della sala, ad occupare quello spazio costruito come un palco, sopra i ciottoli distesi delle antiche scuderie di Palazzo, dove i pannelli espositivi di Guido Canali resteranno per la maggior parte liberi e vuoti a fare da quinte teatrali. Ci soffermiamo sull'allestimento (di cui sono conservate le fotografie) che non possiamo non considerare visto anche il momento storico in cui il Ceroli inizia a dedicarsi alla scenografia teatrale. Quintavalle così ricorda la mostra: Ceroli "era abituato a mostre di intervento e quindi legate solo all'ultima ricerca, all'ultima produzione"⁶⁸⁰. All'ingresso siamo accolti dalle ombre e dalle sagome della *Grande Cina* (realizzata per il *Riccardo III* di Luca Ronconi, poi donata allo CSAC nel 1978⁶⁸¹) attraversando una prospettiva di legno di pino di Russia fino a *La scala*, posizionata e nascosta dietro i pannelli di fondo come a ricordare un ingresso e un'uscita di queste sagome da quinte inesistenti.

Le mostre su Lucio Del Pezzo, Remo Gaibazzi e Virginio Ferrari troveranno spazio nel Salone dei Contrafforti in Pilotta, che rimarrà per alcuni anni la sede espositiva dell'Istituto, anche in occasione della mostra su George Grosz⁶⁸² (1971). In questa occasione ha inizio una collaborazione con l'istituzione del MoMA. Nell'ottobre del 1969 il MoMA aveva esposto *George Grosz. Watercolours and drawings* che viene poi portata interamente⁶⁸³ presso l'Istituto a Parma nell'aprile del 1971 come una delle tappe europee della mostra (che andrà anche a Berlino e in altre città).

Nel catalogo troveremo infatti lo scritto di Eila Kokkinen del Museum of Modern Art, *George Grosz: Watercolour and drawings* oltre ai ringraziamenti al capo dell'International Program Waldo Rasmussen⁶⁸⁴. Ritroveremo il sodalizio dell'Istituto con il MoMA tramite Rasmussen nella mostra *Parola Immagine*.

⁶⁷⁸ A. C. Quintavalle e G. Bianchino, *CSAC. Origine del modello*, cit.

⁶⁷⁹ Le fotografie dell'allestimento sono conservate del Laboratorio Fotografico CSAC.

⁶⁸⁰ A. C. Quintavalle, *Il Palazzo dell'Arte*, cit., p. 28.

⁶⁸¹ I dati sono disponibili sul database online dello CSAC Samira

[<http://samha207.unipr.it/samira/searchkeywordform.do> ultimo accesso 20.10.2018], Mario Ceroli, Fondo (ARTE0053, Sezione Arte, CSAC).

⁶⁸² *George Grosz*, (catalogo mostra Salone dei Contrafforti in Pilotta, Parma, aprile-maggio 1971), Istituto di Storia dell'Arte, Università di Parma in collaborazione con Museum of Modern Art, New York, Cataloghi, no. 9, La Nazionale, Parma, 1971.

⁶⁸³ Si possono confrontare la check list del MoMA [https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_326645.pdf] e le opere nel catalogo CSAC (cfr. *George Grosz*, (catalogo mostra Salone dei Contrafforti in Pilotta, Parma, aprile-maggio 1971) cit.)

⁶⁸⁴ Vogliamo sottolineare all'interno del catalogo i ringraziamenti a Waldo Rasmussen, capo dell'International Program del MoMA. Rasmussen era in rapporto con l'associazione "La Strozina" fondata da Ragghianti, che organizzava la programmazione delle mostre a Palazzo Strozzi. Il rapporto con Rasmussen è testimoniato ad esempio per

Nello stesso anno *Rafael Canogar Schermo e metafora civile*⁶⁸⁵ esposizione della quale Gianni Cavazzini scrive su NAC: "Canogar è testimone della nostra svolta storica con l'attualità chirurgica alla metafora civile, individuata da A. C. Quintavalle nel saggio che introduce al catalogo della esposizione, realizzata in modo esemplare dall'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma"⁶⁸⁶ e della quale si conserva all'interno della raccolta d'archivio l'opera *Disoccupazione*, donata nel 1976.

Nel 1972 una importante monografica curata da Quintavalle, porta a Parma oltre duecento opere di Paul Klee⁶⁸⁷ in *Klee fino al Bauhaus* dove si "intende ricostruire su un piano storico culturale e nel contempo psicanalitico, la complessa personalità di Klee nella sua genesi e nel suo divenire"⁶⁸⁸ presentando "uno dei fondamentali temi di studio promossi dall'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma negli ultimi due anni. I docenti dell'Istituto hanno condotto una rigorosa operazione di catalogazione sul corpus kleano schedando e fotografando molte migliaia di pezzi"⁶⁸⁹. Delle ricerche condotte da Quintavalle per la realizzazione della mostra su Paul Klee verrà pubblicato un estratto in NAC⁶⁹⁰ nel febbraio del 1972, poco prima della realizzazione della mostra. Uno studio che testimonia una ulteriore tipologia di ricerca rispetto "alle rassegne che si fondano su un dialogo con gli artisti e su una o più presentazioni del loro lavoro in catalogo"⁶⁹¹; qui infatti vi sono "schede critiche su singole opere, un ampio saggio"⁶⁹² di un artista del quale non si conservano opere all'interno della raccolta. Inoltre, come evidenzia Giuliana Ferrari rispetto ai contenuti del catalogo, "Quintavalle si pone il problema della mostra d'arte come genere che può condizionare lo studio e l'analisi del percorso di un artista"⁶⁹³.

Dal marzo 1974 con la mostra su *Mario Schifano* le esposizioni trovano sede principale nelle Scuderie. Si tratta a una esposizione rivolta a "una figura che a Roma, negli Stati Uniti e in Italia giocherà una parte significativa per una intera generazione"⁶⁹⁴; si raccolgono nel catalogo "i testi critici dei maggiori critici e dei maggiori scrittori amici di Schifano"⁶⁹⁵. Nello stesso anno sono da registrare la collettiva *Della Falsità* (aprile 1974) per poi proseguire con la Pop Art di *Joe Tilson* dal dicembre 1974 al gennaio 1975.

l'organizzazione della Mostra dei Musei di Montalcino, poi non realizzata (dattiloscritto della Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti sulla serie archivistica "La Strozzina", inventario disponibile on line <http://www.fondazioneragghianti.it/wp-content/uploads/2018/02/La-Strozzina-inventario.pdf>, ultimo accesso 20.10.2018).

⁶⁸⁵ A. C. Quintavalle, *Rafael Canogar: Schermo e metafora civile* (catalogo mostra Salone dei Contrafforti in Pilotta, Parma, 16 settembre - 6 ottobre 1971), Istituto di Storia dell'Arte Università di Parma, Cataloghi, no. 10, La nazionale, Parma, 1971.

⁶⁸⁶ G. Cavazzini, *Rafael Canogar-Parma* in "NAC – Notiziario Arte Contemporanea", no. 11, novembre 1971, p.26.

⁶⁸⁷ A. C. Quintavalle (a cura di), *Klee fino al Bauhaus* (catalogo mostra Salone dei Contrafforti in Pilotta, Parma, 7 novembre 1972-7 gennaio 1973), Istituto di Storia dell'Arte Università di Parma, Cataloghi, no. 16, Artegrafica Silva, 1972. Questa mostra fu realizzata grazie ai prestiti della Fondazione Klee a Berna e della collezione di Felix Klee.

⁶⁸⁸ G. Ferrari, *Klee fino al Bauhaus* in "NAC – Notiziario Arte Contemporanea", no. 10, ottobre 1972, p. 10.

⁶⁸⁹ Ibidem.

⁶⁹⁰ A. C. Quintavalle, *Klee e la psicoanalisi* in "NAC – Notiziario Arte Contemporanea", febbraio 1972, p. 16.

⁶⁹¹ A. C. Quintavalle, *CSAC quarant'anni: l'archivio del Novecento* in A. C. Quintavalle e G. Bianchino (a cura di), *Nove100*, cit., p. 34.

⁶⁹² Ibidem.

⁶⁹³ G. Ferrari, *Klee fino al Bauhaus* in "NAC – Notiziario Arte Contemporanea", cit., p. 10.

⁶⁹⁴ A. C. Quintavalle, *Il Palazzo dell'Arte*, cit., p. 34.

⁶⁹⁵ Ibidem.

Le mostre proseguiranno con *Demetrescu* (febbraio 1975), nel cui catalogo si trova la prima introduzione di Argan, che scrive dell'artista "come ogni tecnica ha un suo automatismo: le mani lavorano mentre la mente pensa, ricorda, immagina, come se la concentrazione nel lavoro manuale liberasse il moto della mente; e ciò che passa nell'opera non è la cosa pensata, ricordata, immaginata, ma il flusso, il ritmo del pensare, ricordare, immaginare"⁶⁹⁶. Sempre del 1975 è l'esposizione su *Emilio Tadini*, l'ultima mostra dalla Sezione Arte prima che l'Istituto prenda nome di CSAC.

L'altro filone tematico interno alle esposizioni di questa prima fase riguarda le ricerche svolte all'interno dei corsi dell'Istituto di Storia dell'Arte che portano al coinvolgimento degli studenti nell'organizzazione delle mostre. Il Quaderno dell'Istituto n. 4 1968 dal titolo *Picasso oggi* presenta una sezione realizzata e firmata dagli studenti che iniziano a pubblicare l'esito delle loro ricerche: in questo caso uno studio sui film di Godard e un sistema di interviste a cui si dedica un gruppo di iscritti al corso di Storia dell'Arte.

Le ricerche dell'Istituto vertono sul tema della comunicazione, attraverso quelli che erano i *nuovi media* della comunicazione di massa.

Queste nuove ricerche portano sui pannelli del Salone dei Contrafforti, gli ingrandimenti di pubblicità e manifesti, come a ripercorrere una scena urbana. Come sottolinea Quintavalle, "nascono da un programma unitario: analizzare il sistema della comunicazione per via di immagini, non le immagini elitarie ma quelle usurate"⁶⁹⁷ che vengono raccolte, analizzate, riprodotte e accorpate per dare origine ad esposizioni che "nascono direttamente dal lavoro di gruppo di decine di studenti che per un anno intero ben oltre gli obblighi di frequenza si dedicano a indagini sul sistema della comunicazione"⁶⁹⁸. Avremo infatti la *La tigre di carta. Viatico alla retorica pubblicitaria*⁶⁹⁹ (nel gennaio e febbraio del 1970) con un titolo che – come afferma Quintavalle – nasce dallo slogan di Mao Tse Tung⁷⁰⁰ (le *paper tigers* sono gli Stati Uniti all'interno del Libretto Rosso). L'allestimento e i materiali di questa mostra vengono cercati nelle aziende: "per fare questa mostra servono le *affiches* [...] siamo riusciti a farci dare i simboli, le insegne, scatolate delle grandi multinazionali del petrolio [...] le insegne le appendiamo come un albero della cuccagna"⁷⁰¹. Una pubblicità a cui Quintavalle guarda è quella realizzata "negli Stati Uniti dove, dicevo, la elaborazione linguistica è incessante"⁷⁰² all'interno della quale il messaggio pubblicitario, così come in Italia per alcuni aspetti, si

⁶⁹⁶ *Camilian Demetrescu* (catalogo mostra Sala delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio 1975), Istituto di Storia dell'Arte Università di Parma, Cataloghi, no. 23, STEP, Parma, 1975, p. 10.

⁶⁹⁷ A. C. Quintavalle, *CSAC quarant'anni: l'archivio del Novecento* in A. C. Quintavalle e G. Bianchino (a cura di), *Nove100*, cit., p. 28.

⁶⁹⁸ Ibidem.

⁶⁹⁹ La mostra e le ricerche sono realizzate dagli studenti che partecipano alle ricerche del Corso sulle arti visive nel mondo contemporaneo, anno 1968-1969, realizzato dall'Istituto di Storia dell'Arte e che firmeranno l'intero catalogo: Luigi Allegri, Ermanno Bertoni, Ernesto Cavatorti, Gabriella Luseti, Francesca Magri, Laila Marangoni, Donata Pelagatti, Gina Pedroni, Rossella Ruggeri, Silvia Testa.

⁷⁰⁰ Ibidem.

⁷⁰¹ Ivi, p. 29.

⁷⁰² A. C. Quintavalle, *Pubblicità come lingua* in "NAC – Notiziario Arte Contemporanea", no. 33, 1970. Si veda anche *Arte e pubblicità* in "NAC", no. 26, 1969, p. 26; A. C. Quintavalle, *Manifesti e ideologia* in "NAC", no. 4, aprile 1973, p. 32; L. Allegri, *Il Natale manifesto* in NAC, no. 2, febbraio 1973, p. 31.

struttura evidenziando la questione se esso sia un condizionamento di massa o un fenomeno artistico, portando nuovamente la riflessione sui limiti della definizione del "fatto artistico"⁷⁰³.

Queste ricerche vengono condotte a partire dalle teorie secondo cui "il tessuto ambientale non è reale, o non è eminentemente reale ma è costituito da miti, come del resto studiosi della società del consumo da Benjamin ad Adorno, da Horckheimer a Barthes hanno largamente dimostrato e come, anche in Italia, fra gli altri, Eco e Dorfles, hanno ribadito"⁷⁰⁴. La sezione dell'archivio che riunirà questi materiali prende il nome di "Media", pochi anni dopo, non secondo l'idea di *mass media* ma in senso di "strumentazione per il comunicare, ai suoi mezzi, allo studio necessario di questi"⁷⁰⁵.

Per l'esposizione di queste ricerche si torna nel Salone interno all'ala dei Contrafforti dove verranno realizzate anche *Nero a strisce. La reazione a fumetti*⁷⁰⁶ (1971) mostra composta da "centinaia di pannelli di due metri per uno"⁷⁰⁷ che "riproducevano fotograficamente fumetti e romanzi"⁷⁰⁸ secondo una lettura che ha inizio dai fondamenti teorici delle analisi del racconto in Vladimir Propp, ai suoi studi sulla morfologia della fiaba.

La bella addormentata. Morfologia e struttura del settimanale italiano (1972) è una ulteriore esposizione delle ricerche universitarie e fa parte di queste quattro mostre che riuniscono i contributi e le analisi di ricercatori e docenti che faranno anche parte del comitato esecutivo che va via via definendosi.

Infine, la *Tana del Lupo. Mostra critica del giocattolo-massa*, del dicembre 1973 e gennaio 1974 mostra dedicata alla ricerca sul gioco e sul giocare con riferimenti teorici nell'antropologia strutturale di Claude Lévi-Strauss.

Il tema dell'illustrazione e della grafica verrà celebrato con *Parola Immagine* (1971), la mostra che il MoMA aveva realizzato nel 1968 con il titolo *Word and Image: Posters and Typography from the Graphic Design Collection of the Museum of Modern Art, 1879-1967* e che l'Istituto porta a Parma nel Salone dei Contrafforti percorrendo la raccolta dedicata alla grafica e in parte già al progetto (dello CSAC sarà esposto qui il celebre manifesto *Campari* di Bruno Munari del 1964 oggi parte della raccolta).

La grafica e il progetto di design trovavano già spazio a New York fin dagli anni Cinquanta anche con esposizioni di designer italiani: ad esempio, è del 1952 la mostra *Olivetti Design in Industry*⁷⁰⁹ dove si dichiara: "give recognition to the achievement of this manufacturer of business machines in organizing all

⁷⁰³ Ibidem.

⁷⁰⁴ *La tigre di carta: viatico alla retorica pubblicitaria* (catalogo mostra Parma, 1970), Istituto di Storia dell'Arte Università di Parma, Cataloghi, no. 4, Tip. La Nazionale, Parma, 1970, p. 9.

⁷⁰⁵ *Centro Studi e Archivio della Comunicazione. Situazione 1983*, cit.

⁷⁰⁶ A. C. Quintavalle, *CSAC quarant'anni: l'archivio del Novecento* in A. C. Quintavalle e G. Bianchino (a cura di), *Nove100*, cit., p. 52, i partecipanti sono Luigi Allegri, Adelmina Bonazzi, Arnaldo Conversi, Maria Freddi, Ombretta Guarnieri, Savina Iori, Nadia Manghi, Laila Marangoni, Caterina Rapetti, Rossella Ruggeri, Paolo Zoboli.

⁷⁰⁷ A. C. Quintavalle, *CSAC quarant'anni: l'archivio del Novecento* in A. C. Quintavalle e G. Bianchino (a cura di), *Nove100*, cit., p. 29.

⁷⁰⁸ Ibidem.

⁷⁰⁹ *Olivetti: Design in Industry* (catalogo della mostra al Museum of Modern Art, New York, 21 ottobre - 30 novembre 1952), The Museum of Modern Art, New York, 1952. Per questa occasione l'esposizione e il Bulletin del MoMA vengono progettate da Leo Lionni (direttore della rivista "Fortune" in quegli anni), in collaborazione con il Department of Architecture and Design del MoMA.

the visual aspects of its industry under a single high standard of taste, and to encourage American industry to follow this leadership”⁷¹⁰.

Quintavalle guardava infatti dall'Italia all'America nel 1969⁷¹¹ quando sottolinea come “ad esempio in USA il panorama della creatività si estende smisuratamente, vi sono oggetti pubblicitari, di cui del resto il Museum Modern Art già da anni si premura di conservare copie, che sono invenzione, veicolano un messaggio, soprattutto spezzano il tessuto uniforme del sistema”⁷¹². È di questi anni anche la prima mostra sull'opera di Tullio Pericoli (1972), a cui seguirà quella destinata alla sua produzione satirica.

Un'altra, terza direzione di ricerca e conseguenti esposizioni, è costituita dalle mostre di fotografia, la prima realizzata in collaborazione con il MoMA e John Szarkowski, *New Photography USA* (1971). Come abbiamo visto parlando di Szarkowski nelle pagine precedenti, questa prima mostra porta in Italia centodieci immagini dei nuovi fotografi americani, da Arbus a Caponigro, da Meyerowitz a Friedlander che sarà “stimolo a riunire molti fotografi in un progetto di lavoro comune che sarà *Viaggio in Italia*”⁷¹³.

Tra questi fotografi Ugo Mulas, già vicino alle vicende del Centro, ne scrive su NAC nel 1972⁷¹⁴.

Seguirà, sempre in collaborazione con il MoMA, la mostra monografica su *Dorothea Lange* (1972). Il primo fotografo italiano a esporre con l'Istituto nel 1973 è *Ugo Mulas* con cui si instaura quel “dialogo” preziosissimo simbolicamente rappresentato e attestato anche nel catalogo con la conversazione di Quintavalle e Mulas, poco prima della sua scomparsa. Mulas realizza, nel 1967, il fondamentale volume *New York Arte e Persone* e di cui Quintavalle scrive: “il fotografo più attento alle vicende dell'arte, lui stesso aveva stabilito negli anni Sessanta rapporti intensi con i maggiori artisti”⁷¹⁵. Questi sono gli anni in cui iniziano anche le prime donazioni di stampe fotografiche da parte dei fotografi, tra questi uno dei primi sarà Mario Giacomelli, esposto al MoMA da Szarkowski già nel 1964⁷¹⁶ e donatore delle prime opere per la nascente raccolta dell'Istituto dal 1974.

Queste collaborazioni statunitensi si concluderanno con la mostra realizzata dall'Istituto e la Library of Congress sulla Farm Security Administration (1975) che andrà ad evidenziare un modello di scelta espositiva e di raccolta differente rispetto al MoMA. Per la raccolta dei fondi fotografici infatti, uno dei riferimenti più importanti diviene la raccolta della Library of Congress, che rappresenta l'origine del primo materiale

⁷¹⁰ Cartella stampa della mostra *Olivetti: Design in Industry*, The Museum of Modern Art, 1952.

⁷¹¹ A. C. Quintavalle, *Arte come prodotto* in “NAC – Notiziario Arte Contemporanea” cit., p. 25.

⁷¹² Ibidem.

⁷¹³ A. C. Quintavalle, *CSAC quarant'anni: l'archivio del Novecento* in A. C. Quintavalle e G. Bianchino (a cura di), *Nove100*, cit., p. 29.

⁷¹⁴ L'articolo su NAC relativo a questa mostra è stato scritto nel 1972 da Ugo Mulas che scrive: “Non si è abituati a ricevere tanto da una fotografia. Aggrediti dalle immagini dei rotocalchi, della pubblicità, del cinema, gridate una contro l'altra, da consumare subito, senza messaggi, senza pudori, queste foto di Friedlander si impongono proprio perché sono lontano da tutto ciò. Per poterle leggere bisogna lavarsi ben bene gli occhi” (U. Mulas, *Le foto di Friedlander* in “NAC – Notiziario Arte Contemporanea”, no. 1, gennaio 1972).

⁷¹⁵ A. C. Quintavalle, *CSAC quarant'anni: l'archivio del Novecento* in A. C. Quintavalle e G. Bianchino (a cura di), *Nove100*, cit., p. 31.

⁷¹⁶ L'opera di Mario Giacomelli, una fotografia dalla serie *Scanno*, sarà introdotta da Szarkowski nella mostra *The Photographer's Eye* svoltasi al MoMA di New York dal 27 maggio al 23 agosto del 1964.

[https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_326340.pdf ultimo accesso 20.10.2018].

all'interno della futura Sezione Fotografia⁷¹⁷. Le stampe fotografiche che l'archivio inizia a riunire sono infatti le duemila fotografie realizzate alla Library of Congress all'inizio degli Anni Settanta da negativi presenti all'interno della biblioteca. Quintavalle realizzerà con queste stampe l'esposizione *Farm Security Administration*. Nella Biblioteca dell'Istituto si conserva la testimonianza di *Image of America: early photography 1839 - 1900: an exhibit in the Library of Congress Washington D.C. February 8 - april 22 1957* mostra che racconta dell'importante raccolta fotografica della biblioteca dalla quale derivano le stampe esposte a Parma nel 1975.

Nel 1975 verranno inoltre esposte presso l'Istituto le cinquanta fotografie di *Lee Friedlander* (giugno- luglio 1975), la terza volta in cui si ha una mostra organizzata con la collaborazione di John Szarkowski (che aveva presentato Lee Friedlander al MoMA dal dicembre 1974 al febbraio 1975 con quelle stesse cinquanta fotografie⁷¹⁸) dopo *New Photography USA* (1971) e *Dorothea Lange* (1972). Occasioni sempre afferenti al modello espositivo autoriale del Museum of Modern Art.

Le esposizioni proseguono secondo queste tre importanti direzioni e così le raccolte. L'importanza dedicata alla fotografia emerge dall'attribuzione, seppur per breve tempo, del nome Centro Studi e Museo della Fotografia nel 1975 come si ritrova nel catalogo della mostra *Farm Security Administration* (e apparirà inoltre in *Lee Friedlander*) e Centro Studi e Archivio della Comunicazione dal 1976.

• La definizione del nome del Centro e della totalità delle cinque Sezioni. 1976-1989⁷¹⁹

Nel 1976 e con il catalogo della mostra di Emilio Isgrò⁷²⁰ il gruppo che prima si definiva come "Comitato organizzatore delle mostre" e poi Centro Studi e Museo della Fotografia, espone e pubblica per la prima volta con la denominazione di Centro Studi e Archivio della Comunicazione. Negli stessi anni inizia a nascere l'interesse per un nuovo insieme di materiali, quelli che riguardano il disegno di progetto, dal design all'architettura. Già dal 1976⁷²¹ iniziano le prime donazioni e le volontà da parte dei progettisti e designer nel conservare e rendere fruibile il loro lavoro. Proseguono anche le ricerche ormai consolidate dell'ambito Arte, Fotografia e Media.

⁷¹⁷ Quintavalle nei primi anni Settanta realizza circa duemila stampe dai negativi della Library che porterà nella collezione del Centro.

Si veda a questo proposito il Fondo FSA del CSAC su Samira [<http://samha207.unipr.it/samira/searchkeywordform.do>], *Farm Security Administration*, Fondo (Foto0037, Sezione Fotografia, CSAC) [ultimo accesso 20.10.2018].

⁷¹⁸ La check list della mostra del MoMA su Lee Friedlander dal dicembre 1974 al giugno 1975 è disponibile online [https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_326923.pdf, ultimo accesso 20.10.2018].

⁷¹⁹ Nel 1983 lo stato delle raccolte – citando le parole di Quintavalle nel volume *CSAC. Situazione 1983* – era la seguente: per quanto riguarda la sezione Arte "400 opere tra pittura e scultura e 1000 di grafica", la sezione Media "fumetti, disegno satirico e illustrazione, un migliaio di bozzetti e manifesti del cinematografici, all'interno dell'Archivio Moda disegni e abiti", la sezione Fotografia "più di mezzo milione di lastre e stampe", la sezione Progetto "centotrenta mila disegni in cinquanta fondi", la sezione Spettacolo "sessantacinque film a colori e sei in bianco e nero, antiche macchine, moviole e proiettori".

⁷²⁰ *Emilio Isgrò* (catalogo mostra CSAC, Parma, 1976), Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Quaderni, no. 36, Parma, 1976.

⁷²¹ *Centro Studi e Archivio della Comunicazione. Situazione 1983*, cit., p. 8.

Nell'ambito delle raccolte d'arte si realizzano altre cinque mostre nel Salone delle Scuderie durante il 1976 e il 1977: *Giulio Paolini, Enrico Castellani, Fausto Melotti, Renato Biondi e Toti Scalaja* per poi proseguire nel 1980 con la mostra *André Masson: dalla bestemmia all'invocazione. Il cammino di André Masson*⁷²² realizzata dall'Università in collaborazione con il Comune di Parma. Dal 1983 fino alla fine del decennio altre nove mostre dalla Sezione Arte⁷²³ tra queste tutte ricordiamo le antologiche *L'opera dipinta* (1982) e *Le strade: dieci pittori a Milano* del 1989.

Per la fotografia, terminate le collaborazioni con Szarkowski e il MoMA, dal 1976 le mostre saranno sia monografiche, con *Luigi Veronesi* (1975) e *Franco Fontana* (1976) sia rivolte alla fotografia intesa principalmente nell'accezione di memoria storica e culturale, con un interesse verso gli studi fotografici come lo *Studio Orlandini* e alle ricerche sul paesaggio di *Bruno Stefani* (1976). In queste mostre viene donato quasi sempre dagli artisti il materiale esposto che va così a determinare molti dei materiali della raccolta della Sezione Fotografia che si possono quindi in parte definire anche come *archivi* di mostre.

Giulio Carlo Argan è presidente del Centro dal 1976 e in questi anni troveremo le sue introduzioni ai cataloghi, ad esempio sulle mostre riferite ai temi satirici e politici di *Chiappori, Pirella e Pericoli*, che portano alla raccolta di materiali di satira e illustrazione. Argan scrive: "si studia seriamente il trapasso dal valore estetico dal vecchio veicolo delle arti figurative a quello moderno dei circuiti dell'informazione e della comunicazione di massa"⁷²⁴ che proseguiranno a metà anni Ottanta, mentre pochi anni dopo verrà esposta una monografica su Sepo, infine Perini, Calligaro ed Eletti le cui donazioni andranno a caratterizzare la già esistente Sezione Media.

Nel 1977 si realizza l'importante monografica su *Max Bill*, mostra ricordata recentemente in un convegno⁷²⁵ da Arturo Carlo Quintavalle che ha sottolineato l'importanza di Kandinskij e Klee nella formazione di Bill all'interno della Bauhaus ricordando come "nella vasta bibliografia su Bill il problema del rapporto con il Bauhaus viene risolto seguendo l'interpretazione che l'artista ha offerto a posteriori quindi l'attenzione per le opere che più riflettono l'interesse per Klee viene messo fra parentesi" mentre "la mostra di Parma 1977 tra le oltre trecento opere esposte i pezzi di Bill al Bauhaus sono una ventina e tutti analiticamente considerati nel catalogo"⁷²⁶ andando così ad evidenziare come la mostra su Bill, che Quintavalle annovera insieme alla

⁷²² Quintavalle nota in A. C. Quintavalle, *CSAC quarant'anni: l'archivio del Novecento* in A. C. Quintavalle, G. Bianchino, *Nove100*, cit., p. 54, la definizione del comitato scientifico della Sezione Arte: Guido Ballo, Rossana Bossaglia, Palma Bucarelli, Flavio Caroli, Pier Giovanni Castagnoli, Germano Celant, Jolanda Nigro Covre, Maurizio Fagiolo, Vittorio Fagone, Bruno Mantura, Lara Vinca Masini, Filiberto Menna, Mercedes Garberi, Maria Grazia Messina, Achille Bonito Oliva, Marisa Volpi Orlandini, Tommaso Trini, Francesco Vincitorio.

⁷²³ Parliamo delle mostre su Carlo Mattioli (1983), Giosetta Fioroni (1984), Gianfranco Pardi (1984), Emilio Tadini (1985), Goliardo Padova (1989).

⁷²⁴ G. C. Argan, *Premessa* in *Pericoli-Pirella*, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, Quaderni, no. 40, Parma, 1978, p. 7.

⁷²⁵ Convegno "Matematica e cultura 2014" (28 - 30 marzo 2014), Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Palazzo Franchetti, Venezia.

⁷²⁶ A. C. Quintavalle, *Max Bill e le culture della Bauhaus*, intervento al Convegno "Matematica e cultura 2014" (28 - 30 marzo 2014), Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Palazzo Franchetti, Venezia [https://www.youtube.com/watch?v=5ip2kt5zga4 ultimo accesso 20.10.2018].

mostra su Klee del 1972, è tra le esposizioni del Centro "che hanno segnato la ricerca nell'ambito dell'arte"⁷²⁷.

L'importanza della mostra su Max Bill è da sottolineare anche considerando gli sviluppi successivi degli interessi scientifici, espositivi e di raccolta dello CSAC che inaugurerà nel 1979 una prima mostra dedicata al designer e artista Bruno Munari e con essa l'apertura della Sezione Progetto, conservati in quegli spazi all'interno di alcuni classificatori e collocata nel Salone dei Contrafforti al piano terra dell'Ala dei Contrafforti, grazie alle donazioni di designer e architetti che in pochi anni determinano una raccolta di 50000 disegni. A proposito della mostra su *Bruno Munari. Titolo del libro* Argan scrive: "Nessuna ulteriore riduzione può andare oltre la costituzione dell'oggetto mediante la compenetrazione di immagine e cosa. Ammesso che oggetto e soggetto sono entità identiche, ma distinte, sorge il problema del loro rapporto: che può sussistere tra due entità che si specchiano interamente l'una nell'altra?"⁷²⁸. Le foto conservate mostrano l'ampia esposizione alle Scuderie dove si distinguono bene le tipologie dei materiali donati che aprono alle problematiche riferite alla conservazione, alla raccolta, alla ricerca e allo studio del materiale di progetto, che si differenzia per carattere, tipologia e quantità interna ai nuclei rispetto al materiale finora raccolto, questioni che saranno affrontate dal CSAC in un importante convegno nel 1980. In quella occasione il pensiero di Argan sull'importanza del design e del progetto d'architettura come momenti di studio, di ricerca e, anche, di raccolta, viene ribadito all'interno dello scritto *Design povero*⁷²⁹. Argan si interroga e definisce "come la storiografia moderna forse anche il design potrà occuparsi dei lunghi periodi dell'esistenza"⁷³⁰ nell'idea che storicamente "il costruttore ci dà degli strumenti per cambiare l'ambiente"⁷³¹ per cui grazie al design e al progetto si possa mirare a "stabilire un rapporto tra l'uomo e il mondo che si fondi su un'eticità diversa dall'utilità pura"⁷³².

*Il disegno dell'architettura*⁷³³ è il convegno internazionale realizzato dal Centro nel 1980 del quale Quintavalle ricorda: "è stata una messa a fuoco di un problema il progetto architettonico e di design si stava

⁷²⁷ A. C. Quintavalle, *Politica della cultura, Università e strutture museali: il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma* in "Annali di Storia delle Università Italiane", vol. 9, 2005.

⁷²⁸ G. C. Argan, *Introduzione* in *Bruno Munari. Titolo del libro* (catalogo mostra CSAC, Parma, 1979), Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma, Quaderni, no. 45, Parma, 1979, p.11.

⁷²⁹ G. C. Argan, *Design povero* in G. Bianchino (a cura di), *Il disegno dell'architettura: incontri di lavoro, Parma 23-24 ottobre 1980*, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma, Quaderni, no. 57, Grafiche STEP, Parma, 1983. Il convegno, i cui atti sono pubblicati lo stesso anno del documento *CSAC. Situazione 1983*, è una testimonianza molto importante del dibattito sul ruolo degli archivi di architettura e sul rapporto della disciplina con il passato e, nel contesto del Centro Studi, a questo si legano gli interrogativi sul rapporto tra arte, architettura e comunicazione. I temi affrontati nel convegno e riportati nel testo sono molteplici, così come i contributi teorici e critici. Sono presenti, tra gli altri, gli scritti di Manfredo Tafuri, Bruno Zevi, Gillo Dorfles e Vittorio Gregotti, nonché i contributi di progettisti tra i quali Enzo Mari, Giuseppe Samonà, Alessandro Mendini, Giancarlo Iliprandi. Sul rapporto tra architettura, disegno e archivio si veda anche anche il volume *Progetti e assonometrie di Alberto Sartoris* pubblicato in occasione della mostra al Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, Napoli, giugno 1982, Officina Edizioni, Roma, 1982.

⁷³⁰ Ivi, p. 16.

⁷³¹ Ivi, p. 19.

⁷³² Ibidem.

⁷³³ G. Bianchino (a cura di), *Il disegno dell'architettura: incontri di lavoro, Parma 23-24 ottobre 1980*, cit.

disperdendo⁷³⁴ nell'idea che "l'arte è sempre progetto e quindi percorso di organizzazione e scelta del reale, che l'insieme di ogni archivio è indispensabile per comprendere la progettazione, che sono indispensabili gli storici per individuare gli archivi"⁷³⁵.

I materiali della Sezione Progetto sono disegni e opere che rilevano momenti chiave nella storia del progetto in Italia, dalla nascita del design al suo ruolo all'interno della vita quotidiana, dal ruolo del progetto di allestimento a quello urbanistico: si riuniscono in una raccolta le questioni del fare progettuale italiano dal dopoguerra in poi. Lo scopo dichiarato era: "documentare la storia del nostro paese almeno dagli anni Trenta in avanti, tenendo presente anche il rapporto architetti-università-città"⁷³⁶. Scrive Quintavalle: "in mostra si vedranno disegni, schizzi, maquettes e per il design oggetti in fase di produzione oppure finiti; la idea è quella di organizzare un percorso che faccia comprendere l'importanza e la complessità della ricerca dei singoli"⁷³⁷.

La Sezione Progetto (inizialmente "Archivio del progetto") assume questo nome (e non Sezione Architettura o Design) come esito di un dibattito (riferibile in parte al convegno stesso) in cui il disegno o meglio *il segno* è l'oggetto di interesse delle ricerche del Centro Studi, in merito al quale l'oggetto principale di approfondimento e analisi è quello del disegno come processo e, quindi, come progetto.

"Ogni dipartimento potrebbe chiamarsi progetto"⁷³⁸ scrive Quintavalle nel 1983. Il fulcro dell'attenzione rimane il disegno, tema che permette non solo di ricollegare le ricerche a quelle precedenti ma anche alle altre forme di comunicazione visiva che al disegno o meglio al *segno* fanno riferimento (dall'Arte ai Media, alla Fotografia). Il disegno diventa un caso esemplare di approfondimento sul tema dell'ordinamento archivistico del materiale, poiché all'interno delle raccolte la quantità di opere inizia a moltiplicarsi e ad assumere un significato differente sia all'interno dell'archivio, per la sua catalogazione che diviene e difficoltosa e non può seguire le esposizioni, sia per il suo ruolo e importanza, che va a differenziarsi rispetto alle altre discipline per alcuni aspetti e per la differente modalità di esposizione.

Le donazioni iniziali sono effettuate tra gli altri da Roberto Sambonet, Alberto Rosselli, Enzo Mari, Ignazio Gardella, che "comprende l'importanza di conservare il proprio archivio, i propri progetti e di organizzarli entro una dimensione diversa, storica, e dunque decide di donare tutto allo CSAC"⁷³⁹. Un archivio che "puntava soprattutto sul design, e sul design milanese, a non troppa distanza dai trionfi statunitensi di quella progettazione e del peso che la nostra progettazione aveva assunto nelle raccolte del MoMA a New York",⁷⁴⁰ si aggiunsero infatti anche le opere di Ettore Sottsass jr., di Richard Neagle, di Gio Ponti, le cui maquette che fanno "ben capire come il progettista abbia pensato agli *skyscraper* americani e naturalmente al PanAm di Walter Gropius a New York per pensare il grattacielo Pirelli"⁷⁴¹, in un rapporto tra disegni, opere e contesti molto articolato e complesso. Con l'apertura della Sezione Progetto nel 1980 diventano numerosi i prestiti

⁷³⁴ A. C. Quintavalle, *CSAC quarant'anni: l'archivio del Novecento* in A. C. Quintavalle e G. Bianchino (a cura di), *Nove100*, cit., p. 38.

⁷³⁵ *Ivi*, p. 38.

⁷³⁶ *Ivi*, p. 40.

⁷³⁷ *Ibidem*.

⁷³⁸ *Ivi*, p. 17.

⁷³⁹ *Ivi*, p. 31.

⁷⁴⁰ *Ivi*, p. 39.

⁷⁴¹ *Ibidem*.

per le esposizioni (dal MoMA al Beaubourg). Verranno realizzate negli anni successivi le mostre di Sezione su Alberto Rosselli (1981), Enzo Mari (1983) ed Ettore Fagioli (1984).

Sempre il disegno è al centro dell'altro grande cambiamento all'interno della raccolta: lo sviluppo della raccolta del progetto di moda, in anni in cui "l'attenzione alla raccolta, studio e conservazione dei media passa ad altri ambiti, fino ad allora poco o per nulla considerati, come il progetto di moda"⁷⁴² e verrà posto internamente alla sezione Media (in un primo momento si chiamerà Archivio della moda).

La prima mostra sarà *Brunetta: Moda, Critica, Storia* nel 1981; con la donazione di Brunetta Mateldi inizia infatti una raccolta che proseguirà poi con le donazioni delle Sorelle Fontana (1984) e dell'opera di Walter Albini (1988).

Questo ambito vede negli anni la curatela di Gloria Bianchino⁷⁴³, storica dell'arte che accompagna negli anni il lavoro di raccolta del Centro e che dal 1989 sarà direttrice del CSAC e ne curerà la mostra e il catalogo *Italian fashion designing 1945-1980* (Il disegno della moda italiana 1945-1980) esposta a Parma nel 1988 e poi al Pacific Design Center di Los Angeles e San Francisco.

In occasione della mostra sulle Sorelle Fontana (1984) verrà realizzato un importante convegno – il 3 e 4 novembre 1984 dal titolo *Moda, media, storia* – al quale parteciperanno tra gli altri Rossana Bossaglia, Gillo Dorfles, Giovanni Anceschi, Omar Calabrese, e gli stilisti Krizia, Missoni e Moschino, e vedrà pubblicati gli atti nel 1990⁷⁴⁴. Una raccolta che si concentra "sulla funzione del disegno [...] il disegno insomma nel prêt-à-porter diventa una fase iniziale di progetto, poi illustrazione"⁷⁴⁵.

La Sezione Spettacolo sarà l'ultima ad esporre i suoi materiali⁷⁴⁶, come testimoniato anche nella mostra su Anselmo Ballester e i suoi manifesti cinematografici (1981) e dal volume *CSAC. Situazione al 1983* che presenta e chiarisce le ripartizioni dei cinque Dipartimenti (poi Sezioni) come "aggregazioni di aree culturali nell'insieme omogenee nell'ambito della comunicazione e dei suoi sistemi"⁷⁴⁷. Pur provenendo da una raccolta unitaria come metodologia e presupposti si trova a definirsi e organizzarsi in aree, sia per motivi operativi, sia per l'autonomia dei nuclei e dei materiali che vengono raggruppandosi pur mantenendo infatti impostazioni catalografiche comuni o comparabili per tutti i dipartimenti. Le sezioni proseguono poi nel loro definirsi e determinarsi in ricerche specifiche e sempre più approfondite attraverso donazioni ed esposizioni all'interno del Salone delle Scuderie.

Oltre alle esposizioni dai fondi di Arte, Media e Progetto e Spettacolo, proseguono parallelamente le mostre della Sezione Fotografia, ad esempio con le mostre di Antonio Migliori e Luca Maria Patella nel 1977,

⁷⁴² Ivi, p. 137.

⁷⁴³ Gloria Bianchino, storica dell'arte e moglie di Arturo Carlo Quintavalle, collabora con lui all'organizzazione delle mostre del Centro all'interno del gruppo di lavoro che va definendosi a fine anni Settanta. Docente di Storia dell'arte contemporanea alla stessa Università di Parma dal 1997 al 2017, ha diretto il CSAC dal 1989 al 2014. Ha curato numerose pubblicazioni del Centro, a cui ha contribuito con i suoi scritti a partire dal 1981 con l'Introduzione al catalogo della mostra *Satira, addio: Vincino* (1981) e con la curatela dei cataloghi a partire dal 1984 in occasione della mostra dedicata alle Sorelle Fontana.

⁷⁴⁴ *Moda media storia: incontri di lavoro* (Atti del Convegno 3-4 novembre 1984), Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, Quaderni, no. 70, Parma, 1990.

⁷⁴⁵ Ivi, p. 37.

⁷⁴⁶ Nel volume del 1978, R. Campari, *Tempo di film, tempo di tv*, cit., troviamo già la dicitura Dipartimento Spettacolo ma le prime esposizioni risalgono ad inizio anni Ottanta.

⁷⁴⁷ *Centro Studi e Archivio della Comunicazione. Situazione 1983*, cit., p. 16.

Florence Henri (1978)⁷⁴⁸ curata da Roberto Buffagni ed Eleonora Frattarolo così come *Schifano fotografo* (1978), che precedono la monografica dedicata a *Luigi Ghirri* (1979), la prima a livello internazionale. Nel catalogo di accompagnamento i suoi scritti descrivono le idee sottese ai singoli progetti fotografici esposti ponendosi al fianco dei contributi dei critici. Si tratta di un momento significativo per il rapporto del fotografo con l'Istituto; ne seguirà una importantissima donazione così come avviene l'anno dopo con *Mario Giacomelli* (1980) in seguito alla mostra a lui dedicata. È in occasione della donazione (108 lastre) da parte della vedova Juliet Man Ray, tramite il gallerista Giorgio Marconi⁷⁴⁹, che si realizzerà l'esposizione su *Man Ray: fotografia anni '30* (1981)⁷⁵⁰ e verranno realizzate le 135 stampe in bianco e nero oggi parte del Fondo Man Ray. *Off Camera* (1980) è una mostra vede coinvolti gli studenti: "i giovani sono quelli del Perfezionamento in Storia dell'Arte [...] titolare dell'insegnamento è Antonio Migliori ma insegneranno dopo di lui a Parma anche Luigi Ghirri e, da ultimo, Giovanni Chiaramonte"⁷⁵¹⁷⁵².

Si sviluppa inoltre, a partire dagli anni Ottanta, l'acquisizione di archivi fotogiornalistici come lo Studio Villan e Publifoto Roma e Milano. Aumentano inoltre gli autori che decidono di donare all'archivio una documentazione della loro opera "trovando nell'Istituzione l'occasione di un confronto critico e di una precisa collocazione culturale del loro lavoro"⁷⁵³.

La definizione della struttura e dei principi teorici del Centro è testimoniata e descritta in modo compiuto dal volume *CSAC. Documenti. Situazione al 1983* un testo che analizza la situazione del Centro al 1983. Troviamo la definizione di tutte le sezioni e dei loro comitati scientifici nonché il gruppo di lavoro che definisce il Centro⁷⁵⁴. Vengono delineate in questa occasione le missioni, l'origine e i principi del Centro, in un momento in cui i progetti per la nuova sede di Paradigna e per il futuro dell'Università di Parma erano numerosi e il Centro, sotto la presidenza di Argan, il rettorato di Everardo Zanella e la dirigenza amministrativa di Gian Paolo Usberti, è inserito in un sistema universitario e in un panorama scientifico e culturale che asseconda i numerosi progetti e le idee su come possa delinearli il suo futuro.

⁷⁴⁸ La mostra e il lavoro verranno poi ripresi da Paolo Barbaro con la mostra su *Florence Henri. 1927-1940* e il catalogo Electa del 1998.

⁷⁴⁹ I dati sono disponibili sul database online Samira dell'Università degli Studi di Parma; Man Ray, Fondo (Foto0189, Sezione Fotografia, CSAC; <http://samha207.unipr.it/samira/>, ultimo accesso 20.10.2018).

⁷⁵⁰ Di questa mostra Quintavalle ricorda la partecipazione di alcuni giovani storici della fotografia e studenti: "Vediamo Eva Paola Amendola, Paolo Barbaro, Carlo Bertelli, Luigi Carluccio, Lanfranco Colombo, Oreste Ferrari, Luigi Ghirri, Ando Gilardi, Antonio Migliori, Marina Nella Truant, Giuseppe Turrone" (A. C. Quintavalle, *CSAC quarant'anni: l'archivio del Novecento* in A.C. Quintavalle, G. Bianchino (a cura di), *Nove100*, cit. p. 55).

⁷⁵¹ "Il materiale conservato al CSAC è stato depositato dall'Autore a partire dal 1975 e donato con atto notarile nel 1994; il fondo è stato successivamente implementato con stampe di nuova produzione ed è tuttora (2014) in corso di aggiornamento" cfr. Giovanni Chiaramonte, Fondo (Foto0073, Sezione Fotografia).

⁷⁵² A. C. Quintavalle, *CSAC quarant'anni: l'archivio del Novecento* in A. C. Quintavalle e G. Bianchino (a cura di), *Nove100*, cit., p. 33.

⁷⁵³ Ibidem.

⁷⁵⁴ Il comitato esecutivo del Centro era composto da Maurizio Calvesi, Arturo Calzona, Roberto Campari, Corrado Maltese, Massimo Mussini, Domenico Pesce, Manfredo Tafuri, Bruno Zevi. Il gruppo di lavoro CSAC che realizza il volume, oltre che dai già citati Quintavalle, Campari, Mussini e Calzona, era composto anche da Paolo Barbaro, Gloria Bianchino, Simona Riva, Vanja Strukelj.

In merito a quegli spazi è interessante riferirci alle fotografie presenti nel volume sopra citato del 1983 dove sono presenti le planimetrie degli spazi e la distribuzione delle funzioni come da progetto di Canali⁷⁵⁵. Nelle immagini finali si vedono gli schizzi di progetto sulla possibilità di utilizzare lo spazio a sud del Cortile del Guazzatoio adibendolo ad Archivio della Moda in una sua parte mentre la Galleria d'Arte Moderna doveva collocarsi negli spazi liberi del piccolo cortile meridionale separato da un muro rispetto al Guazzatoio, una volta coperto. Nei primi anni Ottanta infatti il materiale non può più essere conservato in Pilotta e "diventa allora chiaro ai rettori Everardo Zanella⁷⁵⁶, poi Giuseppe Pelosio⁷⁵⁷, ed al Dirigente Superiore Gian Paolo Usberti, che non è più possibile conservare in Pilotta i materiali"⁷⁵⁸, troviamo ancora oggi in archivio le foto⁷⁵⁹ che ricordano la visita del Rettore Everardo Zanella negli spazi del Salone dei Contrafforti e delle Scuderie laddove erano conservati i materiali.

In questi stessi decenni si delineano contemporaneamente gli sviluppi e la valorizzazione di entrambi gli importanti edifici che segnano la storia dello CSAC: da una parte il complesso della Pilotta, che verrà restaurato da Guido Canali per stralci dal 1973 fino al 1980 e a distanza di due anni, dal 1982, l'Università di Parma, consapevole della scarsità di spazio presente all'interno dell'Ala dei Contrafforti per l'Istituto e per la raccolta, acquisisce l'Abbazia di Paradigna che viene ceduta dal Demanio ad uso gratuito e perpetuo all'Università che nel 1986 inizierà i lavori di restauro sotto la direzione della Soprintendenza grazie ai fondi FIO del Ministero dei Beni Culturali. In quello stesso anno lo CSAC viene istituito a livello nazionale attraverso la convenzione con il Ministero dei Beni Culturali del 12 maggio 1982 e infine sulla Gazzetta Ufficiale nel 1987.

Come abbiamo visto, tra il 1968 e il 1981 le cinque sezioni del CSAC sono delineate pur nelle loro molteplici differenze e specificità interne. Negli anni seguenti l'attività prosegue nell'organizzazione e nella ricerca sui materiali raccolti fino al 1989 quando iniziano ad aprirsi nuove strade e collaborazioni, nuove pubblicazioni e mostre, che vanno ad approfondire, catalogare e studiare il materiale raccolto negli anni o ad indagare la contemporaneità e i suoi protagonisti.

Quintavalle scrive nel 1988: "a questo punto il libro che mi sono proposto di scrivere finisce proprio dove potrebbe iniziarne un altro, il diario sul CSAC, tutto ciò appartiene a un'altra storia, una storia appunto che l'università ha cominciato a scrivere da una ventina d'anni e che forse muterà qualcosa nella vetusta storia del Palazzo dell'Arte"⁷⁶⁰.

•Il Padiglione Nervi e le nuove ricerche. 1989-2007

Questa fase è collocata idealmente alla fine della presidenza di Argan, a distanza di due decenni rispetto all'inizio delle attività del Centro (1968) quando il presidente diviene Quintavalle e il direttore Gloria

⁷⁵⁵ *Centro Studi e Archivio della Comunicazione. Situazione 1983*, cit., pp. 66-68.

⁷⁵⁶ Rettore dell'Università di Parma dal 1975 al 1983.

⁷⁵⁷ Rettore dell'Università di Parma dal 1983 al 1989.

⁷⁵⁸ A. C. Quintavalle e G. Bianchino, *CSAC. Origine del modello*, cit.

⁷⁵⁹ Archivio del Laboratorio Fotografico CSAC.

⁷⁶⁰ A. C. Quintavalle, *Il Palazzo dell'Arte*, cit., p. 216.

Bianchino, che porterà avanti anche le ricerche negli ambiti di analisi più recenti della raccolta, quelli relativi al disegno di moda e del progetto.

Il preciso rapporto tra opere, cultura, università vede mutare nel corso degli anni le condizioni storiche dei suoi elementi, mentre la quantità di opere è oramai così vasta, diversificata e complessa che sembra caratterizzare i materiali del Centro nei suoi estremi cronologici ponendo nuovi interrogativi al modello.

In questo momento la raccolta vive inoltre il trasferimento all'interno del Padiglione Nervi⁷⁶¹, edificio industriale posto al limitare del centro urbano, determinando così un nuovo rapporto con la città anche attraverso la realizzazione delle mostre all'interno del nuovo spazio del Padiglione, oltre che alle Scuderie.

Si iniziano inoltre a definire in questi anni collaborazioni con musei e con altre sedi espositive, a Parma e nel territorio più vicino⁷⁶².

Il Padiglione Nervi (struttura del 1953 riadattata tra il 1986 e il 1990 per ospitare il Centro) viene ripensato nella sua funzione dall'università in un momento in cui era diffusa a livello internazionale la volontà di abitare i luoghi delle immediate periferie e degli edifici industriali in larga parte abbandonati e di ripensarli per la realizzazioni di spazi espositivi, culturali, di istruzione. Si pensi, tra gli altri possibili esempi, al Piano Lingotto del 1984, alla Bicocca e alla Gare d'Orsay nel 1986, all'area di Milano Bovisa nel 1987, per cui ricordiamo la XVII Triennale e la mostra *Le città immaginate* e i disegni di John Hejduk della periferia milanese abitata dai gasometri⁷⁶³).

Lo CSAC occupa il Padiglione Nervi, una struttura "con una disponibilità assai ampia di spazi [...] possono conservare, scaffalare, integrare ogni testo con altri, senza problemi di gerarchie o di spazi [...] finisce con il capannone industriale, la divisione un po' assurda fra Museo e deposito e, quindi fra le opere che sono nel fuoco e fuori del fuoco della Storia"⁷⁶⁴ aperto invece a tutti quei materiali che "prefigurano il futuro e insieme operano, di fatto una critica al passato"⁷⁶⁵.

Questi spazi industriali hanno interni di grande dimensione, qui occupati dal grande impalcato in metallo realizzato per ospitare in lunghe enfilade di montaggio le cassettiere che raccolgono i disegni e all'interno del quale le opere vengono appese tra un pilastro e l'altro della griglia strutturale dell'impalcato e dove i cavalletti dei tavoli, gli uffici ricavati nello spazio disponibile, richiamano l'immaginario industriale di tubi Innocenti che Canali aveva ripreso nelle Scuderie, dove le volte di mattone contrastano il design del progetto così come avviene in Galleria Nazionale.

Qui l'unica tessitura è quella delle finestrate, con il loro disegno ripetitivo e geometrico che regalano luce e preziosità allo spazio industriale e a quella volta che si gonfia sopra la testa di chi raggiungeva l'ultimo piano dell'impalcato. Nelle fotografie conservate si vedono le opere che prima erano raccolte in Pilotta trovare un nuovo sfondo in questi spazi.

⁷⁶¹ Si deve il nome ad una ipotesi progettuale delle strutture del Padiglione, soprattutto relativamente alla volta maggiore dell'edificio, da parte di Pier Luigi Nervi.

⁷⁶² Tra queste si ricordano la Reggia di Colorno, il Palazzo del Governatore di Parma, la Nuova Galleria del Teatro, Palazzo Pigorini, Palazzo Te a Mantova.

⁷⁶³ J. Hejduk, *Bovisa*, Harvard University Graduate School of Design, Rizzoli International, New York, 1987.

⁷⁶⁴ A. C. Quintavalle, *Il Palazzo dell'Arte*, cit., p. 213.

⁷⁶⁵ Ibidem.

Un luogo-laboratorio fotografato nel 1991 da Luigi Ghirri. Immagini che si possono affiancare a quelle realizzate dal fotografo agli spazi dai colori caldi dell'Ala dei Contrafforti e alla Galleria Nazionale tra il 1985 e il 1986, dopo i lavori diretti da Guido Canali.

Lo spazio del Centro Studi, ora Padiglione Nervi, si apre alle consultazioni con una sala dedicata e ampia; il materiale inizia a diventare sempre più la fonte della realizzazione di mostre in tutta Italia e nel mondo per cui si lavora per preparare consultazioni, prestiti, nuove donazioni e catalogazioni delle enormi raccolte.

Il riordino e la catalogazione del materiale del fondo Marcello Nizzoli⁷⁶⁶, donato a partire dal 1982, è l'occasione dell'uscita della pubblicazione in "una edizione dei testi che risponde a una corretta impostazione critica e insieme abbia una diffusione nazionale: così comincia presso la Electa la collana intitolata *Gli archivi del progetto*, che raccontano di un 'progetto' che è quello nascosto dietro l'opera, la fotografia, l'architettura e tutti i "materiali della comunicazione in senso lato"⁷⁶⁷.

Si inizia infatti dal 1989⁷⁶⁸ la catalogazione "per progetto", come avverrà nel catalogo di Nizzoli il primo ad avere questa divisione e questa aderenza all'archivio. Il centro si trova ad affrontare donazioni complesse, provenienti da archivi professionali privati, con quantitativi molto grandi e la volontà di lasciare la totalità del materiale da parte degli autori. Si dimostra in questi anni la vocazione archivistica del materiale progettuale che necessita di un ordinamento specifico, paritetico e basato sulle scelte di divisione del progettista che ben si incontrano con quel "rispetto del fondo" proprio dell'archivistica.

La tematica dell'archivio d'architettura e del suo ordinamento si diffonde in Italia e all'estero – anche in riferimento ai contemporanei sviluppi degli archivi digitali – coinvolgendo in questi anni numerosi contributi critici che uniscono artisti e progettisti, storici e critici. Nel 1987 in Italia nasce l'Archivio progetti e nel 1999 si realizza la fondazione di Associazione nazionale Archivi Architettura contemporanea, che organizzerà proprio a Parma il suo primo convegno nel 2000⁷⁶⁹. Oltre alla mostra su Nizzoli, il lavoro sui materiali del progetto avrà esito nella mostra su Ignazio Gardella il cui materiale verrà esposto nel 1998, poco prima della morte del progettista tra i primi ad aver contribuito e creduto alla Sezione Progetto del CSAC, donando i materiali nel 1982.

Si susseguono invece all'interno delle Scuderie le mostre dai fondi della Sezione Arte su Arnaldo Pomodoro, Atanasio Soldati, Franco Guerzoni e l'esposizione sulle fotografie dall'archivio Vasari di Roma dello studio di Ettore Ximenes ne *Il gesso e la creta* fino alla monografica su Remo Gaibazzi nel 1996 e Adriano Braglia nel 1999.

Negli stessi anni una collana Skira che porta avanti il titolo *Gli archivi della fotografia* pubblica le mostre della Sezione Fotografia con Francesco Radino, Cuchi White nel 1995 e Paolo Rosselli nel 1996 e l'antologica del 1997 *Dalla Sicilia a Malta*⁷⁷⁰. Per la Sezione Media la sola mostra è su Erberto Carboni nel 1998 e su

⁷⁶⁶ *Marcello Nizzoli* (catalogo della mostra tenuta a Reggio Emilia nel 1989), Electa, Milano, 1989.

⁷⁶⁷ *Centro Studi e Archivio della Comunicazione. Situazione 1983*, cit., p. 7.

⁷⁶⁸ G. Bianchino, *Archivio come modello antropologico di analisi della storia*, in G. Bigatti e M. Canella, *Collegio degli ingegneri e degli architetti di Milano. Gli Archivi e la storia*, cit.

⁷⁶⁹ Ibidem.

⁷⁷⁰ Nello stesso anno avremo le mostre realizzate da CSAC su Giovanni Bartoli, esposta a Bazzano, e sul fotografo Gianni Pezzani, i cui cataloghi, no. 76 e no. 77, sono le ultime pubblicazioni nel formato e nella struttura definita nel 1968 senza un editore esterno all'Università.

materiali della Sezione Spettacolo la mostra *Farani* (1996) allestita nello spazio del Padiglione Nervi e *Toscanini* al Ridotto del Regio.

Si segnala inoltre la presenza dell'antologica *Il rosso e il nero* (1999) resoconto dell'importanza della metodologia del Centro rispetto ad una raccolta che non vuol fermarsi all'analisi formale ma si porta là "dove veniva ampiamente documentato il rapporto tra immagine e ideologie"⁷⁷¹. Di questa fase segnaliamo inoltre le mostre realizzate grazie allo CSAC tra le quali *l'Auto dipinta* (1992) e *Muri di Carta* (1993), mostre che utilizzavano materiali da diversi fondi o sezioni e realizzate dal Centro Studi per essere portate a Mantova a Palazzo Te nel 1992 la prima, e alla XLV Esposizione internazionale d'arte di Venezia nel 1993 (curata da Achille Bonito Oliva), la seconda.

• Lo CSAC e l'Abbazia di Valserena. 2007-2014

Negli anni Novanta e Duemila, dopo i restauri, si iniziano a predisporre gli spazi dell'Abbazia di Valserena per accogliere le numerose strutture di conservazione (griglie metalliche, classificatori, scaffali) e allestitive (teche, binari elettrici, pannelli, pavimentazioni adeguate) per attrezzare lo spazio abbaziale alle due principali attività del Centro Studi, archivio ed esposizione. Questi dispositivi per l'allestimento delle opere verranno in parte utilizzati negli anni successivi, in particolare i pannelli espositivi in cartongesso che vengono attrezzati all'interno della chiesa. Nel 2007 avviene dunque il trasferimento completo del Centro Studi nei locali rinnovati e riallestiti della attuale sede. Lo spazio della Chiesa e alcuni materiali della raccolta verranno resi visibili al pubblico nello stesso anno.

Indichiamo qui un breve excursus storico del sito e del complesso, utile per definire i caratteri urbani e architettonici della nuova sede che, oltre ad essere un importante monumento, rappresenta la possibilità di una nuova "immagine di città", nell'unità tra lo CSAC e l'architettura dell'abbazia.

L'Abbazia di Valserena⁷⁷², conosciuta anche come Paradigna dal toponimo storico, è un complesso cistercense del XIII secolo (la fondazione risale al 1298) che ospitava la comunità dei monaci provenienti dall'Abbazia di Chiaravalle della Colomba a Piacenza. Una comunità che dal XIV al XIX secolo aumenta e determina l'ampliarsi delle strutture architettoniche all'interno del recinto abbaziale e che viene a configurarsi come una struttura autonoma e autosufficiente che lavora in questo luogo fino all'epoca delle

⁷⁷¹ A. C. Quintavalle, *CSAC quarant'anni: l'archivio del Novecento* in A.C. Quintavalle e G. Bianchino (a cura di), *Nove100*, cit., p. 45.

⁷⁷² Per una bibliografia sull'Abbazia di Valserena si veda: G. Drei, *La badia Cistercense di Valserena* in *Archivio Storico della Deputazione di Storia Patria per le Province Parmensi*, XXVII, 1927, pp. 203-230; G. Capelli, *L'Abbazia di S. Martino dei Bocci (Valserena). Un insediamento cistercense nel territorio di Parma*. Luigi Battei, Parma, 1973; *Aurea Parma*, ottobre-dicembre 1961; F. Da Mareto, *Chiese e conventi di Parma*, Deputazione di Storia Patria per le Province Parmensi, n. 8, 1978; *Certosa di San Martino a Parma. Progetto per il Centro Studi e Archivio della Comunicazione CSAC dell'Università di Parma*, tesi di laurea di P. L. Montani, A. Pezzani e M. Ugolotti, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, 1982. Relatore: A. Piva; G. P. Giandebiaggi e G. Mora, *Segno e Disegno in Presenza tecnica in edilizia*, vol. 2, 1988; L. Gremmo, *La Certosa di Paradigna. Notizie storico-artistiche*, in A. Conticello (a cura di), *Condotte nei Restauri*, Roma, 1992, pp. 109-113; M. Incerti, *Il disegno della luce nell'architettura cistercense: allineamenti astrologici nelle abbazie di Chiaravalle della Colomba, Fontevivo e San Martino de' Bocci*, Edizioni Certosa Cultura, Firenze, 1999; D. Castellari e A. Giangrandi (a cura di), *Valserena: intrecci di storia e nostalgie di comunità*, Comune di Parma, 2012; S. Testa e P. Rimoldi, *Abbazie Cistercensi in Italia 1120-2018*, Arti Grafiche, Parma, 2018; C. Quintelli, *L'Abbazia archivio museo laboratorio. Un progetto architettonico per lo CSAC*, il Poligrafo, Padova, 2018.

soppressioni napoleoniche del 1810. Il complesso, già al 1827⁷⁷³ risulta mutilato nelle strutture che delineano il chiostro e in tutta la parte orientale, nonché del braccio meridionale che chiude la corte rurale. "L'abbazia di Valserena rimane del Demanio dello Stato fino al 1862, quando viene venduta a privati. Splendide fotografie del fondo Tosi⁷⁷⁴, presso lo CSAC, attestano dei "passaggi", del diverso uso degli spazi e dei locali e del degrado che poi ne consegue: la navata della chiesa adibita a deposito di attrezzi e macchinari agricoli, colma di fieno⁷⁷⁵.

Come prosegue Branchi, "il grave stato di abbandono e il rischio di ulteriori perdite ha suscitato a più riprese l'interesse dell'opinione pubblica locale: nel 1927 la Deputazione di Storia Patria per le Province Parmensi ha tenuto la seduta annuale nell'abbazia e in quell'occasione monsignor Drei ha pubblicato il primo studio sul monastero. [...] solo con due Atti successivi, nel 1964-1967 e nel 1979, il complesso ritorna completamente di proprietà pubblica."⁷⁷⁶

La chiesa e il complesso verranno restaurati dalla Soprintendenza con fondi FIO a fine anni Ottanta⁷⁷⁷ e adeguati negli anni Novanta e Duemila ad ospitare i materiali del Centro Studi grazie ad una impiantistica e una funzionalizzazione adeguata (comprese le sale a temperatura e umidità controllata, TUC).

Questa nuova sede è l'esito delle vicissitudini e delle volontà di restauro e di recupero del complesso che, a partire dalle numerose dichiarazioni di interesse architettonico e monumentale nei confronti del complesso a partire dagli anni Sessanta, fino alla cessione del bene all'Università che avrà luogo nel 1982. Inizieranno in quel momento i lavori di restauro, diretti dalla Soprintendenza ai Monumenti di Bologna a quel tempo presieduta da Elio Garzillo su progetto di Carlo Quintelli, con inizio nel 1986. Proseguiranno durante gli anni Novanta e Duemila, con i successivi adattamenti impiantistici e funzionali ad ospitare il Centro, che renderanno disponibili gli spazi solo all'inizio del 2006.

Questa collocazione comporta molte note riguardo la sua posizione urbanistica rispetto all'università, ricordiamo che la sua origine è *interna* all'università, vicina ai corsi e agli studenti, sia rispetto alla città e ai presupposti che vi erano inizialmente negli anni Settanta sulla collocazione delle "centralità" periurbane universitarie nella loro importanza per il territorio e il mutare di queste riflessioni e pratiche nel corso degli anni Novanta e Duemila.

In molti casi, la prima periferia urbana è divenuta il luogo di una zonizzazione tra aree industriali e residenziali, senza una progettazione urbanistica ad ampio raggio di quelle nuove "centralità" determinate dall'università o da altre attività di importanza civile (e le loro architetture) come si auspicava negli anni Settanta e Ottanta.

⁷⁷³ Archivio di Stato di Parma (ASPr), Sezione Cortile San Martino, *Carta Ispezione Patrimonio dello Stato*, 1827.

⁷⁷⁴ Fondo Tosi (Liberio Tosi, fotografo di Guastalla con studio a Parma, ha sperimentato il mezzo fotografico in ambiti e con riferimenti molteplici; gli estremi cronologici 1935-1988), CSAC, Università di Parma. Si veda Liberio Tosi (Fondo Foto 0018, Sezione Fotografia, CSAC).

⁷⁷⁵ Così come raccontano le testimonianze dirette raccolte dalla dott.ssa Lucia Miodini del Centro Studi insieme a chi scrive in dialogo con le famiglie che vi hanno abitato nel dopoguerra. Interviste realizzate nel 2016.

⁷⁷⁶ M. Branchi, *La storia dell'abbazia* in F. Zanella e D. Colombo (a cura di), *CSAC! La guida*, All Around Art, Milano, 2015. p. 14.

⁷⁷⁷ Vedi C. Quintelli, *L'Abbazia archivio museo laboratorio. Un progetto architettonico per lo CSAC*, il Poligrafo, Padova, 2018.

Dal 2007 al maggio 2015, le esposizioni verranno realizzate all'interno della Sala delle Scuderie e proseguono le collaborazioni con altre sedi urbane o collaborazioni esterne a seconda delle occasioni⁷⁷⁸ (Palazzo del Governatore, il Teatro Due di Parma, la Reggia di Colorno).

Le pubblicazioni escono alternativamente con Electa (dal 1989 al 2003 poi nel 2009 e 2011) e Skira (dal 1995 al 2015; la casa editrice è stata poi acquisita da Electa nel 1966) in una omonima collana dal titolo *Gli archivi del progetto* che riunisce la maggior parte delle pubblicazioni CSAC dal 1989 insieme alla collana *Gli archivi della fotografia*. In queste pubblicazioni, a differenza della fase editoriale 1968-1989, si alterneranno ricerche, catalogazione degli archivi, cataloghi di mostre.

In questi anni si realizzano circa venti esposizioni dalla Sezione Arte e i corrispondenti cataloghi monografici dei diversi artisti, da Borgonzoni nel 2001 a Giosetta Fioroni nel 2004 (mostra curata da Germano Celant) per poi proseguire con altre mostre che rendono conto di ulteriori donazioni, tra le quali quelle di Hsiao Chin (2008) e William Xerra (2009) nonché la pubblicazione su Lucio Fontana del 2009. La mostra sull'opera di Mario Schifano, *America Anemica*, verrà allestita a Palazzo Pigorini, nel centro storico di Parma. Sempre all'interno delle Scuderie⁷⁷⁹ (in cui l'allestimento di Guido Canali presenta ora i soli tubi Innocenti) saranno realizzate altre mostre della sezione Arte, come *Medhat Shafik* e *Luiso Sturla* (2012) e *Fuoco Nero* (marzo 2014) prima dell'apertura al pubblico dello spazio espositivo nell'Abbazia di Valserena nel maggio 2015.

Si realizzano in questa fase le importanti pubblicazioni relative agli studi e al lavoro di catalogazione sui materiali della Sezione Progetto⁷⁸⁰ come *Gio Ponti*⁷⁸¹ curato da Lucia Miodini (2001) e *Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza*⁷⁸² (2002) curato da Francesca Zanella.

Lo CSAC organizzerà poi una nuova mostra su Bruno Munari nel 2008 all'interno della Sala delle Scuderie in collaborazione con l'editore storico di Munari, Corraini.

Nel 2010 Parma ospita *Cantiere Nervi: la costruzione di un'identità: storie, geografie, paralleli*⁷⁸³ un importante convegno su Pier Luigi Nervi⁷⁸⁴ di cui il Centro Studi conserva l'archivio dal 1986. Il convegno è l'occasione di un momento di confronto sul materiale conservato da parte di un team di diverse università a livello nazionale.

La Sezione Fotografia espone a Parma la monografica di Carla Cerati (tra dicembre e gennaio 2008) negli spazi della Sala delle Scuderie come *Aniello Barone* (2013) e la mostra su Gianni Leone verrà allestita nella Reggia di Colorno.

⁷⁷⁸ Tra queste segnaliamo anche la partecipazione del CSAC, con la mostra *Piatti di carta* all'interno del Salone delle Scuderie, al Festival "GNAM - Gastronomia nell'arte moderna", organizzato dalla Fondazione Solares in collaborazione con la Provincia di Parma dall'ottobre 2007 al gennaio 2008. Catalogo generale edito da Motta.

⁷⁷⁹ Ricordiamo inoltre l'esposizione *Il Volto dell'Arte*, che si terrà però alla Reggia di Colorno.

⁷⁸⁰ Grazie ai materiali della sezione Media, la pubblicazione su Ettore Vitale nel 2001.

⁷⁸¹ L. Miodini (a cura di), *Gio Ponti: gli anni Trenta*, Electa, Milano, 2001.

⁷⁸² F. Zanella (a cura di), *Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza, 1912-1935*, Electa, Milano, 2002.

⁷⁸³ G. Bianchino e D. Costi (a cura di), *Cantiere Nervi: la costruzione di un'identità: storie, geografie, paralleli*, Skira, Milano, 2012. Atti del convegno internazionale di studi tenutosi a Parma all'Abbazia di Paradigna il 24-11-2010, a Ferrara il 25-11-2010, a Bologna il 26-11-2010, a conclusione di un programma triennale di ricerca dal 2008 al 2010.

⁷⁸⁴ Sull'opera di Pier Luigi Nervi si terrà l'esposizione *L'immagine del progetto. Fotografie dallo Studio Nervi*, curata da Lucia Miodini e realizzata a Parma presso l'Ex Oratorio San Quirino dal 31 maggio al 21 giugno 2013.

Pochi anni dopo il trasferimento dello CSAC a Valserena viene inaugurata al Palazzo del Governatore di Parma la mostra *Nove100* (2010), momento di riflessione sulla struttura generale della raccolta come avveniva ne *Il Rosso e il nero* nel 1989, esposizione che il CSAC organizza in collaborazione con il Comune, così come l'antologica *I Mille scatti* nel 2012.

Quintavalle chiarisce all'interno del catalogo di *Nove100* la volontà di riuscire con le mostre a "documentare un modo di fare ricerca e quindi di ricostruire una singola storia integrando le nuove opere nelle nostre collezioni"⁷⁸⁵ raccontando sempre di "aree dunque che finiscono per scandire la complessità del sistema della comunicazione ma, se vengono isolate, sono di per se fonte di errori e di limitazioni e, pensandoci bene, di irragionevoli gerarchie"⁷⁸⁶ al fine di presentare tutti i linguaggi possibili della comunicazione visiva per "scoprire alla fine che essi tendono in qualche maniera a convergere"⁷⁸⁷.

Emergono qui i dubbi sulla gestione e sul destino della raccolta, sulla sua complessità ma l'intento del suo utilizzo attraverso le esposizioni permane nei decenni come quello del dialogo tra discipline, tra attori, occasioni e modalità di ricerca per "considerare la ricchezza dei linguaggi della moderna comunicazione per scoprire alla fine che essi tendono in qualche maniera convergere"⁷⁸⁸.

Dopo quarant'anni dai principi esposti nel 1968, Quintavalle stabilisce nuovamente il funzionamento del suo modello evidenziando come "il museo si deve confrontare con una possibile alternativa forse più funzionale, l'archivio"⁷⁸⁹ e pone davanti alle future pratiche un monito: "conservare, conservare e prima raccogliere, raccogliere e quindi, se tutto è comunicazione e potenzialmente anche arte, una distinzione alla quale io fermamente non credo, sarà possibile in futuro, usando queste opere, svolgere un servizio preciso per il paese, mantenere cioè viva la consapevolezza del passato [...] gli archivi, diversamente dai musei, sono sempre vivi nel presente"⁷⁹⁰.

Ed è questa una teoria che non ci sembra appartenere solo alle missioni dell'archivistica quanto alle riflessioni che scoprono l'archivio come una raccolta di documenti dove "se ci sono delle cose dette – e soltanto quelle – non se debba chiedere la ragione immediata alle cose che vi si trovano dette o agli uomini che le hanno dette, ma al sistema della discorsività, alle possibilità e alle impossibilità enunciative che esso predispone"⁷⁹¹ ovvero il luogo della raccolta come ricerca rispetto al presente.

3.3 Apertura dello spazio espositivo permanente⁷⁹². 2015-2018.

⁷⁸⁵ A. C. Quintavalle, *CSAC quarant'anni: l'archivio del Novecento* in A. C. Quintavalle e G. Bianchino (a cura di), *Nove100*, cit., p. 42.

⁷⁸⁶ Ibidem.

⁷⁸⁷ Ibidem.

⁷⁸⁸ Ivi, p. 43.

⁷⁸⁹ Ivi, p. 44.

⁷⁹⁰ Ivi, p. 45.

⁷⁹¹ M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, BUR, Milano, 2009.

⁷⁹² Riteniamo significativo ricordare qui un sintetico elenco dei materiali della raccolta all'anno 2016, la descrizione dei quali è reperibile in F. Zanella e D. Colombo (a cura di), *Guida CSAC*, cit.; Arte (1.700 dipinti, 300 sculture, 17.000 disegni), Media (7.000 bozzetti di manifesti e 2.000 manifesti cinematografici, 14.000 disegni di satira e fumetto e illustrazione, 100.000 disegni da archivi grafici), Fotografia (più di 9.000.000 di immagini), Spettacolo (70.000 tra figurini, disegni, schizzi, abiti, riviste), Progetto (2.500.000 disegni, 800 maquettes, 2.000 oggetti). Gli autori delle opere che costituiscono i

Il 2015 rappresenta un anno importante per il Centro Studi poiché viene inaugurato uno spazio espositivo permanente aperto al pubblico, nella sede che dal 2007 ospita la raccolta, l'Abbazia di Valserena.

Nel 2014 viene redatto un nuovo regolamento, firmato dal Rettore Loris Borghi (eletto nel 2013) che definisce lo CSAC uno "strumento di eccellenza dell'Università degli Studi di Parma finalizzato alla ricerca e ai servizi alla didattica istituzionale dell'Ateneo nell'ambito delle arti e della comunicazione visiva e multimediale"⁷⁹³ e prosegue stabilendo che "il Centro, per meglio valorizzare il patrimonio delle proprie collezioni, ne cura la conservazione, il restauro, la catalogazione sistematica, l'esposizione e la fruizione pubblica"⁷⁹⁴; a questo segue un elenco delle azioni da intraprendere al fine della valorizzazione e l'apertura al pubblico di questo patrimonio.

Un'impresa che, commenta l'architetto Carlo Quintelli, era iniziata "a partire dalla metà degli anni Ottanta e che richiama in un unico, seppur articolato processo, tutti gli interventi riguardanti il restauro delle fabbriche monumentali, le strutture dell'archivio, gli spazi e gli allestimenti con destinazione museale, le attrezzature ricettive e i servizi di accoglienza, gli ambienti per attività di laboratorio didattico, di alta formazione universitaria, nonché ovviamente di ricerca"⁷⁹⁵.

L'Università procede nei nuovi lavori di rifunzionalizzazione del complesso⁷⁹⁶ per dotarlo anche di un servizio ristorazione e foresteria, nonché degli interventi necessari per attrezzarne gli spazi espositivi con strutture che possano ospitare in modo permanente, ma con possibilità di variazione, i materiali del Centro.

Vengono eletti un nuovo direttivo, un nuovo consiglio⁷⁹⁷ e comitato scientifico⁷⁹⁸ che guideranno le attività future verso la creazione di una rete di pratiche – da quelle espositive, a quelle didattiche, dall'organizzazione di conferenze ed eventi a workshop e programmi di ricerca sui materiali conservati – per la valorizzazione e condivisione pubblica, nel rapporto con l'Università, la città e l'esterno.

Come sottolinea Francesca Zanella, presidente del Centro da giugno 2015, vi è la volontà di "concretizzare quanto auspicato da Giuliana Bruno: un museo-archivio-atlante, dinamico e transdisciplinare che consenta di riorganizzare i documenti in modo libero, in contrapposizione al modello statico e lineare del museo tradizionale"⁷⁹⁹. Si sottolinea quindi il rapporto tra archivi e musei, facendone strumento contemporaneo di discussione – accanto, e di fronte, al tema "archivio" – per una possibile nuova definizione museale, nel senso

fondi sono numerosi e importanti, tra i tanti ricordiamo: per la sezione Arte M. Ceroli, M. Schifano, M. Tilson, E. Tadini, L. Fontana, C. Mattioli, E. Della Torre, M. Sironi, C. Pozzati, R. Burri; per la sezione Media A. Chiappori, T. Pericoli, E. Pirella, G. Iliprandi, M. Provinciali, Sepo; per la sezione Fotografia L. Ghirri, D. Lange, W. Evans, M. Giacomelli, B. Stefani; per la sezione Moda Krizia, W. Albini, Armani, Versace, Ferrè; infine per la sezione Progetto I. Gardella, F. Albini, G. Samonà, G. De Finetti, P. Nervi, E. Sottsass Jr, M. Nizzoli, M. Bellini.

⁷⁹³ Regolamento CSAC, RE. LII no. 205 del 5 maggio 2014.

⁷⁹⁴ Ibidem.

⁷⁹⁵ C. Quintelli, *Un progetto per l'abbazia*, cit., p.17.

⁷⁹⁶ Vedi C. Quintelli, *L'Abbazia archivio museo laboratorio...*, cit.

⁷⁹⁷ Il Consiglio formato da Paolo Barbaro, Furio Brighenti, Vittorio Gallese, Carlo Gandolfi, Michele Guerra, Isabella Mozzoni, Carlo Quintelli, Alberto Salarelli, Vanja Strukelj. Lo staff è composto da Paolo Barbaro, Mariapia Branchi, Claudia Cavatorta, Teresa Laporta, Lucia Miodini, Antonella Monticelli, Paola Pagliari, Marco Pipitone, Simona Riva e, dal 2017, Danilo Rubino. Gli stagisti e i borsisti che accompagnano il lavoro in quegli anni sono Giulia Daolio, Marco Scotti, Elisabetta Modena, Maria Chiara Manfredi, Francesca Asti, Jennifer Malvezzi, Irene Alessandrino.

⁷⁹⁸ Il Comitato scientifico formato da Jeffrey Schnapp, Claudia Conforti, Jacques Gubler, Ugo Volli e Stefania Zuliani.

⁷⁹⁹ F. Zanella, *Esporre l'archivio* in F. Zanella e D. Colombo (a cura di), *CSAC! La guida*, All Around Art, Milano, 2016, p. 25.

di luogo dove affrontare una pratica espositiva a partire dai materiali e dalla ricerca interdisciplinare su di essi.

L'apertura dello spazio espositivo permanente a Paradigna, nel complesso dove è conservato l'archivio del Centro Studi, conferisce ad esso il titolo di archivio-museo ma la raccolta non ha i caratteri di una collezione (appunto per i suoi presupposti e principi di raccolta archivistica) ma un modello di tipo archivistico che oggi risponde alla necessità di inserirsi nel contemporaneo, tenendo conto della distanza temporale che via via si è stabilita rispetto ai materiali raccolti e all'origine del Centro.

L'intento è stato quello di rendere fattibile un "percorso espositivo incardinato all'interno dell'Abbazia con il quale si è inteso trasformare lo CSAC in un archivio museo"⁸⁰⁰ nella consapevolezza che, grazie all'insieme delle raccolte conservate, sia possibile realizzare una nuova risorsa impostata su azioni di 'animazione dell'archivio', come sollecita Jeffrey Schnapp (richiamato nel testo da Francesca Zanella), componente del Comitato scientifico consultivo, esplorando "le modalità con cui gli ambiti e le pratiche dei media emergenti raggruppati sotto l'ombrello del web 2.0 offrano nuove sfide e possibilità per le istituzioni della memoria come biblioteche e musei"⁸⁰¹.

Quanto progettato negli anni dal Centro Studi rende questa sperimentazione sull'idea di museo e di spazio espositivo uno strumento per riflettere sull'insieme dei materiali raccolti che, a loro volta, nell'autonomia di funzionamento e organizzazione delle sezioni, contribuiscono allo sviluppo di nuove modalità di lavoro e poi di esposizione dei materiali stessi, mutando la relazione con gli spazi, con il pubblico e con le opere, alla ricerca di un dialogo che consenta di mantenere entrambe le identità: quella di raccolta archivistica e quella di attività espositiva, ampliando, anzi, le possibilità di lettura, studio e interpretazione, fruizione dei materiali. Le esposizioni realizzate negli ultimi tre anni (2015-2018) – che qui analizziamo – evidenziano la volontà dello CSAC di portare a conoscenza del pubblico il proprio patrimonio: lo attestano l'apertura dello spazio espositivo permanente, i quattro successivi allestimenti e l'ultima esposizione che si aprirà nell'ottobre 2018.

Il *percorso espositivo inaugurato nel 2015* è stato strutturato negli spazi della Chiesa, della Sala Ipogea, della Sala delle Colonne e nella corte, secondo una "ipotesi espositiva che si rinnova costantemente, avendo come finalità primaria quella di rappresentare attraverso *exempla* una collezione e un metodo di lavoro"⁸⁰².

Le sezioni sono state definite come "tematiche, come struttura stabile dell'esposizione, pensate per creare contenitori all'interno dei quali sviluppare innumerevoli discorsi attingendo all'interno degli archivi, ponendo attenzione alle metodologie e alle pratiche del progetto e del fare arte, ai sistemi visivi e di immagini, al ruolo dell'opera e alla sua vita all'interno di differenti contesti, infine alla dimensione della ricerca"⁸⁰³.

Fin dal primo anno di apertura (2015) l'intenzione del Centro è riflettere parimenti su questi due importanti temi della contemporaneità: l'*archiviazione* e l'*esporre*, elementi che, in presenza di una raccolta con queste caratteristiche, aprono a una possibilità conoscitiva unica: per l'ampiezza dei possibili nessi tra materiali così diversi, per l'analoga possibilità interdisciplinare, per le problematiche che questo approccio inevitabilmente determina, nonché per le possibili soluzioni sperimentali entro l'università. Infine, tracciare percorsi espositivi nuovi sarà un'opportunità nel rapporto con il pubblico e con la città, che viene a dotarsi e a fruire di un

⁸⁰⁰ F. Zanella, *Esporre l'archivio* in F. Zanella e D. Colombo (a cura di), *CSAC! La guida*, cit., p. 25.

⁸⁰¹ Ibidem.

⁸⁰² F. Zanella, *Raccontare lo CSAC*, cit., p.10.

⁸⁰³ Ivi, p. 26.

monumento costituito in parte di pietra e mattoni, in parte di una immensa raccolta di materiali-documenti preziosi.

Sul tema *esposizione* verrà inoltre organizzato da Francesca Zanella, con Francesca Castellani, Francesca Gallo, Vanja Strukelj e Stefania Zuliani il convegno internazionale *Esposizioni*⁸⁰⁴ il 27 e 28 gennaio 2017, mentre al tema *archivio* è dedicata la giornata del 16 giugno 2017: *Chi ha paura dell'archivio?*⁸⁰⁵. Un momento importante per il contributo dello CSAC rispetto al tema "archivio" è stato inoltre l'inserimento del Centro tra i membri del Consiglio Tecnico Organizzativo di Associazione Nazionale Archivi di Architettura Contemporanea (AAA).

A questi due ambiti si rivolgono le sezioni dell'esposizione dedicate all'*Interazione tra gli archivi* dove l'archivio si mostra come "stratificazione di memoria e rete di relazione tra documenti"⁸⁰⁶ e lo spazio dedicato a *L'opera in mostra*, "importante strumento di riflessione critica attraverso le azioni della selezione, della collocazione e dell'analisi, e nello stesso tempo sono momenti nella vita delle opere"⁸⁰⁷.

Procediamo ora con l'analisi delle esposizioni realizzate dal Centro dal 2015 al 2018 (due esposizioni principali, due riallestimenti e tre partecipazioni a rassegne) alle quali ho collaborato, soffermandoci sulla loro descrizione, le sezioni in cui sono state suddivise e il pensiero curatoriale, il progetto di allestimento, la presenza di un eventuale catalogo o attività connesse alle esposizioni. La presentazione di queste esposizioni determina da una parte l'immagine dell'attività attuale dello CSAC e delle sue direzioni di ricerca rispetto ai temi di ricerca "archivio" ed "esposizione" e ai programmi evidenziati dalle istituzioni coinvolte con le interviste, dall'altra introduce ad *Ettore Sottsass. Oltre il design*, la mostra dello CSAC (2017) che viene analizzata nel capitolo successivo all'interno del confronto con le altre due esposizioni scelte per l'approfondimento.

• **L'archivio-museo. Primo percorso espositivo. 23 maggio 2015**⁸⁰⁸

Titolo: Apertura del percorso espositivo dell'archivio-museo CSAC e primo allestimento.

Luogo: Corte delle Sculture e Sala Ipogea (sculture dalla Sezione Arte), Percorso ligneo (Storia dell'abbazia⁸⁰⁹), Sala delle Colonne (allestimento con materiale a rotazione), Spazio grande Chiesa (allestimento con materiale a rotazione).

⁸⁰⁴ Convegno Internazionale *Esposizioni*, CSAC Parma. Convegno di studi 27-28 gennaio 2017. A cura di Francesca Zanella, Francesca Castellani, Francesca Gallo, Vanja Strukelj e Stefania Zuliani.

[<https://www.csacparma.it/esposizioni-exhibitions-convegno-internazionale/>, si possono trovare gli Atti del convegno in Ricerche di S/Confine su <https://www.ricerchedisconfine.info/ultimo.htm>, ultimo accesso 1.1.2019].

⁸⁰⁵ *Chi ha paura dell'archivio?* Giornata di studi sui modelli contemporanei dell'archivio e della sua comunicazione, Abbazia di Valserena, 16 giugno 2017. Tavola rotonda con Francesca Zanella (CSAC), Giorgio Bacci (Capti, Scuola Normale Superiore di Pisa), Cristina Baldacci (ICI Berlin Institute for Cultural Inquiry), Giulia Crippa (Università di San Paolo, Brasile), Stéphanie Manfroid (Mundaneum, Bruxelles), Marco Scotti (MoRE Museum / Università di Parma), Marta Sironi (Università di Parma).

⁸⁰⁶ F. Zanella, *Fare ricerca. Interazione tra gli archivi* in F. Zanella e D. Colombo (a cura di), *CSAC! La guida*, cit. p. 70.

⁸⁰⁷ Ivi, p. 74.

⁸⁰⁸ Consideriamo in questa prima sezione anche il primo riallestimento del 13 novembre 2015 in occasione della mostra *Luce, scienza, cinema, arte* e il secondo riallestimento dal 26 novembre 2016 per la mostra *Concetto Pozzati. Ciao Roberta*.

A cura di: Centro Studi e Archivio della Comunicazione

Fondi archivistici: Materiali da tutte le cinque Sezioni CSAC: Arte, Media, Fotografia, Progetto, Spettacolo.

Descrizione

Si tratta del primo allestimento del Centro Studi e Archivio della Comunicazione in un suo spazio espositivo permanente.

Il percorso dell'allestimento si articola su più punti con inizio dagli spazi esterni della Corte delle Sculture, per proseguire all'interno dell'edificio: l'ingresso al museo permette di accedere prima alla Sala Ipogea poi alla Sala delle Colonne. Questo spazio specifico di archivio-esposizione è un ambiente caratterizzato dalla presenza dei classificatori dell'archivio, in parte apribili e consultabili dal pubblico.

Attraversando un passaggio esterno coperto, realizzato in legno, viene illustrata la storia dell'abbazia mentre sul fondo del percorso si accede alla chiesa, dal lato meridionale.

La chiesa abbaziale è lo spazio di maggiore dimensione espositiva (circa 1400 mq). Nel corso degli ultimi tre anni è stato sperimentato un riallestimento dei materiali interni alle sezioni espositive (novembre 2015 e 2016) anche per esigenze legate alla conservazione dei materiali e alla loro esponibilità. Sono state inoltre realizzate tre mostre tematiche (primavera 2016, 2017 e 2018) per il Festival di Fotografia Europea mentre nell'autunno 2017 una mostra monografica su Ettore Sottsass, infine una quinta esposizione è stata realizzata ad ottobre 2018.

Per l'apertura dell'archivio-museo lo spazio della Chiesa è stato allestito seguendo questo criterio: "l'archivio ha generato un'esposizione dislocata in differenti ambienti dell'abbazia, proponendo un confronto tra le stratificazioni della storia del monumento e un sistema visivo e di pratiche artistiche contemporanei. Inoltre, alla differenziazione degli spazi trasformati in esposizione pubblica e permanente corrispondono modalità diversificate di messa in mostra e di racconto."⁸⁰⁹ Lo spazio della chiesa ha "guidato la definizione del percorso che si sviluppa lungo la navata attraverso sezioni tematiche, nella sequenza di spazi racchiusi da pannelli espositivi che si susseguono lungo le campate delle navate minori, e in una seconda parte nell'area del transetto e dell'abside"⁸¹⁰. All'interno della chiesa sono state predisposte sedici aree di racconto dell'esposizione attraverso alcune suddivisioni rispetto alle navate laterali ottenute con i pannelli preesistenti.

Sezioni della mostra

Nello spazio della Corte delle Sculture, avvicinandoci all'ingresso troviamo l'opera di Giò Pomodoro *Radiale*, e le sculture che sono parte della Sezione Arte: opere di Lorenzo Guerrini, Pinuccio Sciola, Giuseppe Spagnulo, Virginio Ferrari, Pietro Consagra e Pietro Cascella che rappresentano una "anticipazione" della raccolta del Centro.

⁸⁰⁹ La descrizione del complesso dell'Abbazia di Valserena per i pannelli esplicativi è stata scritta dal professore Giorgio Milanese dell'Università di Parma.

⁸¹⁰ F. Zanella, in *Esporre l'archivio*, cit., p. 25.

⁸¹¹ Ibidem.

Il progetto espositivo si realizza poi negli spazi interni dell'Abbazia di Valserena⁸¹² strutturandosi poi senza un percorso obbligato nei tre spazi di Sala Ipogea, Sala delle Colonne e Chiesa. Oltrepassato l'ingresso si accede alla Sala Ipogea⁸¹³ in cui *Il sentimento della rivoluzione* di Fausto Melotti, conduce al livello inferiore, sotterraneo, dove sono collocate, ai lati di una passerella in legno rialzata rispetto al terreno coperto di ciottoli, le opere di Igor Mitoraj, Agenore Fabbri, Alik Cavaliere, Arturo Carmassi e Camilian Demetrescu (dai fondi della Sezione Arte).

Qui le opere, in successione, nell'allungarsi delle loro ombre, appaiono, soprattutto a chi ha memoria della storia e delle progressive donazioni, quasi come metafora. Certamente ognuna di esse è legata a un momento specifico della storia del Centro, a partire, ad esempio, dall'importante mostra su Demetrescu, promossa da Giulio Carlo Argan nella Sala delle Scuderie della Pilotta nel 1975.

Nella Sala delle Colonne – che è spazio d'archivio e non solo d'esposizione – si trovano alcune cassettiere apribili dal visitatore: l'intento è quello di parlare di "archivio" come luogo accessibile e, soprattutto, luogo di interesse, di conoscenza e di rapporto diretto con i materiali. Questa idea di archivio è ancora oggi una delle chiavi di lettura più importanti per comprendere la natura e il carattere di questa raccolta.

Le opere sono appoggiate sulle cassettiere, altre sono visibili dai cassetti aperti in una sala dove i "documenti" vogliono suggerire e significare l'idea di archivio come luogo dell'eterogeneo: dal dipinto alla scultura, dalla lettera allo schizzo, alla tempera. Vengono esposte in questa occasione opere di Mario Sironi, Arnaldo Pomodoro, Emilio Tadini, Giosetta Fioroni, Emilio Isgrò, Gillo Dorfles; materiali provenienti da oltre venti fondi d'archivio⁸¹⁴ delle Sezioni Arte e Progetto. Osservando i materiali collocati sulle cassettiere e alle pareti si intuisce il grande lavoro e la fatica della raccolta, delle donazioni e il susseguirsi delle mostre.

Entrando poi nello spazio grande della chiesa abbaziale, in ingresso si è accolti dalle *Graticole* di Mimmo Paladino e dall'*Infinito* di Luigi Ghirri, quasi un atlante di scatti di piccole dimensioni qui riprodotti.

Collocate ai lati della navata centrale, all'interno di "nicchie" create dal sistema allestitivo, sono esposte le opere delle sedici sezioni⁸¹⁵ che, in questo modo, rappresentano ciascuna una unità, senza tuttavia essere "staccate" dal contesto unitario del racconto d'archivio.

La sezione iniziale *Progetto dell'arte* presenta una scelta monografica riunendo attraverso i disegni e la scultura *Il fiocinatore* un nucleo di opere dal fondo di Lucio Fontana. Le successive propongono i materiali

⁸¹² C. Quintelli, *L'Abbazia archivio museo...*, cit.

⁸¹³ Per un'analisi dei contenuti e delle scelte curatoriali specifiche delle singole opere presenti nell'esposizione inaugurale si veda F. Zanella e D. Colombo (a cura di), *Guida CSAC*, cit.

⁸¹⁴ Esposte fuori dalle cassettiere d'archivio opere di C. Pozzati, A. Borgonzoni, G. Padova, V. Ferrari, F. Mauri, G. Fioroni, F. Vaccari, E. Della Torre, A. Pomodoro, F. Melotti, N. Carrino, B. Munari, E. Mari, W. Xerra. Esposte nei cassetti opere di: M. Sironi, A. Soldati, G. Padova, R. Savinio, G. Ossola, M. Raciti, R. Lavagnino, A. Borgonzoni, A. Pomodoro, E. Tadini, G. Fioroni, E. Miccini, L. Pignotti, B. Munari, A. Carpi, E. Isgrò, G. Dorfles.

⁸¹⁵ Le sezioni all'interno della chiesa si trovano tra la navata meridionale e quella settentrionale. A nord sono state disposte le sezioni tematiche *Il progetto dell'arte*, *Pittura materia technique*, *Dipingere l'architettura*, *Storie di architettura*, *Il progetto degli oggetti*, *Fare ricerca: interazione tra gli archivi*, *Il disegno della satira*, *L'opera in mostra*. Nella navata sud, procedendo dal fondo della chiesa: *Controdesign*, *Il progetto del corpo*, *Comunicare con le immagini*, *Foto-Grafia*, *Abitare la scena*, *Il disegno della scultura*, *L'archivio cresce*. Nello spazio dell'abside *Pop Art*, *Arte e ideologia*, *Arte concettuale e Controdesign I e Pop Art*, *Arte e ideologia*, *Arte concettuale e Controdesign*.

d'archivio secondo temi e tagli critici determinati dall'intento di *attraversare* l'eterogeneità della raccolta: scultura⁸¹⁶ illustrazione⁸¹⁷, arte⁸¹⁸, fotografia⁸¹⁹, abito, costume⁸²⁰.

Raggruppate secondo queste tematiche, le opere, estratte dagli archivi e portate alla luce in un percorso che per il visitatore può essere di contiguità, contaminazione, o visibilità, dove si raccontano in realtà molteplici storie, che si presentano per "rappresentare attraverso *exempla* una collezione e un metodo di lavoro"⁸²¹.

Riallestimenti. Novembre 2015 e novembre 2016.

Il Centro Studi, in seguito all'apertura dello spazio espositivo ha programmato una serie di rotazioni delle opere in esposizione per consentire al pubblico di prendere via via visione di materiali diversi; le tempistiche di queste rotazioni sono determinate anche dai vincoli di conservazione e di tutela dei materiali.

La prima rotazione del materiale in allestimento è stata realizzata il 13 novembre 2015 in occasione della mostra *Luce, Scienza, Cinema, Arte* realizzata dall'Università con il Comune di Parma.

L'esposizione ospita nuovi materiali nella sezione *Foto-grafia*: opere di O. Barbieri, G. Chiaramonte, C. White, V. Castella, G. Guidi, G. Basilico, Man Ray, B. Stefani, B. Shan, J. Vachon, G. Parks, D. Lange, J. Delano, R. Lee. Nella Sezione *Pittura materia téchne* si presentano opere di T. Demarco e G. Alviani. Nella Sala delle Colonne vengono collocati i lavori di E. Chiggio, D. Boriani, H. Garcia Rossi, G. Colombo, G. Varisco, C. Carpi, B. Munari, E. Mari.

Viene predisposto un secondo riallestimento, dal 26 novembre 2016 al maggio 2017 in occasione della collaborazione con l'artista Concetto Pozzati che progetta l'allestimento di una sezione a lui dedicata all'interno di *Pittura materia téchne*. A Concetto Pozzati l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università aveva dedicato la prima mostra nel 1968. E l'occasione diviene anche quella di una conferenza dell'artista il 22 maggio 2016 dal titolo *Ciao Roberta* all'interno del programma *Csac Lectures*.

Nella sezione introduttiva vengono sostituiti per la prima volta i disegni di Lucio Fontana con altri dallo stesso fondo.

Viene poi predisposto personalmente dall'artista Giulio Paolini l'allestimento dell'opera *Early Dynastic*⁸²², all'interno del percorso espositivo. L'opera era stata donata allo CSAC nel 1977. A questo progetto si è aggiunta la rotazione (per motivi conservativi) delle opere nelle sezioni *Storie di architettura* e *Il progetto*

⁸¹⁶ In *Il disegno della scultura* l'opera di L. Guerrini.

⁸¹⁷ In *Il disegno della satira* numeri da «Il Male», opere di A. Chiappori, R. Pericoli, E. Pirella, R. Calligaro, R. Perini, Vincino. Nella struttura destinata ai manifesti politici sono esposti materiali provenienti dalle campagne pubblicitarie di diversi partiti politici a fine anni Sessanta/inizi anni Settanta con opere di autori come: A. Steiner, R. Spera. Nella sezione *Comunicare con le immagini*: Sepo, E. Carboni, A. Testa.

⁸¹⁸ In *Pittura materia téchne* le opere di A. Burri, E. Castellani, T. Scialoja. Nell'Opera *in mostra*, E. Marchegiani, F. Tonello, E. Isgrò, A. Trotta e A. Altamira.

⁸¹⁹ In Foto-grafia opere di M. Cresci, L. Ghirri, G. Leone, M. Jodice, C. White, V. Castella, G. Chiaramonte, G. Basilico, G. Guidi, Fl. Henri, Man Ray, B. Stefani, B. Shan, J. Vachon, G. Parks, D. Lange, J. Delano, R. Lee, W. Evans, Publifoto Roma e Publifoto Milano.

⁸²⁰ Ne *Il progetto del corpo* sono esposti disegni e abiti dai fondi W. Albini, G. Versace, G. Ferrè, Krizia, G. Armani, L. Soprani mentre in *Abitare la scena*, abiti della sartoria teatrale romana di P. Farani e immagini di D. Cattarinich.

⁸²¹ F. Zanella, *Raccontare lo CSAC* in F. Zanella e D. Colombo (a cura di), *Guida CSAC!*, cit., p. 10.

⁸²² In occasione di questo allestimento vengono riposte le ceramiche *Yantra* di Ettore Sottsass, avviene lo spostamento dell'opera di Giuseppe Uncini, oltre all'inserimento di due opere di Gianfranco Pardi.

degli oggetti (con opere di I. Gardella, R. Menghi, L. Vietti, E. Mari), di *Abitare il corpo* (dedicato ora alle Sorelle Fontana), *Foto-grafia* (opere di N. Migliori, D. Marani, M. Giacomelli, Publifoto Roma, Agenzia Dessena) e *Archivio cresce* (con lavori di Mario Cresci e Pino Pinelli).

Allestimento⁸²³

L'allestimento, realizzato con le strutture espositive predisposte negli anni Novanta e Duemila propedeutiche al trasferimento del Centro, si compone di pannelli bianchi bifacciali (preesistenti) e di nuove basi in ferro collocate nello spazio della Chiesa. Una struttura a pannelli bifacciali per una raccolta di opere contemporanee non può essere utilizzata per ogni tipo di materiale, ma considerando che le Sezioni raccolgono in molta parte materiale cartaceo, si è potuto adeguare l'uso dei pannelli.

Per i materiali di tipo e supporto differente vengono usate basi in ferro, realizzate *ad hoc* in forma di griglia modulare, dove esporre disegni e oggetti, utilizzabili come struttura a cavalletto per le tele. La complessità di questa fase è senza dubbio legata alla varietà delle singole opere e alle problematiche che ne derivano: come allestire, dove posizionare e con quale soluzione, oltre alle cornici delle opere che devono essere in armonia con lo spazio fisso e modulare dei pannelli, esponendo in alcuni casi pochi *exempla*, in altri un numero maggiore di opere estratte dal fondo archivistico, in base alla tipologia e al genere.

Questo è un aspetto molto interessante del lavoro e della sua progressione, perché la scelta del materiale presente in allestimento si è relazionata esplicitamente con lo spazio e con il discorso generale del progetto espositivo e allestitivo.

I materiali a pannello, organizzati secondo quanto scelto dai curatori delle sezioni tra i materiali d'archivio, sono stati impaginati in cornici da disporre sui pannelli esistenti, secondo tre livelli di lettura, dalla cornice, alla parete, all'intera sezione espositiva. Ogni area o "nicchia" viene illustrata dal testo introduttivo posto all'ingresso dello spazio e dalle didascalie dei singoli materiali.

Questo processo, che corrisponde alla "prassi" operativa rende evidente il rapporto tra i materiali d'archivio e le strutture allestitive ed è stato condotto per ogni parte dell'esposizione, dove la ricerca tra le opere si è misurata con gli spazi disponibili, trasferendosi dalla cassettiera, dalla griglia e dallo scaffale dell'archivio al progetto espositivo e ai suoi strumenti di costruzione dello spazio e di impaginazione nonché al contesto dell'interno abbaziale.

L'allestimento, come si è detto, prende spunto e rispetta l'idea curatoriale delle sezioni. I disegni di Lucio Fontana, allineati l'uno seguito all'altro sulla parete, stabiliscono quel rapporto tra segno e opera che ritroveremo, seppur differente, nella sezione *Il progetto della scultura* dove le opere di Lorenzo Guerrini *trasformano* la nicchia in atelier d'artista, alle pareti sono posti i suoi bozzetti a tempera, che, qui esposti su tre lati, si riflettono nelle sculture centrali in pietra o bronzo – alcune realizzate negli stessi anni, qui disposte su basi in ferro.

⁸²³ Il progetto di allestimento è dell'Università di Parma, con l'arch. Carlo Quintelli, professore dell'Università di Parma, con la collaborazione di chi scrive; l'intero progetto è stato seguito da Mastercampus Lab. Per approfondire si veda: C. Quintelli, *Un progetto per l'abbazia* in F. Zanella e D. Colombo (a cura di), *CSAC! La guida*, cit. p.17; C. Quintelli, *L'Abbazia archivio museo laboratorio*, cit.

Per la sezione *Foto-grafia* la cornice di ogni immagine rende lo spazio dedicato alla sezione un luogo di riflessi, di rimandi e, in qualche caso, di contrasti. Così avviene per il pannello che ospita gli scatti Publifoto, dagli eventi di cronaca allo sport, alla politica; poi la ricognizione fotografica americana della Farm Security (memoria della mostra del 1975 agli inizi della raccolta fotografica del centro); infine le immagini di Bruno Stefani tra paesaggio italiano e fotografia di moda, che sembrano stabilire un dialogo con l'opera di Man Ray *La mode au Congo*. Dall'altra parte della nicchia Luigi Ghirri, Olivo Barbieri, Vincenzo Castella e i nuovi protagonisti del Novecento che "hanno avuto nello CSAC un interlocutore prezioso"⁸²⁴, come nota Paolo Barbaro, tra i curatori della sezione.

Molto diverso l'esito espositivo per l'architettura e il design, dove rendere visivamente le fasi progettuali di un oggetto o di un manufatto si potrebbero ampliare con decine di esempi, con minime variazioni nei disegni e nei prototipi. Considerando che il Centro Studi ha raccolto fin dalla metà degli anni Settanta tutti i materiali di ogni progetto, senza scarti documentali. Qui la materia d'archivio può essere il disegno su lucido, la bozza più volte ripensata, il segno leggero sulla grande superficie del foglio che occupava i larghi tavoli degli studi... una linea leggera che rappresenta un muro, o la linea curva, bracciolo di una sedia sagomata fino alla perfezione, linea che verrà seguita nello stampo in plastica o verrà "tirata" dall'operaio per definire il segno della cassaforma sul terreno.

In questi disegni di progetto si narra la complessità del percorso di idee che porta il progettista a "immaginare" e calibrare sulla carta l'opera da realizzare. Sono esposti quindi i larghi disegni nelle cornici, per lo più isolati, mentre gli oggetti e i prototipi sono esposti su basi in ferro. Anche i modelli di architettura si definiscono e si rapportano con questo discorso fortemente processuale, ponendosi come prototipo e scalando l'oggetto di architettura.

Nella sezione *Abitare il corpo* i materiali sono esposti attraverso *cornici monografiche*: qui è possibile infatti creare serie di bozzetti e *perdersi* nella variazione: il corpo fa da impronta e, seppure di segno più leggero sotto la forma delle creazioni e dei campioni di tessuto, genera una sagoma ripetuta all'infinito nel disegno, raccontando poi un abito "animato" sul manichino come opera finita, in analogia "con il metodo progettuale e gli stessi riferimenti culturali del contemporaneo design"⁸²⁵.

Il *format* espositivo della sezione *Satira*, è volutamente standardizzato perché realizzato per le pagine di riviste e quotidiani, ha il segno di una illustrazione continua che possiamo seguire con gli occhi, quasi leggendone le pagine, per soffermarci sul disegno che più ci interessa, sul personaggio caricaturale, sulla metafora dai molti riferimenti letterari e artistici che ritroviamo nelle sequenze.

Le strutture modulari in ferro, esterne alle nicchie delle sedici sezioni, ospitano non solo gli oggetti (prototipi e/o modelli), ma anche disegni e stampe fotografiche, ponendosi, sul confine nella navata centrale della chiesa, come avamposti delle diverse sezioni, materiali e opere poggiate su questi telai in ferro simili a temporanee "strutture da laboratorio, da restauro"⁸²⁶.

⁸²⁴ Pannello esplicativo nella sezione *Foto-grafia*, per l'apertura inaugurale dell'archivio museo a maggio 2015.

⁸²⁵ Pannello esplicativo nella sezione *Abitare il corpo* per l'apertura inaugurale dell'archivio museo a maggio 2015.

⁸²⁶ C. Quintelli, *Un progetto per l'abbazia* in F. Zanella e D. Colombo (a cura di), *CSAC! La guida*, cit., p.17.

Questo avviene anche per le opere collocate nell'abside⁸²⁷ che vengono appoggiate sulle basi in metallo, che le sollevano da terra e le sorreggono in verticale, come cavalletti. Oltre a questi supporti vi sono le cassettiere dell'archivio, esistenti, nella Sala delle Colonne, in parte adibite a dispositivo per l'esposizione.

Catalogo e attività correlate

Questo percorso espositivo è stato documentato *Guida del museo* (2016) a cura di Francesca Zanella e Davide Colombo, con la collaborazione dei responsabili delle Sezioni CSAC. La pubblicazione illustra la storia e i caratteri del Centro e i motivi dell'apertura dello spazio permanente, presenta le sedici sezioni del percorso espositivo e le schede di alcune opere presenti nell'allestimento. È stata anche un utile strumento per i Servizi del museo per far conoscere ai visitatori il patrimonio del Centro e il nuovo spazio espositivo.

Dopo l'apertura di questo spazio sono state realizzate diverse attività dedicate ai temi di ricerca del Centro e ai suoi artisti e progettisti, tra queste il programma "Lectures" tra cui *Prove di utopia* di Alessandro Mendini il 31 marzo 2016 e *Che cosa è un'opera d'arte?* di Elio Franzini l'11 maggio 2016, nonché il convegno *Amore e Rivolta*⁸²⁸, a settembre-ottobre 2015, che ha esplorato alcune vicende di artisti e temi negli anni Sessanta-Settanta del Novecento, alcuni dei quali esposti in mostra.

Nel 2015, inoltre, è stato realizzato dall'architetto Carlo Quintelli in collaborazione con docenti e ricercatori dallo IUAV di Venezia, dal Politecnico di Milano, da La Sapienza di Roma e dall'Università di Bologna, il workshop *Presenze scultoree*⁸²⁹, di cui chi scrive ha curato l'organizzazione.

Le giornate hanno visto coinvolti progettisti e artisti contemporanei nel lavoro con gli studenti sui temi dell'archivio e dell'esposizione negli spazi museali interni e esterni dell'Abbazia.

• Esplorazioni dell'archivio. Fotografie della Via Emilia (7 maggio-2 ottobre 2016)⁸³⁰

Titolo: Esplorazioni dell'archivio. Fotografie della Via Emilia nell'ambito di *Fotografia Europea 2016. La via Emilia. Strade, viaggi, confini*.

Luogo: Sala delle Colonne, Chiesa, Sala polivalente

A cura di: Paolo Barbaro, Claudia Cavatorta

⁸²⁷ Nella sezione *Pop Art, Arte e ideologia, Arte concettuale e Controdesign I e II*. M. Ceroli, J. Tilson, M. Pistoletto, L. Del Pezzo, M. Schifano, H. Nagasawa, E. Mari, G. Uncini, E. Isgrò, E. Baj, R. Canogar, E. Tadini; nelle cappelle del transetto rientrano nella sezione E. Sottsass, L. Fabro, G. Paolini.

⁸²⁸ Il programma degli incontri *Amore e rivolta* è stato dal 30 settembre al 29 ottobre 2016. Il 30.9.2016 Luca Cerizza e Tommaso Trini con *Mezzo secolo di arte intera. Scritti 1964-2014*; 18.10.16 Liliana Moro, *A partire da Luciano Fabro. Al di là di un effimero accertamento di propositi*; 22.10.2016 Vanja Strukelj, *A partire da "Il Male", Gli anni Settanta sul fronte della satira: tra tradizione e innovazione*; 29.10.16 Francesca Zanella e Francesca Giacomelli, *A partire da Enzo Mari. Enzo Mari progettista*.

⁸²⁹ Workshop *Presenze scultoree*, Università di Parma, 21-29 luglio 2016 a cui partecipano con specifici interventi docenti dell'Università di Parma: Rita Messori, Arturo Calzona, Giorgio Milanese, Michele Guerra, Davide Colombo, Vanja Strukelj con artisti quali Paolo Icaro, Alice Cattaneo, Alis/Filliol e progettisti come Franco Purini.

⁸³⁰ È stata inoltre realizzata la sostituzione dei disegni di Lucio Fontana all'interno della sezione *Il progetto dell'arte* con altri materiali dello stesso fondo archivistico.

Fondi archivistici: Studio Vasari, Studio Villani, Bruno Stefani, Publifoto Milano, Bruno Vaghi (percorso centrale); Giovanni Chiaramonte, Vincenzo Castella, Mario Cresci, Mimmo Jodice, Guido Guidi, Gabriele Basilico, Luigi Ghirri (sezione *Foto-grafia*); Pietro Poppi, Fratelli Alinari, Fotografia dell'Emilia, Edizioni Brogi. Olivo Barbieri, Cuchi White, Ettore Sottsass jr. (Sala delle Colonne).

Descrizione

Lo CSAC collabora al programma di *Fotografia Europea 2016*, l'iniziativa organizzata dal Comune di Reggio Emilia dal 2006 che, nel trentennale dalla sua realizzazione ricorda la mostra del 1986 *Esplorazioni sulla via Emilia*. A quella data "si apriva la mostra, progetto che univa fotografia, letteratura, musica e cinema intorno al tema della storica strada che va dal fiume al mare"⁸³¹. Inserita pienamente nel clima sociale e culturale di quegli anni, destinata a divenire un punto di riferimento per la fotografia di paesaggio italiana, a trent'anni di distanza, il progetto di *Fotografia Europea* "avvia una rinnovata riflessione per immagini sia sulla via Emilia che sulle tematiche legate alla strada, ai luoghi di transito e di confine"⁸³².

La sezione di questa mostra dislocata al Centro Studi è l'occasione – come ricorda uno dei curatori, Paolo Barbaro – per proporre "un gruppo di fotografi italiani, di gran parte dei quali un'ampia documentazione dell'opera è conservata allo CSAC, a testimoniare un rapporto intenso e proficuo".

Nella sede dello CSAC "Si espongono le immagini realizzate per il progetto *Viaggio in Italia*, in cui ebbe un ruolo rilevante lo stesso Arturo Carlo Quintavalle e che segnò, insieme alle successive pubblicazioni, un giro di boa nella storia della fotografia italiana"⁸³³. *Esplorazioni dell'Archivio*, quindi propone le immagini conservate negli archivi CSAC di quegli autori e fotografi vicini all'esperienza della strada consolare in una "una tavola che illustra modalità di racconto, usi differenti del fotografare dagli anni Trenta ai Sessanta del Novecento"⁸³⁴.

Ai materiali esposti in chiesa fanno da introduzione le fotografie originali della via Emilia nell'Ottocento esposte in Sala delle Colonne, alcune delle quali acquisite dopo la segnalazione degli artisti di *Viaggio in Italia*, esempio di come l'archivio permetta lo scambio proficuo e l'approfondimento di conoscenza attraverso le fonti, per cui "the difference between an individual archive and a community archive becomes porous"⁸³⁵. "L'istituzione" scrivono i curatori "ha avuto un ruolo non secondario nell'elaborazione del modello di racconto che aveva portato nel 1984 alla realizzazione del *Viaggio in Italia* coordinato da Luigi Ghirri, e nel 1986 al progetto *Esplorazioni della Via Emilia*. Lo stesso Ghirri, a partire dalla prima metà degli anni Settanta, aveva contribuito a raccogliere fotografie storiche per le raccolte CSAC"⁸³⁶.

Consideriamo che in quegli stessi anni Ottanta Luigi Ghirri tiene all'Università di Parma corsi di Storia della Fotografia, come pure Giovanni Chiaramonte e Mario Cresci. Un rapporto di reciproco dialogo con lo CSAC

⁸³¹ Il testo è consultabile sul sito Fotografia Europea <https://www.fotografiaeuropea.it/fe2016/home/>. [ultimo accesso 20.10.2018].

⁸³² Ibidem.

⁸³³ P. Barbaro, *Esplorazioni dell'archivio. Fotografie della Via Emilia*, testo esplicativo per la mostra, 2016.

⁸³⁴ P. Barbaro e C. Cavatorta, *Esplorazioni dell'archivio. Fotografie della Via Emilia*, testo di mostra, 2016.

⁸³⁵ B. v. Bismark, *Positioning difference: the museological archive* in Markus Miessen, Yann Chateigné, *The archive as...*, cit., p. 59.

⁸³⁶ Da un dialogo con Paolo Barbaro.

lo avranno anche Gabriele Basilico, Olivo Barbieri, Mimmo Jodice. Ciò rientra nel programma di ricerca del Centro Studi sul tema: "1945-1965. Per un immaginario della ricostruzione", un progetto che si propone di "esaminare la centralità della fotografia con le sue implicazioni estetiche, politiche e sociali all'interno della cultura visuale in un arco di tempo che copre all'incirca il quindicennio 1945-1960, soprattutto all'interno degli archivi Publifoto Roma e Milano, ma anche attraverso fondi di altri fotografi⁸³⁷ che hanno documentato quell'arco cronologico, studiando cioè l'Italia tra la Ricostruzione e il boom economico"⁸³⁸, con una metodologia che intende far emergere "il valore interdisciplinare della visualità, proponendosi di oltrepassare le singole specificità medialità per condurre uno studio sull'immagine che non sia più vincolato esclusivamente alla discriminante del valore artistico, ma si apra alle forme della comunicazione popolare e al suo impatto sociale e culturale"⁸³⁹. Lo CSAC collabora alla rassegna di Reggio Emilia anche con la partecipazione alla mostra *Walker Evans Anonymous*, a Palazzo Magnani, uno dei momenti centrali del Festival.

Sezioni della mostra

La mostra si struttura secondo diversi percorsi: un percorso interno alla navata della chiesa e alla sezione *Foto-grafia*, un approfondimento all'interno della Sala delle Colonne e una riproposizione della mostra del 2007 del Festival dell'Architettura di Parma *Habitare la via Emilia* sul modello insediativo della Via Emilia (nella sala polivalente del Centro).

Nel percorso interno alla navata della Chiesa in cui l'esposizione si sviluppa come un "piano topografico, che procede da Piacenza al mare di Rimini"⁸⁴⁰ dove "la dimensione diacronica, la storia del mutare delle modalità di racconto per immagini, tenendo presenti i differenti approcci, i differenti usi, in altre parole le differenti culture che hanno narrato per immagini questo paesaggio storico"⁸⁴¹.

Il percorso ospita "le fotografie dell'Atelier Vasari di Roma, eseguite per l'ANAS tra il 1946 e il 1948 per documentare la ricostruzione delle strade emiliane e le narrazioni di viaggio scattate dal milanese Bruno Stefani per illustrare i volumi del Touring Club Italiano tra il 1935 e il 1960, che restituiscono le sequenze e gli scorci del paesaggio attraverso una composizione di textures e volumi.

A queste si aggiungono gli scatti del parmigiano Bruno Vaghi che gioca tra ripresa aerea e l'immagine commerciale di committenza, mentre l'Atelier Villani sceglie il grande formato per ritrarre l'industria nazionale, dalla Mostra dell'Agricoltura del 1935 alla ricostruzione da parte degli enti di istruzione e assistenza. La fotografia sportiva di Publifoto mostra infine "un differente uso degli spazi e dei paesaggi della Via Emilia"⁸⁴².

⁸³⁷ Nel documento di programma si segnalano Nicola Sansone, Franco Pinna, Nino Migliori, Giuseppe Morandi, Bruno Stefani, Chiara Samugheo.

⁸³⁸ Programma di ricerca 2016-2018, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, 2016.

⁸³⁹ Ibidem.

⁸⁴⁰ Ibidem.

⁸⁴¹ Ibidem.

⁸⁴² *Esplorazioni sulla via Emilia*, 2016, Foglio di mostra realizzato dai curatori.

Le immagini del “percorso centrale” riguardano gli archivi di Bruno Stefani, Studio Vasari di Roma, archivio Villani e Vaghi, e l’ampio repertorio di Publifoto Milano.

Interessanti le motivazioni che avevano portato alla raccolta di queste immagini della via Emilia: lo Studio Vasari su richiesta dell’ANAS, Bruno Stefani per illustrare le produzioni editoriali di ENIT e del Touring Club Italiano, l’archivio Villani immagini provenienti da archivi da realtà industriali come ILVA o Eridania dagli anni Trenta agli anni Settanta, che raccontano l’artigianato e l’industria italiana.

L’archivio Vaghi, specializzato in fotografia storico-artistica, ritrae i monumenti di Parma, Modena e altre città della via Emilia; Publifoto, documenta manifestazioni sportive, e ritroviamo le immagini di ruote di bicicletta che sfrecciano lungo il percorso consolare. Un ampio quadro cronologico, dagli anni Trenta agli anni Sessanta che costituisce memoria storica e antropologica.

Nella sezione *Foto-grafia*, con sottotitolo *Il nuovo paesaggio*, sono esposte dieci fotografie realizzate da Luigi Ghirri tra gli anni Settanta e Novanta, oltre a quelle sopra citate di Gabriele Basilico, Vincenzo Castella, Giovanni Chiaramonte, Mario Cresci, Guido Guidi, Mimmo Jodice, Olivo Barbieri.

Sono esposti inoltre il catalogo *Esplorazioni sulla via Emilia* del 1986, quello della monografica su Ghirri⁸⁴³ realizzata dal Centro Studi nel 1979, e la camera Pentax spesso utilizzata dai fotografi, tra i quali Ghirri, negli anni Ottanta.

Nella Sala delle Colonne le fotografie dai fondi ottocenteschi si trovano nei classificatori apribili (fondi Studio Alinari, Brogi e Poppi) sopra, mentre con il titolo *Il nuovo paesaggio*⁸⁴⁴ proseguono le monografie di Olivo Barbieri e Cuchi White. Si espone così il modo in cui i fotografi novecenteschi “portarono avanti a metà degli anni Ottanta del secolo scorso, in un momento in cui appariva urgente rendere visibile l’ordinario e l’anti-monumentale anche in contrapposizione alla tradizione classica della veduta canonica ottocentesca”⁸⁴⁵.

L’importanza di questa scelta è descritta nei pannelli informativi: “queste foto, come parte dei fondi fotografici ottocenteschi della Sezione Fotografia dello CSAC, sono state individuate, salvate dalla dispersione e proposte all’Università di Parma da fotografi attentissimi alla contemporaneità”⁸⁴⁶.

Si inseriscono in questo racconto i modelli d’architettura della Sottsass Associati, posti sopra i classificatori, quattro modelli che dialogano con il “monumento”, spesso al centro del paesaggio urbano emiliano, per riferirsi agli elementi architettonici ricollocati e ridisegnati per un paesaggio che, tra gli anni Ottanta e Novanta, è l’esito dell’immaginario americano.

Nella sala polivalente sono riproposte le fotografie del Festival dell’Architettura di Parma, 2007, sul modello insediativo della via Emilia: “esito di una ricerca che riflette, attraverso un rilievo topo-fotografico puntuale, su struttura e componenti del divenire della strada consolare quale strumento di continua rigenerazione dell’insediamento antropico emiliano”⁸⁴⁷.

Allestimento

⁸⁴³ *Luigi Ghirri*, Catalogo della mostra, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, 1979.

⁸⁴⁴ *Esplorazioni sulla via Emilia*, 2016, Foglio di mostra realizzato dai curatori.

⁸⁴⁵ Ibidem.

⁸⁴⁶ Ibidem.

⁸⁴⁷ C. Quintelli, Foglio di mostra di *Habitare la via Emilia*, CSAC, 2016.

Tre sono state le tipologie di allestimento: il percorso centrale su struttura metallica a pannelli, per definire un percorso lineare per le fotografie dei fondi storici, un approfondimento puntuale nello spazio della sezione *Foto-grafia*, infine un *excursus* storico all'interno delle cassettiere nella Sala delle Colonne. Per il materiale d'archivio è proposta una modalità di lettura condotta attraverso apparati testuali di introduzione e di approfondimento.

Le fotografie per il percorso centrale sono state interamente riprodotte su supporto semirigido, stampate per l'occasione, tenendo conto delle fonti di luce naturale, per poter rendere le migliori condizioni di visibilità, dato che i toni delle fotografie, sottolinea Paolo Barbaro, dipendono molto non solo dalla stampa ma anche dalla tonalità e dall'intensità di luce a cui sono esposte nella navata.

Le dimensioni delle stampe sono state determinate dall'impaginato degli otto pannelli lungo la chiesa (a doppia facciata, secondo un percorso di andata e ritorno) e dalle sedici facciate. Un percorso di quasi settanta immagini le quali – suggerisce Barbaro – diventano simbolo di quel percorrere del fotografo vagabondando a fianco di tutte le innumerevoli sorprese e incontri, naturali (le conchiglie e le alberature di Stefani), architettonici (dai monumenti romani a quelli medievali e contemporanei), metereologici (nuvole e vento su spiagge e viali), eventi (la mietitura, le demolizioni, le lezioni a scuola), gli ambienti che uniscono questi elementi (le ombre delle case, dei palazzi, dei ponti che ospitano le figure di passaggio).

Le fotografie raccontano non solo le scelte e i riferimenti autoriali o dell'agenzia, ma anche l'interesse specifico al tema che, in quegli anni si rivolge alla documentazione dei luoghi.

La sezione fotografia è allestita ospitando dieci stampe di Luigi Ghirri all'ingresso della sezione, proseguendo poi con stampe dei sei autori coinvolti nelle *esplorazioni*. Le cornici diventano la pagina per un piccolo album che rivela subito, nell'impostazione fissa della cornice, la diversità delle stampe e dei colori, il differente rapporto che le fotografie stabiliscono tra loro. Si pensi alle fotografie di Mario Cresci nel loro bianco e nero incalzante, o le immagini di Castella o di Guidi, ognuna con la sua precisa "durata", fotografie mosse e sfocate, o atmosfere d'ambiente.

Nella Sala delle Colonne le foto ottocentesche e quelle anni Novanta trovano uno spazio comune tra l'interno dei cassetti e l'esterno e si stabilisce un rapporto che è quello della ricerca progettuale tra riferimenti storici ed esiti.

Catalogo e attività

Questa esposizione è documentata all'interno del catalogo generale del Festival di Fotografia Europea di Reggio Emilia⁸⁴⁸. Durante il periodo della mostra sono stati organizzati dal Centro CSAC momenti di incontro con il pubblico attraverso i *Dialoghi sul Paesaggio*: fotografi, critici, storici, architetti e artisti hanno dialogato in coppia sui temi in oggetto. Ricordiamo Giovanni Chiaramonte e Raffaella Perna in dialogo con Paolo Barbaro, Mario Cresci con Davide Papotti, Giulio Iacoli con Vittorio Ferorelli, Vittorio Gallese con Michele Cometa, Carlo Quintelli con Franco Guerzoni, Roberta Valtorta con Cristina Casero. Un approccio multidisciplinare al tema che ha visto "coinvolti nelle ricerca studiosi di vari ambiti, con specifiche aperture

⁸⁴⁸ E. Grazioli, W. Guadagnini (a cura di), *Fotografia Europea: la via Emilia. Strade, viaggi, confini*. Catalogo delle mostre del Festival Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2016.

agli studi di ambito letterario, geografico, antropologico, dell'architettura del paesaggio e delle neuroscienze"⁸⁴⁹.

•Objets trouvés. Archivi per un grande magazzino. (7 maggio-30 ottobre 2017)

Titolo: *Objets trouvés. Archivi per un grande magazzino* nell'ambito di *Fotografia Europea 2017. Mappe del tempo. Memoria, archivi, futuro*⁸⁵⁰.

Luogo: lo spazio della Chiesa (sezioni di *Foto-grafia, Interazione tra gli archivi* che in questo caso occupa due aree, *Comunicare con le immagini* e *Abitare il corpo*) oltre alla Sala delle Colonne.

A cura di: CSAC con Marta Sironi

Fondi archivistici: dalla *Sezione Fotografia* i fondi: Publifoto Roma, Man Ray, Bruno Stefani, Fabio Mauri, Florence Henri, Luigi Ghirri, Ugo La Pietra, Paola Mattioli. Dalla Sezione Media per lo studio grafico: Giancarlo Iliprandi e per la moda: John Guida, Anselmo Ballester, Brunetta, Mario Vigolo, Lino Pelizzoni, Armando Testa, Lora Lamm, Carla Golgerino, Pino Tovaglia, Guido Cozzolino. Dalla Sezione Progetto: Gio Ponti, Ignazio Gardella, Ferdinando Reggiori, Franco Albini, Marcello Nizzoli, Bob Noorda e per il design Ettore Sottsass jr., Bruno Munari, Roberto Sambonet, Marco Zanuso, Richard Sapper.

Per la Sala delle Colonne sono state estratte opere dai fondi: Roberto Menghi, Roberto Sambonet, Salvatore Gregoriotti, Giancarlo Iliprandi, Sepo e Lora Lamm, Cozzolino.

Descrizione

Lo CSAC continua la collaborazione con *Fotografia Europea*, come l'anno precedente, in questa occasione dal titolo: *Mappe del tempo. Memoria, archivi, futuro*. Il contributo CSAC è un'esposizione dal titolo *Objets Trouvés. Archivi per un grande magazzino, 2017*.

Il grande magazzino italiano de La Rinascente è stato scelto (anche in occasione delle celebrazioni per i suoi 150 anni di attività) come "un campo di indagine particolarmente calzante per rappresentare un archivio di immagini e progetti del Novecento come l'Archivio Museo CSAC"⁸⁵¹.

Per la stessa occasione celebrativa Palazzo Reale a Milano realizza la mostra *LR100. Rinascente. Stories of innovation*⁸⁵², un'esposizione che racconta la storia dell'azienda e delle immagini raccolte negli archivi che vengono riunite anche, per la prima volta, in un archivio digitale⁸⁵³.

Il progetto di allestimento milanese, realizzato da OMA, presenta molte immagini riprodotte e realizza uno spazio in cui il tema della cronologia e dell'archivio diventa metafora dell'intero spazio espositivo. La

⁸⁴⁹ Presentazione dei *Dialoghi* sul sito CSAC: <https://www.csacparma.it/dialoghi-sul-paesaggio/> [ultimo accesso 20.10.2018].

⁸⁵⁰ Nota: in occasione dell'allestimento per *Fotografia Europea 2017* è stata inoltre esposta l'opera *Jukebox* di Eva Marisaldi per il progetto *Un'abbazia per tutti* ed è stata effettuata una terza rotazione dei disegni di Lucio Fontana.

⁸⁵¹ Foglio di mostra, a cura di CSAC, *Objets Trouvés. Archivi per un grande magazzino, 2017*.

⁸⁵² S. Bandera e M. Canella, *LR100: Rinascente: stories of innovation*, Milano, Skira, 2017.

⁸⁵³ Il progetto *Rinascente Archives* inizia nel 2015 ed è presentato su: <https://archives.rinascente.it/it> [ultimo accesso 20.10.2018].

timeline, il tavolo con la cronologia dei Compassi d'Oro, lo scorrere delle riproduzioni all'interno di un "diorama" digitale. Dall'altro lato, le immagini accumulate, le scaffalature e le griglie con le opere archiviate, i modellini, le pagine di rivista formano, con la loro 'massa', quasi un arredo: un discorso di allestimento efficace per la ricchezza di riproduzioni e con un percorso molto diversificato.

L'esposizione del Centro Studi – evidenzia Francesca Zanella – si è concentrata sul proposito di "restituire microstorie interne all'interessante sviluppo dell'azienda"⁸⁵⁴ per poter "attivare connessioni tra i documenti visivi, cercando di visualizzare, da un lato, il processo di ricerca e di ricostruzione di storie di oggetti e di immagini, e dall'altro evidenziando metodologie progettuali e processi creativi come punto di partenza per una lettura della contemporaneità".⁸⁵⁵

Un'opera espositiva che senza dubbio racconta dell'interazione tra gli archivi (ne vengono esplorati più di venti per questa ricerca), delle possibili scoperte interne alla raccolta del Centro Studi che, emerge qui come un sistema di raccolta della memoria culturale, nel senso più ampio del termine, ovvero degli avvenimenti storici, politici, culturali ed economici del Novecento in Italia, tra i principali intenti all'origine della raccolta.

Grazie ai fondi esplorati per l'occasione (oltre venti) sono stati riscoperte, o scoperte per la prima volta, connessioni tra materiali e autori molto significativi, che hanno permesso di guardare all'archivio secondo questo interrogativo: che cosa potrebbe raccontare lo CSAC del magazzino La Rinascente? Domanda "trasversale" alle classificazioni, pur necessarie, anzi indispensabili per attingere ai fondi archivistici, ma rivolta alla contemporaneità, che necessita e chiede di riscoprire una "memoria culturale".

Sezioni della mostra

La mostra si è sviluppata nello spazio espositivo della Chiesa e nella Sala delle Colonne. Nella Chiesa sono coinvolte le aree *Foto-grafia*, *Interazione tra gli archivi*, *Comunicare con le immagini*, *Abitare il corpo*.

La ricerca ha inizio dall'esplorazione del fondo Publifoto Roma, significativo sia per lo CSAC che a livello nazionale. In questo archivio vengono ritrovate centinaia di immagini delle vetrine della sede romana di Piazza Fiume della Rinascente che raccontano di come le "scatole luminose", dei grandi magazzini, soprattutto tra gli anni Cinquanta e Sessanta, iniziano ad animare con vigore le strade di Roma. Oltre a queste, Publifoto registra il cantiere della nuova sede romana di Piazza Colonna che diverrà un simbolo all'interno nella storia dell'architettura contemporanea in Italia. Vengono poi esplorati, sempre in *Foto-grafia*, gli autori che interpretano il "paesaggio del media, commerciale, come dispositivo ideologico, in un contesto di ricerca estetica dove le gerarchie tra cultura elitaria e di massa sono radicalmente messe in discussione"⁸⁵⁶. Vediamo quindi le opere di Fabio Mauri, Man Ray, Bruno Stefani, Florence Henri, Luigi Ghirri, Ugo La Pietra e Paola Mattioli.

Nelle sezioni *Interazione tra gli archivi*, *Comunicare con le immagini* e *Dall'edificio alla città* il materiale riferito a La Rinascente si presenta attraverso il funzionamento dei suoi nuovi edifici e grandi magazzini, le ristrutturazioni delle sedi storiche, gli allestimenti per le vetrine, la sperimentazione di una prima immagine

⁸⁵⁴ F. Zanella, testo in mostra *Objets Trouvés. Archivi per un grande magazzino*, CSAC, 2017.

⁸⁵⁵ Ibidem.

⁸⁵⁶ P. Barbaro, testo in mostra *Objets Trouvés. Archivi per un grande magazzino*, CSAC, 2017.

coordinata aziendale. L'Ufficio Pubblicità La Rinascente vede direttori come Amneris Latis e Adriana Botti, artisti come Max Huber, Lora Lamm, Giancarlo Iliprandi, Carla Golgerino, divenendo l'occasione per inventare una comunicazione del tutto nuova, ricca di molteplici riferimenti culturali e formali.

L'importanza dell'immagine e del prodotto La Rinascente è testimoniato anche dall'importante premio // *compasso d'Oro*, occasione di promozione, valorizzazione e documentazione di un fare progettazione che dall'Italia, in quegli anni, inizia a definirsi in relazione al resto del mondo.

Nella sezione *Abitare il corpo* si racconta il grande magazzino e la centralità dell'abito all'interno delle vetrine e durante le sfilate delle nuove collezioni, motivo per cui in questa sezione vengono raccolti materiali molto diversificati, a raccontare un'azienda in cui la moda e la sua comunicazione sono al primo posto attraverso gli inviti alle sfilate, i cataloghi, i disegnatori degli abiti per le pubblicità: un percorso dagli anni Trenta ai Sessanta del Novecento che segue non solo i cambiamenti della politica aziendale propria di un grande magazzino ma, soprattutto, della novità nella moda italiana. Una vicenda fatta di progetti, memorie, nuove idee che, diventa l'inizio per nuove e altrettanto sfaccettate riflessioni nel contemporaneo.

Nella Sala delle Colonne, che per sua natura avvicina il tema espositivo all'archivio, si raccolgono i materiali "per consentire una comprensione delle differenti nature degli archivi raccolti allo CSAC"⁸⁵⁷ evidenziando le attività in ambito culturale, artistico e progettuale intraprese dall'azienda che diviene un vero e proprio cardine del rapporto tra cultura e progetto, secondo un'idea per cui convivono "memoria e futuro, l'archivio può anche essere il punto di partenza per una lettura della contemporaneità"⁸⁵⁸.

Allestimento

L'allestimento nello spazio della chiesa si risolve su più livelli: un piano di lettura unitario delle cinque sezioni espositive, un secondo livello più specifico interno alle sezioni tematiche e un "micro" approfondimento progettuale interno al singolo gruppo di opere.

Come introduzione al percorso un pannello testuale segnala le metodologie e le origini della ricerca per orientare lo sguardo. All'ingresso di ogni sezione un testo presenta il discorso d'insieme dei pannelli che delimitano la sezione stessa, mentre 'didascalie raccontate', realizzate solo in occasione di questa esposizione, ripercorrono i singoli materiali all'interno delle cornici. Questo per chiarire i motivi e l'origine di alcuni passaggi cronologici, o autoriali, o di altro genere tra le opere, cosa altrimenti difficile da decifrare senza una diretta conoscenza dell'archivio.

In questi venti pannelli – una vera e propria piccola guida – si è resa un'immagine della complessità di un archivio e dei suoi fondi, delle sue diverse possibili letture e dei chiarimenti che ogni piccola ricerca richiede. I pannelli sono stati redatti dai curatori delle sezioni e da collaboratori che hanno predisposto il percorso d'archivio⁸⁵⁹.

Le strutture in ferro poste in navata hanno permesso dei piccoli approfondimenti, nel caso della *Foto-grafia* con immagini riguardo il cantiere di Franco Albini per la Rinascente, nel caso della sezione *Comunicare con*

⁸⁵⁷ Foglio di mostra, *Objets Trouvés*. cit.

⁸⁵⁸ Ibidem.

⁸⁵⁹ Per la Fotografia Paolo Barbaro e Claudia Cavatorta; per la Moda Paola Pagliari; per il Progetto Lucia Miodini, Simona Riva e Chiara Manfredi; per la Grafica e l'immagine coordinata di Rinascente Marta Sironi.

le immagini sui manifesti disegnati da Giancarlo Iliprandi sempre per Rinascente, nella sezione *Il progetto degli oggetti* ha ospitato i prototipi e i modelli, nella sezione *Abitare il corpo* i cataloghi e i bellissimi inviti alle sfilate.

Nella Sala delle Colonne i materiali sono stati allestiti evidenziando temi differenti all'interno di ogni cassetteria, con il criterio di approfondire i percorsi presenti in chiesa, mettendo in luce un approfondimento sulla collaborazione tra Roberto Sambonet (di cui CSAC possiede un importante fondo) e la Rinascente: L'accostamento di oggetti, immagini pubblicitarie, abiti, disegni ha creato un effetto sicuramente avvolgente: basti ricordare, ad esempio il gioco della carta da regalo (qui riprodotta in diversi ingrandimenti) con i suoi cerchi colorati mentre nelle vetrine, figure di strutture circolari sorreggono piatti e bicchieri.

Catalogo

L'esposizione compare nel catalogo di Fotografia Europea⁸⁶⁰, come ogni edizione. Nella sezione mensile del sito CSAC un testo di Marta Sironi illustra l'opera di Giancarlo Iliprandi⁸⁶¹ presso La Rinascente dove "grafica e design italiano trovano proprio nella committenza del grande magazzino un'incubatrice d'eccezione"⁸⁶² mentre un mio testo descrive il progetto di Ignazio Gardella per la sede della Rinascente di Roma non realizzata⁸⁶³.

•Figure contro. Fotografia della differenza (21 aprile - 21 ottobre 2018)

Titolo: *Figure Contro. Fotografia della differenza* nell'ambito di *Fotografia Europea 2018. RIVOLUZIONI. Ribellioni, cambiamenti, utopie.*

Luogo: Sala delle Colonne

A cura di: Paolo Barbaro, Claudia Cavatorta, Cristina Casero

Fondi archivistici: Sezione Fotografia (fondi di Giordano Bonora, Anna Candiani, Carla Cerati, Mario Cresci, Uliano Lucas, Paola Mattioli e Giuseppe Morandi)

Descrizione

⁸⁶⁰ E. Grazioli e W. Guadagnini (a cura di), *Fotografia europea: mappe del tempo: memoria, archivi, futuro*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2017.

⁸⁶¹ M. Sironi, *Giancarlo Iliprandi. Carta da imballo per la Rinascente Natale 1965* in *Opera del mese* reperibile su <https://www.csacparma.it/giancarlo-iliprandi-carta-da-imballo-per-la-rinascente-natale-1965/> [ultimo accesso 20.10.2018].

⁸⁶² Ibidem.

⁸⁶³ M. Manfredi, *Ignazio Gardella. Disegno per la sede La Rinascente di Roma* in *Opera del mese* reperibile su <https://www.csacparma.it/ignazio-gardella-disegno-per-la-sede-la-rinascente-di-roma-non-realizzata-1958/> [ultimo accesso 20.10.2018].

Lo CSAC collabora al programma di Fotografia Europea 2018 *RIVOLUZIONI. Ribellioni, cambiamenti, utopie*⁸⁶⁴ con la mostra *Figure contro. Fotografie della differenza*. In occasione delle celebrazioni dei cinquant'anni degli importanti avvenimenti politici e culturali del 1968, i curatori scelgono di estrarre dall'archivio le opere che a fine anni Sessanta/inizi Settanta mostrano come la fotografia "abbia avuto un ruolo importante nel sensibilizzare le coscienze intorno a questioni nascoste, dimenticate, censurate"⁸⁶⁵.

Questa mostra anticipa l'esposizione che verrà dedicata dallo CSAC al 1968 ad ottobre 2018, a partire dai materiali di tutte le cinque sezioni dell'archivio.

Come indicato dai curatori "le figure *contro* evocate dal titolo sono quelle immortalate in questi scatti: persone escluse dal racconto sociale, letteralmente spinte ai margini, in quanto la loro stessa esistenza è in contrasto con le logiche imperanti nella moderna società; cancellate dall'immaginario collettivo, esse ritornano con tutta la loro pregnanza in queste immagini, che si danno come asserzioni di esistenza, testimonianza di vite condotte all'insegna della differenza"⁸⁶⁶. In ognuno dei fotografi presenti in archivio, queste *figure contro* sono diverse, per soggetti e per resa fotografica; ognuna di queste opere si riconosce per la sua "adesione alla realtà, oltre le convenzioni e i cliché, in una totale coincidenza di atteggiamento tra i soggetti ritratti e gli autori"⁸⁶⁷.

Tra gli autori esposti, Paola Mattioli, Carla Cerati, Mario Cresci e Uliano Lucas, Giuseppe Morandi, tra questi alcuni dei fotografi che avevano donato le loro opere a quello che, nel 1974, era il nascente Archivio della Fotografia dell'Università di Parma, contribuendo a creare i primi nuclei novecenteschi della Sezione Fotografia.

Sezioni e allestimento della mostra

Un percorso conduce i visitatori al piano superiore, accompagnati dall'audio tratto da *I Paisan* del fotografo Giuseppe Morandi. La mostra si apre nella Sala delle Colonne dove si è accolti da un lungo nastro di fotografie, che riproduce *Il nastro dei militari* di Mario Cresci, un'opera che veniva utilizzata come un manifesto, distesa a terra o calata dai balconi, pestata, arrotolata⁸⁶⁸.

Sul fondo della sala è allestito lo schermo di retroproiezione sul quale scorrono immagini di strade, di adunanze, di luoghi pubblici, affollati, abitati. Sono le riprese del video di Giacomo Volpi realizzato in occasione della mostra, a partire dalle riprese fatte al materiale d'archivio.

Per la ripresa del video i curatori e Volpi hanno scelto di seguire gli oggetti, le stampe fotografiche appunto, appoggiate sui piani di lavoro in archivio. Il ritmo di ripresa segue i suoni dell'opera *I Paisan*; attraverso il rumore delle pale che raschiano il terreno e riempiono di polvere l'aria si ripercorre il lavoro di tutti gli autori presenti in mostra, attenti alle immagini delle *figure contro*.

⁸⁶⁴ <https://www.fotografiaeuropea.it/fe2018/fe-sulla-via-emilia/figure-contro-fotografia-della-differenza/> [ultimo accesso 20.10.2018].

⁸⁶⁵ I curatori, foglio di mostra di *Figure Contro. Fotografia della differenza*, CSAC, 2018.

⁸⁶⁶ Ibidem.

⁸⁶⁷ Ibidem.

⁸⁶⁸ Con Paolo Barbaro si è scelto di lasciare la riproduzione come una stampa "povera" e senza patina, da usare esattamente come quella in copia eliografica, oggi molto fragile, di Mario Cresci.

Nel video si ritrovano le fotografie esposte e alcuni ulteriori materiali, la camera – come una lente che nell’attualità osserva queste memorie – esita sulle stampe fotografiche, sui soggetti, sulla loro patina o lucentezza, sui gesti ripresi.

Ai lati è esposto il *Percorso donna* di Carla Cerati, orientato a far seguire al pubblico il perimetro dello spazio della sala dove scoprire di poter aprire i cassetti. Una mappa permette di orientarsi e di scegliere da quale autore o da quale cassettiera iniziare, senza gerarchia o ordine prestabilito: tutte contribuiscono a creare l’ambiente e ad aprire uno sipario su queste *figure*. Cerati con le fotografie *Morire di classe*⁸⁶⁹, presenta immagini dettagliate e obiettive che portano “lo sguardo della società a posarsi su una realtà scomoda, abitualmente rimossa”⁸⁷⁰: quella dei manicomi in Italia. Per questa cassettiera sono stati inclusi, quando possibile, gli impaginati della fotografa, disposti in un quadrato con quattro stampe.

Le fotografie di Lucas sono esposte per serie, ognuna in un cassetto, mostrano momenti diversi della vicenda dell’autore rispetto al tema espositivo.

Per Bonora, la composizione delle fotografie all’interno dei cassetti alterna grandi stampe dalle figure in primo piano a quelle di ambienti domestici e stampe di dimensione minore.

Le stampe su alluminio di Cerati e Mattioli per le *Immagini del NO*⁸⁷¹, in serie, continua su più cassetti dove i luoghi ripresi si guardano, tra simboli, gesti, il movimento delle bandiere, in quel 1974 in cui si decide riguardo il referendum abrogativo della legge sul divorzio.

Catalogo e attività

L’esposizione CSAC è presentata per il terzo anno nel catalogo generale del Festival di Fotografia Europea di Reggio Emilia⁸⁷². Nel periodo dell’esposizione sono stati organizzati tre incontri, a titolo *Figure Contro. Dialoghi con i protagonisti*, in cui i curatori dialogano con gli artisti coinvolti nell’esposizione che, grazie al racconto dell’esperienza diretta consentono un approfondimento molto importante.

Per Giuseppe Morandi si realizza un dialogo tra Claudia Cavatorta, una delle curatrici, ed i rappresentanti della Lega di Cultura di Piadena, protagonisti di un pomeriggio in cui la fotografia è al centro di un’esperienza di condivisione, canto, progetto, che non si è esaurito negli anni Settanta ma continua oggi, nelle figure dei nuovi *paisan*⁸⁷³ e della nuova civiltà contadina, “ponendo l’attenzione sulle condizioni dei vecchi e nuovi abitanti di Piadena e dintorni, da quella dei contadini del dopoguerra a quella degli immigrati di oggi”⁸⁷⁴.

⁸⁶⁹ F. Basaglia e F. Basaglia (a cura di), *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, Einaudi, Torino, 1969.

⁸⁷⁰ I curatori, foglio di mostra di *Figure Contro. Fotografia della differenza*, CSAC, 2018.

⁸⁷¹ P. Mattioli e A. Candiani, *Immagini del NO*, Scheiwiller, Milano, 1974.

⁸⁷² W. Guadagnini (a cura di), *Fotografia Europea 2018. Rivoluzioni, ribellioni, cambiamenti, utopie*, Silvana Editoriale, Milano 2018. Catalogo delle mostre del Festival.

⁸⁷³ G. Morandi, *I paisan. Immagini di fotografia contadina nella bassa Padana*, Mazzotta, Milano, 1979 e G. Morandi, *Vecchi e nuovi volti della bassa Padana*, Mazzotta, Milano, 2012.

⁸⁷⁴ I curatori, foglio di mostra di *Figure Contro. Fotografia della differenza*, CSAC, 2018.

Cristina Casero incontra Paola Mattioli per conversare sulle *Immagini del no*, per una "attenzione al ruolo delle donne in questo movimento, ma con un interesse in qualche modo esterno, con un approccio che lei stessa (la fotografa) oggi definisce documentativo"⁸⁷⁵.

Anche per Paolo Barbaro e il racconto di Giordano Bonora si ricrea lo spazio di un'esperienza personale: il suo ritrarre l'Arci Gay nella quotidianità, le sue "prime indagini, rimaste praticamente inedite, rivelano sensibilità estetiche e civili di una straight photography aggiornata e consapevole"⁸⁷⁶.

3.4 Considerazioni sul caso del Centro Studi e Archivio della Comunicazione

Questo capitolo ha voluto sottolineare, all'interno di una specifica ricerca che dall'archivio arriva all'esposizione, come la realtà del Centro Studi e Archivio della Comunicazione di Parma sia stato anche in questi anni un luogo di indagine di grande interesse, per motivi diversificati e originati da numerosi fattori.

Si è inteso evidenziare come esso rappresenti oggi una sede dalle ampie possibilità di ricerca e di continua pratica rispetto al ruolo e agli interrogativi che pone l'archivio, sia per le possibilità di sperimentazione nell'utilizzo della modalità espositiva che per la ricerca.

Dalle indagini è emerso come per la definizione di una linea di programma nel presente della raccolta è di notevole importanza stabilire i caratteri che si vanno via via a stabilire rispetto ad un modello nato a fine anni Sessanta, in cui le condizioni storiche, culturali erano molto differenti, così come il rapporto con il materiale che, in quella circostanza e negli anni successivi alla fondazione, non avevano la distanza storica attuale.

Per questo motivo è stato significativo verificare il suo processo storico, dalle prime attività alla conformazione come CSAC con la raccolta di milioni di opere, in una progressione che accompagna i mutamenti della storia dell'arte, della progettazione, dell'istituzione universitaria. La raccolta riflette infatti le direzioni più ampie del contesto italiano e internazionale.

Ci sembra importante evidenziare come questo modello sia nato da un apporto teorico esterno dall'Italia, da contributi nazionali e internazionali, esito di un confronto con strutture e sistemi estremamente diversi da quelli italiani, ponendo il lavoro e il progetto del Centro come ipotesi da verificare e da consolidare, come ibrido innesto di modelli differenti, provenienti da culture che, rispetto al tema della raccolta di materiali e rispetto al rapporto tra raccolta e università, rappresentavano un parametro molto diverso.

La situazione dello CSAC in questo excursus appare pionieristica, sia per la sua attività espositiva interna all'Università, sia per la ricerca condotta. Una struttura che sarà felicemente appoggiata dalla continuità della presidenza di Argan per oltre dieci anni, quelli fondativi, una figura che senza dubbio ha contribuito anche al valore del Centro a livello nazionale.

Un altro elemento che emerge, utile anche a riflessioni per il presente, è il Centro Studi come opera collettiva che assume i caratteri di un'ampia rete di relazioni, rapporti, condivisioni, lavori collaborativi e confronti, che riunisce artisti, progettisti, storici, intellettuali e studenti che ne condividono gli intenti e l'obiettivo. Possiamo evidenziare come l'attività espositiva rappresenti l'inizio di questa raccolta, un *archivio in fieri*.

⁸⁷⁵ C. Casero, Paola Mattioli. *Sguardo critico di una fotografa*, Postmediabooks, Milano, 2016, p. 35.

⁸⁷⁶ P. Barbaro, foglio di mostra di *Figure Contro*, cit.

Una delle problematiche emerse, che dipende dalla complessità delle raccolte, ha origine proprio da questi caratteri. CSAC riunisce infatti opere che assumono un valore differente all'interno di questo contesto unitario ma, nel tempo, hanno assunto una loro specificità sia rispetto al rapporto con il tema d'archivio, sia rispetto alla loro modalità di esposizione. Ad esempio il rapporto di questi materiali, dalla fotografia all'architettura, dalla grafica alla moda, con l'idea della sua archiviazione è infatti, nel tempo, mutato. Lo CSAC si confronta oggi con una "archive fever" che ha esplorato a lungo in questi ultimi vent'anni le possibilità di ricerca a partire da questo tema e che qui, essendo così diversificato nei materiali può portare ad esiti interessanti e unici. Oggi, le modalità di utilizzo degli archivi e le strategie espositive sono temi che vanno via via avvicinandosi, portando alla realizzazione di numerose esposizioni sul tema e a materiali d'archivio che si presentano per le loro nuove indagini, pratiche, installazioni, nonché davanti a numerosi interrogativi e dubbi.

L'esposizione, nelle sue componenti di progetto curatoriale e allestimento rappresenta uno degli strumenti mediatici dell'archivio nell'idea che "the content of any medium is always another medium"⁸⁷⁷, descrizione che esplicita le relazioni e i contributi reciproci tra le diverse forme d'arte e la pratica espositiva in termini di comunicazione. Il progetto espositivo trae alcuni elementi, principi, contenuti dai materiali esposti e all'interno del suo discorso ne veicola altri che vanno a rapportarsi con le opere e con il loro ruolo all'interno del sistema espositivo.

Nel progetto curatoriale ed espositivo del Centro Studi si è scelto di dare all'archivio il ruolo centrale, ad aprire le questioni e a determinare alcune direzioni di ricerca, di sperimentazione e, anche, di costruzione dello spazio allestito.

Si realizza l'idea di archivio che emerge nelle parole di Markus Miessen lo segnala come un luogo che "takes things, keeps them, and hands them out again"⁸⁷⁸, uno spazio in cui la riflessione e la ricerca "chiama" quasi una loro rilettura, un'azione, una spinta all'esterno a partire dai materiali. Per Stefan Heidenreich, l'archivio è "a discursive practice that would process any type of statements, data, and objects according to set a rules. Or, to be precise, the set of rules would generate a specific type of content".⁸⁷⁹

Riflessioni attuali e vicine alle questioni esposte dal Centro Studi che portano a chiedersi se e in che termini l'esposizione sia un atto di sperimentazione e ricerca sull'archivio in quanto strumento di conoscenza comparabile a quelli tradizionalmente dedicati all'archivio, come la catalogazione e l'ordinamento.

Nel titolo della mostra del MoMA su Frank Lloyd Wright curata da Barry Bergdoll (in occasione della quale il MoMA celebra l'acquisizione dell'intero archivio del progettista in collaborazione con la Columbia University e della quale parleremo successivamente) compare il verbo *unpacking* che descrive la volontà storica e storiografica dell'analisi sulle fonti affinché il pubblico "will also go away with some understanding and, I hope, appreciation for how scholars work in an archive, what it means to investigate a historical situation, that they might understand that history is about interpretation and not about finding truth"⁸⁸⁰.

La mostra diviene un esito e allo stesso tempo un passaggio nel processo di lavoro sull'archivio.

⁸⁷⁷ M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Routledge, London, 1964.

⁸⁷⁸ S. Heidenreich, *Unknown knows and the law of what can be said* in Markus Miessen, Yann Chateigné Tytelman, Dagmar Führtjohann, Johanna Hoth, and Laurent Schmid, *The archive as a place of conflict*, cit. 387.

⁸⁷⁹ Ibidem.

⁸⁸⁰ B. Bergdoll, Intervista realizzata per questa ricerca all'interno del capitolo 4.

Lo studio sull'esplorazione dell'idea di archivio non può prescindere da una riflessione sul carattere del materiale esposto spesso realizzato con materiali che sono migrati e tuttora migrano da un ambiente all'altro, dall'industria o dal laboratorio, dall'azienda e dallo studio, che rendono le "funzioni" stesse mutevoli e i parametri della loro classificazione molto simili ad uno strumento di comunicazione variabile. In archivio, come nello spazio di una Still-life ghirriana: "le immagini, contrariamente a quanto suggerisce il titolo non rimangono inerti fondali ma assumono senso ulteriore secondo con il diretto rapporto con il reale. Il David trova nei mozziconi di sigaretta del posacenere momenti di attivazione, dichiara della propria storia e della sua presenza oggi. [...] la fotografia si riscatta dal suo destino per un'altra immagine, che apre davanti a noi infinite possibilità percettive".⁸⁸¹

L'archivio per come emerge dall'esposizione allo CSAC è anche uno strumento di indagine sul fare ricerca, nel suo far "brillare l'altro e l'esterno. Stabilisce che noi siamo differenza, che la nostra ragione è la differenza dei discorsi, la nostra storia la differenza dei tempi, il nostro io la differenza delle maschere".⁸⁸² Con l'allestimento della mostra *Ettore Sottsass. Oltre il design*, nell'autunno 2017, lo sviluppo di queste pratiche e modalità di "esporre l'archivio" hanno permesso di realizzare un'operazione che è riuscita a mettere in luce le differenze e le specifiche metodologie di ricerca del Centro. Un tema "archivio" che si pone come campo di ricerca autonomo, per il carattere delle possibilità conoscitive insite nel suo lavoro e le modalità con cui si interrogano e si dispongono nello spazio costruito i suoi materiali.

⁸⁸¹ L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole, scritti e immagini per un'autobiografia*, SEI, Torino, 1997, p. 41.

⁸⁸² M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, cit., p. 176.

4. Esporre l'archivio. Due casi studio: Ettore Sottsass e Frank Lloyd Wright

4.1 Premessa e biografie dei progettisti

La scelta di procedere nella ricerca attraverso l'analisi di tre mostre come casi-studio è stata determinata in primo luogo dalla volontà di approfondire il lavoro svolto sul Fondo Ettore Sottsass presso il Centro Studi di Parma che ha realizzato nel 2017 il catalogo completo dei 508 progetti del Fondo (donati nel 1979) con relative schede d'archivio. Nella stessa occasione ha realizzato un'esposizione che ha consentito di rendere visibile al pubblico oltre mille dei quasi 14000 disegni conservati in archivio.

Il lavoro di ricerca sui materiali dell'archivio finalizzato all'esposizione si è concentrato su un obiettivo ampio: portare l'attenzione sul significato di un archivio d'arte e del progetto e sulle ampie possibilità di ricerca e di sperimentazione che si possono intraprendere nel lavoro su questi materiali.

Si è voluto poi esaminare analogamente, la direzione intrapresa per l'esposizione a partire dall'archivio di Frank Lloyd Wright, realizzata nello stesso anno a New York da Barry Bergdoll, docente alla Columbia University e importante curatore e conoscitore dell'opera del progettista.

Bergdoll è inoltre una delle principali figure coinvolte nell'operazione di acquisizione dell'archivio di Frank Lloyd Wright da parte del MoMA e dalla Avery Architectural & Fine Arts Library. Si è voluto provare a stabilire un confronto tra le due realtà, avendo avuto la possibilità di visitare la mostra newyorkese e di dialogare con il curatore.

La mostra, realizzata grazie a ricercatori, dottori di ricerca e professionisti per la maggior parte esterni al MoMA, esplicita la volontà di Bergdoll di utilizzare l'archivio anche in questo caso, come luogo di sperimentazione per la ricerca storica e per il museo di cui è curatore (e di cui è stato Chief Curator del Dipartimento Architettura e Design fino al 2013).

Si è quindi stabilito un piano di confronto tra i due progettisti, Ettore Sottsass e Frank Lloyd Wright, di generazioni differenti ma entrambi operosi tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta, in un momento storico in cui il rapporto tra America ed Europa era di intenso scambio e di grande influenza da entrambi i versanti.

La cultura americana infatti in quei decenni sviluppa molte delle sue direzioni di pensiero e di pratica artistica, una relazione stretta con l'Europa e, allo stesso tempo, una precisa volontà culturale autonoma e sperimentale rispetto a quei modelli⁸⁸³.

A partire da di questo confronto si è inoltre stabilito un ulteriore terzo caso studio: la mostra monografica su Ettore Sottsass realizzata dal Metropolitan Museum of Art-Breuer di New York, in corso parallelamente a quella del Centro Studi.

La scelta è stata fatta sia per interesse verso l'intento curatoriale che è emerso in questa mostra, la prima monografica newyorkese dedicata al designer, sia per le possibili riflessioni che potevano emergere dal confronto su uno stesso tema espositivo realizzato a partire da una collezione museale rispetto agli altri due esempi che hanno origine da materiale d'archivio.

⁸⁸³ Si veda ad esempio le riflessioni di P. Scrivano, *Building Transatlantic Italy: Architectural Dialogues with Postwar America*, Ashgate, Farnham, 2013.

Grazie alle interviste con i curatori delle due mostre americane abbiamo potuto indagare e approfondire i casi studio secondo le questioni di interesse per la ricerca, in merito alle quali si sono inoltre manifestate secondo le specifiche ricerche compiute dalle figure interviste.

In questa fase vediamo perciò intrecciarsi l'analisi delle possibilità di utilizzo e di indagine sui materiali d'archivio, il loro rapporto con determinate scelte espositive e l'aprirsi di un vero e proprio campo di ricerca interdisciplinare che dall'archivistica alla storia dell'architettura, dalla curatela alla storiografia, indaga la relazione tra archivio, esposizione, curatela e storia dell'arte e del progetto, in una visione in cui l'archivio e i suoi materiali si rivelano come la possibilità di un approccio storiografico che miri ad significativa valorizzazione della memoria.

Il confronto e il dialogo dell'archivio con la realtà prettamente museale e le sue scelte espositive dimostra un proficuo avvicinamento dei due ambiti seppur rilevando importanti differenze e stabilendo inoltre il ruolo cruciale della scelta curatoriale e dell'identità istituzionale nella definizione del rapporto con i materiali.

Si introducono ora le biografie dei due progettisti che rappresentano non solo il momento di presentazione iniziale per le esposizioni a loro dedicate ma è anche uno dei possibili esiti delle ricerche d'archivio, che divengono spesso motivo per direzionare o intendere determinati fatti biografici alla luce del processo artistico e progettuale e viceversa.

L'importanza dei cenni biografici coincide con la volontà di considerare l'archivio come una unità generata da più archivi al suo interno che, attraverso i loro materiali, determinano la natura della figura con le sue specifiche caratterizzazioni biografiche e intellettuali. Comprendere la figura di Sottsass e il suo rapporto con la progettazione è infatti l'inizio della conoscenza di una parte del materiale del Centro Studi. Le scelte personali dei progettisti, le loro vicende, possono rappresentare inoltre il destino dei loro archivi.

In questo percorso dalla biografia del progettista all'archivio interviene l'importanza del catalogo, al quale in questa sezione viene dedicato un breve approfondimento.

Questo non solo per la differenza che un catalogo espositivo e un catalogo d'archivio rappresentano ma, soprattutto, perchè il catalogo determina l'evidenza della tipologia di rapporto con i materiali, della loro conoscenza approfondita, e riscontra le difficoltà e i dubbi del lavorare con materiale da "ordinare", al quale in alcuni casi tentare anche di "dare nome".

Tra l'archivio e il suo catalogo si compie un'operazione teorica, critica e progettuale che cambia l'esito dell'esposizione e ne influenza l'approccio curatoriale, quello rispetto ai materiali, quello storiografico e, non in ultimo, si conclude con una visione complessiva della biografia di un artista o di un progettista.

Biografie dei progettisti

Ettore Sottsass Jr.⁸⁸⁴ nasce a Innsbruck nel 1917 da padre trentino (l'architetto Ettore Sottsass Senior⁸⁸⁵, formatosi alla Scuola di Vienna di Otto Wagner, Josef Hoffmann e Koloman Moser) e madre austriaca. Vive a

⁸⁸⁴ Per una biografia di Ettore Sottsass Jr. si veda F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato 1922-1978* CSAC – Università di Parma, Silvana Editoriale, Milano, 2017; D. Sudjic, *Ettore Sottsass. The poetry of things*, Phaidon, Londra, 2015; E. Sottsass, *Scritto di notte*, Adelphi, Milano, 2010; E. Sottsass, *Scritti*, Neri Pozza, Vicenza, 2002. Si vedano

Trento poi a Torino (dal 1929) dove, avrà come maestro Luigi Spazzapan (artista vicino alle avanguardie e all'astrattismo) dedicandosi fin dagli inizi alla pittura. Nel 1937 visita l'Esposizione Internazionale *Arts et Techniques dans la Vie moderne* di Parigi dove vede opere che lo influenzeranno in tutta la sua produzione artistica, tra le quali quelle di Pierre Bonnard, Henri de Toulouse-Lautrec, Henri Matisse, Pablo Picasso.

Nel 1940 si laurea in Architettura al Politecnico di Torino e di ritorno dalla Seconda Guerra Mondiale, che lo vede combattere nei Balcani, inizia a realizzare opere di grafica per illustrazioni e copertine, motivi decorativi nei quali rivela, come già nei lavori universitari e pittorici, di procedere con un'assenza di confinamenti di genere e una continua sperimentazione sulla base dei riferimenti che ricerca e sceglie anch'essi senza un univoco riferimento disciplinare. I primi progetti di architettura li realizza insieme al padre, con cui collabora alla redazione dei progetti INA Casa dal 1947 al 1953, nei lucidi e negli schizzi di progetto ritroviamo, anche in questo caso, la sua ricerca grafica e pittorica.

In questi anni collabora con varie aziende e concorsi di progetto, tra le quali quelli realizzati da CADMA, l'associazione fondata da Carlo Ludovico Ragghianti⁸⁸⁶ per la diffusione del design italiano che lo porterà ad esporre un suo lavoro in USA.

Nel 1947 apre il suo studio a Milano e partecipa alla mostra *Arte astratta e concreta*⁸⁸⁷ dove lavorerà con Max Bill e Max Huber, che diventano per lui maestri e riferimenti per la grafica, l'arte, il progetto.

La città di Milano lo avvicina alle mostre e ai concorsi indetti dalla Triennale, alla quale inizia a prendere parte con i suoi progetti, sia pittorici, che di design e allestimento.

Partecipa alla VIII, XI e XIII edizione dell'Esposizione Internazionale e, negli stessi anni, inizia a scrivere per alcune riviste nazionali (tra le quali il "Sempre Avanti!" e "Domus").

inoltre le schede biografiche di Ettore Sottsass Jr. pubblicate su Samira [<http://samira207.unipr.it/samira/searchkeywordform.do>] Ettore Sottsass, Fondo (Prog0003, Sezione Progetto, CSAC) e sul SAN (Scheda Soggetto Produttore Ettore Sottsass; Sistema Archivistico Nazionale, <http://www.san.beniculturali.it>).

⁸⁸⁵ Ettore Sottsass Senior (Nave San Rocco, 1892 – Torino, 1953) vive a Vienna dal 1912 al 1914 dove frequenta l'*Akademie der bildenden Künste*. Torna in Trentino dopo la Prima Guerra Mondiale e si stabilisce a Trento nel 1929. Realizza numerosi edifici pubblici, partecipa alla ricostruzione postbellica in quell'area. Si unisce al MIAR (Movimento italiano per l'architettura razionale). Collabora alla realizzazione di opere come il Palazzo della Moda a Torino, il Municipio di Merano e prosegue il suo operato durante la seconda ricostruzione postbellica (ad esempio la *Casa per reduci* al Quartiere QT8 di Milano e il progetto finanziato da INA casa sul territorio nazionale) al quale partecipa anche il figlio. Il suo archivio è stato donato dal figlio all'Archivio del '900 del Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto.

⁸⁸⁶ Carlo Ludovico Ragghianti è una figura molto importante per i rapporti culturali che stabilisce tra Italia e Stati Uniti, fonda a Firenze C.A.D.M.A., la Commissione Assistenza Distribuzioni Artigianato che opera dal 1945 al 1948 per la rinascita e lo sviluppo delle produzioni artigiane italiane dopo la Seconda Guerra Mondiale. La C.A.D.M.A. nasce in cooperazione con la Handicraft Development Inc. di New York, diretta Max Ascoli (emigrato in USA nel 1931) che porterà alla realizzazione di esposizioni dell'artigianato italiano alla House of Italian Handicraft, aperta a New York nel 1947 e nel 1948. (cfr. F. Zanella, *Autobiografia e mito di sé. L'archivio* in F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato 1922-1978 CSAC – Università di Parma*, cit., p. 20).

⁸⁸⁷ La mostra, aperta dal 4 gennaio al 2 febbraio del 1947, organizzata dall'architetto Lanfranco Bombelli Tiravanti e dal gruppo "L'altana" con la grafica di Max Huber (che diventerà solidale con Sottsass) riuniva alcuni tra i principali esponenti dell'arte astratta a livello europeo: da Jean Arp a Max Bill, Auguste Herbin, Wassily Kandinskij, Paul Klee, Richard-Paul Lohse, Georges Vantongerloo, Friedrich Vordenberge-Gildewart ed altri. Nella stessa esporranno anche lo stesso Huber e Sottsass, Bruno Munari, Luigi Veronesi e Franco Bassi. Alcuni di questi artisti aderiranno, nel 1948, al MAC (Movimento Arte Concreta) fondato a Milano da Gillo Dorfles, Gianni Monnet, Bruno Munari e Atanasio Soldati.

Nel 1949 sposa la grande scrittrice e traduttrice Fernanda Pivano: entrano così nella vita di Sottsass figure di intellettuali e artisti che lo influenzeranno per tutta la vita. Nel 1956 si trasferisce per alcuni mesi in America e lavora nello studio del designer George Nelson a New York, esperienza che sarà per lui molto importante.

Da metà anni Cinquanta inizia quindi la realizzazione di progetti di design con lavori per Irving Richards e la Raymor, Arredoluce, Poltronova e Olivetti. In questi anni realizza alcuni dei suoi progetti più significativi di interni, tra i quali quelli per gli amici Arnaldo Pomodoro e Mario Chou e inizia l'importante produzione per Bitossi Ceramiche. Dalla fine degli anni Cinquanta espone le sue opere di ricerca in numerose gallerie, tra le quali la Galleria Il Sestante di Milano e la Galleria Sperone di Torino.

Nel 1961 compie il primo viaggio in India, riscontrabile anche dai numerosi riferimenti alla cultura indiana (nei suoi caratteri artistici e filosofici) di molta della sua produzione successiva. Durante il viaggio si ammala però di nefrite, malattia che lo porterà vicino alla morte e che curerà in una clinica a Palo Alto, grazie all'aiuto dell'amico Roberto Olivetti.

A partire dal 1965 questo nuovo periodo in USA sarà anche l'inizio dell'esplorazione della West Coast americana insieme alla moglie, che lo porterà a vivere dall'interno il fenomeno della Beat Generation a San Francisco e all'amicizia con Allen Ginsberg.

Inizia in questi anni Settanta la collaborazione con le aziende Abet Print e Kartell, con quest'ultima realizza i mobili in fiberglass per l'*environment* destinato a *Italy the new domestic landscape*, la mostra curata da Emilio Ambasz per il MoMA di New York nel 1972, rivelando l'atteggiamento sottsassiano di continua sperimentazione su tecniche, materiali, ambiti di lavoro che dimostra anche all'interno della sua partecipazione al movimento Global Tools⁸⁸⁸ e al gruppo Alchimia⁸⁸⁹.

Dalla fine degli anni Sessanta verranno infatti esposte le sue opere in importanti mostre monografiche o collettive tra Stoccolma, Berlino, Venezia, Barcellona e Parigi.

Nel 1980 fonda Memphis⁸⁹⁰ e lo studio Sottsass Associati⁸⁹¹ con i quali realizza progetti con nuovi riferimenti, nuove collaborazioni, clienti, che andranno a definire opere anche molto distanti da quelle iniziali, dai disegni di residenze che realizza negli anni Settanta per alcuni clienti in Europa e in Usa, al design, alla scrittura ed editoria (nel 1988 fonda la rivista *Terrazzo*).

Continuerà a portare fondamentali contributi alla cultura del design e dell'architettura, fino alla morte (nel 2007).

⁸⁸⁸ Archizoom Associati, Remo Buti, Casabella, Riccardo Dalisi, Ugo La Pietra, 1969, Gaetano Pesce, Gianni Pettena, Rassegna, Ettore Sottsass Jr., Superstudio, Ufo e Ziggurat, riuniti il 12 gennaio 1973 presso la redazione di Casabella, fondano la Global Tools, un sistema di laboratori a Firenze per la propagazione dell'uso di materie e tecniche naturali e relativi comportamenti.

⁸⁸⁹ Alessandro e Adriana Guerriero fondano a Milano lo Studio Alchimia nel 1976 come progettisti/produttori di design uno studio che rispondesse alle differenti teorie e intenzioni dei singoli designer in una visione ideologica affine al *controdesign*. Si uniscono ad Alchimia Ettore Sottsass, Alessandro Mendini, Bruno e Giorgio Gregori, Michele De Lucchi, Andrea Branzi, UFO, Paola Navone, Daniela Pappa, Franco Raggi. L'esperienza di Alchimia terminerà nel 1992.

⁸⁹⁰ Memphis rappresenta il gruppo di designer italiani riuniti da Ettore Sottsass a partire dalla mostra di Milano del 1981 fino al 1987.

⁸⁹¹ Lo studio Sottsass Associati srl nasce nel 1980 per opera di Ettore Sottsass Jr. e Aldo Cibic, Marco Marabelli, Matteo Thun, Marco Zanini. Nel corso degli anni si aggiungono Johanna Grawunder, Mike Ryan, Mario Milizia e James Irvine.

Frank Lloyd Wright nasce a nel 1867 a Phoenix in Arizona, nei luoghi di campagna di Spring Green. Inizia a lavorare come disegnatore e frequenta i corsi dell'Università del Wisconsin; in questi primi anni legge John Ruskin e Eugene Viollet-le-Duc⁸⁹². Nel 1887 si trasferisce a Chicago e lavora nello studio di Dankmar Adler e Louis Sullivan, con i quali collabora e progetta più di quindici edifici, a Buffalo e a Chicago. Questi lo guideranno verso la definizione del *Prairie style*, una delle prime configurazioni di spazio residenziale moderno. Nel 1893 visita la Esposizione Colombiana di Chicago, qui si interessa alla cultura giapponese e inizia a compiere viaggi verso l'Oriente. Nello stesso anno apre il suo studio a Chicago. Nel 1909 viaggia in Europa e nel 1910 è in Italia (vive a Firenze e a Fiesole) e qui inizia il progetto per la pubblicazione del *Wasmuth Portfolio*, con i suoi progetti e gli scritti, che sarà poi pubblicato a Berlino nel 1911. Quest'opera avrà una fondamentale importanza nella storia dell'architettura europea; viene qui per la prima volta espressa l'idea di architettura organica, con riferimenti a John Ruskin, William Morris, Eugène Viollet-le-Duc, Victor Hugo e Owen Jones.

Nel 1911 torna a Spring Green (Wisconsin) e costruisce Taliesin, lo spazio che diventerà la sua casa, il suo studio e, dal 1932, anche la sua scuola attraverso la Taliesin Fellowship.

Nel 1916 abbandona gli Stati Uniti dopo una tragedia familiare e apre uno studio in Giappone, dove resterà per alcuni anni e dove realizza, nel 1922, l'Imperial Hotel di Tokyo.

Negli anni Trenta torna in USA e in seguito alla Grande Depressione inizia i suoi progetti sperimentali per Broadacre City, modello di città futura, e le Usonian House, residenze a basso costo. Nel 1935 comincia la realizzazione della residenza di una delle sue opere più emblematiche, *Fallingwater* e nel 1937 di una seconda Taliesin, in Arizona.

Nel 1951 è in Italia per la mostra celebrativa che gli dedica Palazzo Strozzi⁸⁹³ su progetto di Oscar Storonov, Carlo Ludovico Ragghianti e Bruno Zevi⁸⁹⁴ (che conosce Wright a New York nel 1945 e ne scrive la biografia nel 1948). Muore nel 1959, pochi mesi prima dell'inaugurazione del Guggenheim Museum di New York del quale stava seguendo il cantiere, che non potrà seguire fino alla sua completa risoluzione.

4.2 Due generazioni di progettisti: Ettore Sottsass Jr. e Frank Lloyd Wright

I casi studio delle due esposizioni, di Ettore Sottsass e di Frank Lloyd Wright, si riferiscono ai temi "archivio" ed "esposizione" in quanto realizzate con il materiale proveniente dai due archivi dei progettisti.

Questi due archivi, in modo differente ma con tratti comuni, si possono ricondurre all'ambito degli archivi di architettura e del design, caratterizzazione che ne determina alcune specificità sia dal punto di vista archivistico che espositivo.

⁸⁹² H. R. Hitchcock scrive "Ruskin's *Seven Lamps* read even before his professional education began, and the books of Viollet le Duc gave intellectual and archeological support to the unconventional line his formal education was taking" (cit. in H. R. Hitchcock, *Frank Lloyd Wright in Modern Architecture: International Exhibition*, catalogo mostra Museum of Modern Art, New York, 10 febbraio - 23 marzo 1932, The Museum of Modern Art, New York, 1932, p. 31).

⁸⁹³ *Mostra di Frank Lloyd Wright*, Palazzo Strozzi, 24 giugno - settembre 1951.

⁸⁹⁴ Si veda in merito il recente contributo di K. Smith, *Wright on Exhibit: Frank Lloyd Wright's Architectural Exhibitions*, Princeton University Press, Princeton, 2017.

Nei confronti di ogni forma artistica l'archivio si compone ordinando secondo il "principio di provenienza", come abbiamo visto nella trattazione iniziale, ovvero il rispetto della condizione di origine data ai materiali da chi ha creato l'archivio, sia esso un singolo artista, una azienda, uno studio fotografico o altro.

Nel caso del progetto d'architettura e di design uno degli aspetti più rilevanti è la sua specifica provenienza: uno studio di architettura, o più studi in alcuni casi. Perché questo risulta significativo in questi archivi? In primis poiché l'attività professionale comporta la realizzazione di una grande quantità di disegni ed opere, poiché per sua natura è quella di una disciplina *processuale*, nonché per una necessità di tipo professionale/burocratico.

Nel momento in cui la proposta rispetto ad una richiesta di progetto avviene in modalità dialettica, la ricerca di una soluzione, sia rispetto ad un committente, rispetto ad un territorio o contesto, sia per le dinamiche interne alla disciplina, necessita per sua natura di tentativi ripetuti e ripetute verifiche.

L'attività professionale risponde a criteri di realizzazione che sono esito di una interrelazione tra interessi e volontà personali e, allo stesso tempo, rispondenti a volontà, condizioni e richieste esterne.

Per questo, mantenere l'ordinamento nel caso di un archivio progettuale è una condizione di fragile ma fondamentale conservazione che rende possibile la ricostruzione di un numero altissimo di dinamiche e di intrecci ampio e diversificato, che si presenta in alcuni casi, come un vero e proprio spaccato storico e culturale. Questa premessa è utile anche come riflessione di fondo sull'atto di archiviazione e su quello espositivo, rispetto all'opera dei due progettisti.

Ettore Sottsass (1917) e Frank Lloyd Wright (1867), due architetti di generazioni e cultura differenti celebrano nel 2017 la data della commemorazione della loro nascita, un anniversario importante, cent'anni e centocinquanta dalla nascita.

Due generazioni diverse, che hanno vissuto e lavorato in due continenti e contesti radicalmente differenti, Europa e America, ma con importanti *contaminazioni*, scambi e rimandi continui di cultura, dialoghi con altri progettisti, autori, critici. Entrambi hanno avuto una vita lunghissima (novantadue anni Wright, novanta Sottsass), passata per entrambi a disegnare, scrivere e progettare moltissimo.

Le due esposizioni che abbiamo preso in esame raccontano molto del significato del loro lavoro, di ciò che è stato conservato nei loro archivi, e delle modalità con cui si è perseguita la loro valorizzazione con alcune note più o meno accentuate rispetto al dibattito sul tema dell'archivio.

I due archivi presentano molte differenze, oltre ai quantitativi numerici⁸⁹⁵. L'archivio di Frank Lloyd Wright, è stato sempre conservato nel deserto dell'Arizona meridionale, a Taliesin West, luogo di studio, vita e insegnamento che Wright iniziò a costruire nel 1910. Il 2017 rappresenta per l'archivio di Wright un anno significativo poiché l'esposizione che andremo ad analizzare celebra anche un'azione di "trasferimento" dell'archivio e della sua proprietà da un luogo ad un altro e ad un'altra istituzione.

Così come nel caso dell'archivio di Ettore Sottsass conservato al Centro Studi di Parma, che in questo 2017 trova l'occasione per una esposizione del materiale in questa prima monografica dal momento della

⁸⁹⁵ L'archivio di Frank Lloyd Wright è composto da circa 50.000 disegni, 300.000 lettere, 100.000 fotografie e quasi 3.000 manoscritti [http://www.columbia.edu/cu/lweb/archival/collections/ldpd_12471376/ ultimo accesso 10.1.2019]. L'archivio di Ettore Sottsass conservato allo CSAC è composto da circa 13.858 schizzi e disegni, 24 sculture. [Samira Unipr, Ettore Sottsass Jr., Fondo PROG003, Sezione Progetto, CSAC. Ultimo accesso 10.10.2018].

donazione del Fondo nel 1979. Due momenti chiave della vita di questi archivi che andremo successivamente ad approfondire, ora soffermiamoci sulle due figure di progettisti.

Due progettisti che probabilmente il MoMA ha riunito per primo nelle sue collezioni: nel 1971 il primo oggetto di Ettore Sottsass ad essere acquisito (il direttore è Arthur Drexler) è la macchina da scrivere *Valentine* (prodotta da Olivetti nel 1969) e si trova nello stesso elenco acquisizioni del tavolo disegnato da Frank Lloyd Wright nel 1938 per la Johnson Wax⁸⁹⁶. Wright era stato introdotto nella collezione fin dalla fondazione del Dipartimento Architettura e Design, nel 1932.

Possiamo cogliere anche da questo particolare come gli anni Settanta segnano un momento chiave nel passaggio tra la generazione dei maestri del Movimento Moderno a cui Wright appartiene (nella stessa lista acquisizioni c'è il dono di Philip Johnson di un modello della cattedrale di Ronchamp di Le Corbusier e nuove donazioni di disegni di Mies van der Rohe) e i nuovi progettisti, della generazione nata dopo gli albori della nuova architettura dell'International Style che si trova ad affrontare e risolvere i temi ampi che si aprono dagli anni Cinquanta agli anni Settanta.

Questioni che vanno dallo "standard", all'"informatica", all'approccio antropologico e che saranno poi, dopo una decina di anni di sperimentazioni, quelli della generazione postmoderna⁸⁹⁷. Questi due progettisti iniziano a disegnare quindi in diversi momenti e in specifici contesti.

Frank Lloyd Wright inizia a progettare nello studio di Sullivan nel 1887, verrà in Europa e in Italia nel 1909, mentre dal 1916 al 1922 lavora in Giappone. Una volta ritornato in America e stabilito nella sua Taliesin non la lascerà più. Dall'altra parte dell'Oceano Atlantico, a fine anni Trenta, Ettore Sottsass inizia a scrivere sulle riviste e a progettare nello studio del padre a Torino, si dedica alla grafica, alla progettazione e alla pittura, come farà per tutta la vita, anche prima di partire con la moglie Fernanda Pivano per il viaggio in USA del 1956 sono passati pochi anni dopo l'importante mostra su Wright di Palazzo Strozzi, quando l'architetto viene inoltre incaricato di progettare il Masieri Memorial a Venezia, poi non realizzato e oggetto di una importante polemica che vede coinvolti, tra gli altri Zevi ed Hemingway.

Sottsass conosce l'opera di Wright prima della mostra del 1951 e rivede in lui un modello progettuale,⁸⁹⁸ poiché nel 1941 Sottsass cita l'architetto americano all'interno di *Architettura industriale tedesca* ne "il lambello" riportando, come sottolinea Giulia Daolio, la sua attenzione al rapporto che l'architettura wrightiana stabilisce con il paesaggio.

Ricordiamo che Sottsass, a partire dal dopoguerra, partecipa al gruppo "Giuseppe Pagano", un collettivo che rende omaggio al progettista che professava l'importanza della *Architettura rurale italiana*⁸⁹⁹, fotografata da lui stesso e teorizzata nel volume del 1936 per la Sesta Triennale (stampato in occasione della sezione *Architettura Rurale nel Bacino del Mediterraneo*). Pagano sarà ricordato e celebrato per le sue opere nel numero monografico di Casabella del 1946.

⁸⁹⁶ Si veda a proposito il documento relativo all'elenco di opere presenti in *Recent Acquisitions: Design Collection, December 1, 1970 – January 30, 1971* (Master checklist, Museum of Modern Art Archives, New York, 1 dicembre 1970 – 30 gennaio 1971), [http://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_326712.pdf, ultimo accesso 20.10.2018].

⁸⁹⁷ Il termine si deve a J. F. Lyotard, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit, Paris, 1979.

⁸⁹⁸ G. Daolio, *Paesaggi* in F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato 1922-1978*, cit., p. 139.

⁸⁹⁹ G. Pagano, *Architettura rurale italiana*, Hoepli, Milano, 1936.

Nello stesso anno Sottsass pubblica su "Domus" *Coerenza di Neutra*⁹⁰⁰, scrivendo riguardo uno degli architetti americani più vicini a Wright.⁹⁰¹

L'anno successivo scrive per il "Sempre Avanti!" un articolo dal significativo titolo *È inutile che cerchiate sezioni auree nelle case di Wright*⁹⁰² e nel 1947, all'esposizione della Mostra Internazionale dell'Edilizia di Torino⁹⁰³ in collaborazione con l'USIS, il trentenne Sottsass vedrà le foto di alcune architetture di Frank Lloyd Wright, oltre a quelle di Richardson, Sullivan, Gropius, Neutra e Breuer⁹⁰⁴.

La conoscenza dell'opera di Wright in Italia assume un rilievo notevole per ogni architetto in quell'Italia degli anni Cinquanta che lo vede celebrato attraverso gli scritti di Zevi⁹⁰⁵ e la mostra a Palazzo Strozzi del 1951: per Wright questi sono "gli anni dell'Italia"⁹⁰⁶.

Ettore Sottsass in quegli anni collabora alla rivista "Domus" (già dal 1946)⁹⁰⁷ e grazie a Lisa Ponti, figlia del fondatore della rivista, conosce nel 1952⁹⁰⁸ il designer George Nelson, che gli propone in quella occasione di lavorare nel suo studio di New York.

Inizia quindi nel 1956 il primo viaggio americano di Ettore Sottsass verso lo studio di George Nelson, un architetto e designer che ha conosciuto F. L. Wright e che su di lui ha scritto, invitato da Mies van der Rohe a conoscerne ed approfondirne i progetti⁹⁰⁹.

L'esperienza che Nelson realizza attraverso il *Prix de Rome* in Europa e in Italia lo porta infatti ad intervistare e conoscere i maestri, tra i quali Gropius⁹¹⁰ (nel 1936, mentre è in Inghilterra) e Mies van der Rohe⁹¹¹ (nel 1935, quando il progettista è ormai isolato nel suo studio di Berlino⁹¹²) oltre ad alcuni italiani tra i quali Gio

⁹⁰⁰ E. Sottsass jr, *Coerenza in Neutra* in "Domus", no. 215, 1946, pp. 14-17.

⁹⁰¹ Richard Neutra, architetto viennese di nascita, emigra in America nel 1923 e va a lavorare a Taliesin con l'amico e collega Rudolph Schindler; questi due autori rappresentano un importante riferimento per la cultura architettonica europea e americana. Negli stessi anni anche Eero Saarinen, altro riferimento per Sottsass, emigrerà in America.

⁹⁰² E. Sottsass jr, *È inutile che cerchiate sezioni auree nelle case di Wright* in "Sempre Avanti!", no. 90, 1947, p. 4.

⁹⁰³ Cfr. P. Scrivano, *Building Transatlantic Italy: Architectural Dialogues with Postwar America*, Ashgate, Farnham, 2013.

⁹⁰⁴ Ibidem.

⁹⁰⁵ Si veda, tra gli scritti pubblicati in quegli anni: B. Zevi, *Mies van der Rohe e Frank LL. Wright poeti dello spazio* in "Metron", Anno 5, Fascicolo 37, 1950, pp. 6-18; B. Zevi, *Frank Lloyd Wright*, Il Balcone, Milano, 1947.

⁹⁰⁶ Rispetto a questo punto Barry Bergdoll condivide come negli anni Cinquanta e nel dopoguerra, gli anni in cui Sottsass già scrive e progetta da solo o con il padre, l'Italia "was the country most interested on FLW, they may be even more interested on Frank Lloyd Wright that American was interested on". Il curatore si sofferma soprattutto sul progetto di Wright per il Masieri Memorial, esposto in mostra. L'edificio, commissionato a Wright in occasione della sua visita a Firenze per la mostra a lui dedicata a Palazzo Strozzi *Sixty Years of Living Architecture* nel 1951, viene respinto dalla commissione edilizia nel 1954. Di questo si parla all'interno delle testate italiane, due anni prima che Sottsass si rechi in America mentre sta lavorando alle Case Ina di Sardegna e Piemonte insieme al padre. Sono gli anni in cui in Italia esce il *Manuale dell'architetto*, che viene pubblicato dal C.N.R. e dall'U.S.I.S. nel 1946, gli stessi anni del dibattito sulla ricostruzione dei centri storici in Italia nel secondo dopoguerra.

⁹⁰⁷ E. Sottsass jr., *Piccolo soggiorno per una ragazza che scrive* in "Domus" no. 216, 1946, pp. 16-17.

⁹⁰⁸ C. Lecce, *Studio per oggetti, Irving Richards, Rinnovel* in F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato 1922-1978*, cit., p. 186.

⁹⁰⁹ George Nelson scriverà in più occasioni sul maestro e lo conoscerà quando si recherà a Taliesin con Paul Grotz (cfr. I. Forino, *George Nelson*, Testo & Immagine, Torino, 2004, pp. 35-36) nel 1938 in occasione della realizzazione del numero monografico di "Architectural Forum", rivista della quale Nelson è stato primo redattore dal 1935 al 1943.

⁹¹⁰ G. Nelson, *Architects of Europe today. 11. Walter Gropius, Germany* in "Pencil points", agosto 1936, p.423-432.

⁹¹¹ G. Nelson, *Architects of Europe today. 7. Van Der Rohe, Germany* in "Pencil points", settembre 1935, p.453-460.

⁹¹² I. Forino, *George Nelson*, cit., p. 8.

Ponti⁹¹³ (nel 1935). Di lì a pochi anni, nel 1937, Gropius e Mies van der Rohe lasceranno l'Europa per fuggire dalle dittature e insegnare nelle Università americane di Harvard a Boston Gropius, e all'IIT a Chicago, Mies van der Rohe.

George Nelson ci è parso per alcuni aspetti l'anello di relazione tra le figure di Sottsass e Wright, avendo lavorato con entrambi e appartenendo ad una generazione di dieci anni più vecchia di Sottsass (nasce nel 1908 e morirà nel 1986) che ha mantenuto un dialogo costante con i colleghi suoi contemporanei, come gli Eames e Eliot Noyes (primo direttore della Sezione Design del MoMA che aprì nel 1940 e proseguì nel 1941 con la mostra *Organic design in home furnishing*⁹¹⁴). Questo a differenza di Wright, noto per il carattere difficile e l'impedimento nell'accesso per gli esterni a Taliesin.

Mentre il designer e amico Eliot Noyes sta delineando la nascente collezione di design del MoMA, Nelson si dedica all'editoria dove, principalmente in "Architectural Forum" dà rilievo al progetto di design attraverso i suoi scritti. Nel 1953 Nelson diventa socio di Gordon Chadwick, allievo di Frank Lloyd Wright e che molto probabilmente Sottsass conoscerà nel 1956.

Un elemento che vogliamo sottolineare in questo sguardo su Ettore Sottsass e Frank Lloyd Wright è la presenza all'interno della Biblioteca di Ettore Sottsass⁹¹⁵ di alcuni indicativi volumi su Frank Lloyd Wright. Ritroviamo infatti il volume *Architettura organica: l'Architettura della Democrazia* nella versione del 1945 edita da Muggiani e introdotta da Alfonso Gatto e, dello stesso anno, l'edizione di *Architettura e democrazia* edito da Rosa e Ballo.

Sono presenti anche *Io e l'architettura* edito da Mondadori nel 1955 (in due copie, una con una nota manoscritta) e *Frank Lloyd Wright: writings and buildings*, il volume a cura Edgar Kaufmann and Ben Raeburn uscito a New York nel 1960 da Meridian books.

Un altro testo di interesse nell'archivio di Sottsass è *Frank Lloyd Wright y la ciudad viviente* catalogo della mostra itinerante curata da David De Long con il saggio di Jean-Louis Cohen, un volume del 1998 edito dal Vitra Design Museum con Skira.

Un altro piccolo indizio della vicinanza di questo riferimento d'oltreoceano nelle opere di Sottsass è lo schizzo che sembra dedicato all'architetto americano datato 1977, dal titolo *Chi ha paura di Frank Lloyd Wright?* (del quale una versione numerata e firmata si trova alla Galerie Maurer di Monaco⁹¹⁶).

Un disegno che rivela alcuni tratti delle architetture che saranno di lì a pochi anni della Sottsass Associati, riferimenti ripresi dalla cultura americana anni Settanta⁹¹⁷ dai colori accesi e materiali industriali, le pareti leggere, in un'idea che sembra quella dello spazio prototipo delle *Environmental House*. Wright sembra divenire il simbolo di quell'architettura americana che sperimenta, all'interno delle possibilità e del panorama contemporaneo, e che Sottsass porterà all'interno dei suoi riferimenti e modelli qualche anno dopo, a partire da Casa Wolf (1985) e Casa CEI (1991). Alcuni indizi rivelano l'ironia quasi fumettistica del disegno, il tappeto

⁹¹³ G. Nelson, *Architects of Europe today. 4. Gio Ponti, Italy* in "Pencil points", maggio 1935, p.215-225.

⁹¹⁴ E. F. Noyes, *Organic Design in Home Furnishing* (catalogo mostra Museum of Modern Art, New York, 24 settembre – 9 dicembre 1941), The Museum of Modern Art, New York, 1941.

⁹¹⁵ La biblioteca di Ettore Sottsass viene donata da Barbara Radice al Centre Pompidou-Bibliothèque Kandinsky nel 2013.

⁹¹⁶ Il disegno è visibile in su <http://www.galeriemaurer.de/piece/art/chi-ha-paura-di-frank-lloyd-wright/>, [consultato il 20.10.2018].

⁹¹⁷ Un'assonometria di ascendenza Bauhaus, in cui si evidenziano i diversi piani, il tetto, la superficie verde del pavimento, un disegno a "fil di ferro" che trova nel colore i punti da evidenziare.

rosso, la vegetazione scomposta che riporta forse alla vegetazione nei disegni wrightiani⁹¹⁸ e i vetri dal pattern che ricordano le superfici di Memphis, come quelli disegnati in "falso" da Natalie Du Pasquier⁹¹⁹ (e i suoi marmi pompeiani qui riproposti però in colori fluo). Una casa la cui assonometria e chiarezza del segno, forse ancora Bauhaus, si è arricchito di bottoni colorati e impiantistica direttamente posta sulle pareti⁹²⁰.

Un'opera non dissimile dai disegni anni Ottanta per Casa Wolf in Colorado che nel testo di Sudjic viene ricordata attraverso le parole di Daniel Wolf quando chiede a Sottsass di realizzare una sua "falling water"⁹²¹.

Nell'immagine troviamo una base a gradoni, che Sottsass descrive in una delle ultime interviste in cui gli si chiedeva come mai fossero spesso presenti nei suoi schizzi queste basi: "Per mettere gli oggetti in un loro spazio, che non avrebbero se fossero appoggiati per terra. Se li alzi, si separano dallo spazio, si affermano. Ma la base non l'ho inventata io, basta pensare alle sculture greche, o a quelle romane"⁹²². Un passo significativo che fa emergere quel rapporto che Sottsass mantiene sempre con l'architettura, la sua storia e il suo carattere antropologico, da cui ha inizio il lavoro di creazione e immaginazione, al di là di qualsiasi "modernismo".

Abbiamo posto la questione dei possibili elementi di dialogo tra Sottsass e Wright ai curatori delle due mostre newyorchesi.

Il curatore della mostra su Ettore Sottsass al Met Breuer, Christian Larsen, riflette su due punti interessanti: il ruolo che per Wright hanno le culture esterne a quella americana e sull'importanza dello sguardo antropologico.

Larsen sottolinea che "both Sottsass and Wright loved primitive and tribal cultures, indigenous societies as Maya or Inca. I think they were both interested in going into the human culture subconscious, looking to the archetypes from the beginning"⁹²³. Una volontà di ricerca degli archetipi che è senza dubbio propria del processo architettonico e progettuale, che si interroga sui suoi inizi e sul rapporto con l'uomo che li abita ma allo stesso tempo un motivo che trova la sua origine anche all'interno della produzione e del fare artigiano e i suoi simboli a cui sia Sottsass che Wright si riferiscono (come emerge da entrambe le mostre del 2017).

Un tema che accomuna i progettisti è proprio la loro conoscenza approfondita delle culture straniere, come per Wright quella Maya e giapponese (vivrà in Giappone per quattro anni) e per Sottsass quella Balcanica e Americana prima, quella Indiana poi⁹²⁴. Come evidenzia Larsen nell'intervista: "Sottsass plays without a sense of nationalism [...] we can tell that Wright was American, Sottsass cosmopolitan".

⁹¹⁸ Notiamo anche il camino al centro e la forma dell'edificio che rimanda alle Usonian House, come il James McBean residence a Rochester del 1957. Wright sviluppa anche le Marshall Erdman Prefab Houses.

⁹¹⁹ Redazione Metropolismag, *Nathalie Du Pasquier: The Queen of Memphis* in "Metropolismag", 21 aprile 2015 [<https://www.metropolismag.com/design/qa-nathalie-dupasquier-queen-memphis/> ultimo accesso 20.10.2018].

⁹²⁰ Il riferimento sembra diretto alle Marshall Erdman Prefab Houses, tre tipologie di case prefabbricate disegnate da Wright a partire dal 1956 per la ditta di Erdman, sul modello dell'Usonian House. Una di queste, realizzata è la James McBean Residence a Rochester.

⁹²¹ D. Sudjic, *Ettore Sottsass. The poetry of things*, cit., p. 191.

⁹²² E. Regazzoni, *Sottsass: "Costruire con poesia"* in "la Repubblica", 5 dicembre 2007 [http://repubblica.it/2007/12/sezioni/spettacoli_e_cultura/morto-sottsass/ultima-intervista/ultima-intervista.html ultimo accesso 5.10.2018].

⁹²³ Il testo si ritrova nell'intervista a Christian Larsen realizzata per questa ricerca.

⁹²⁴ E. Sottsass (a cura di M. Carboni), *Ettore Sottsass. Esercizi di viaggio*, Aragno Editore, Torino, 2001.

Il modernismo è un elemento con il quale si misureranno entrambi, Wright come pioniere seppur volutamente distaccato dai maestri europei, Sottsass per metterlo in discussione, fin dai primi edifici realizzati con il padre a inizio anni Cinquanta.

Quando Sottsass andrà a New York nel 1956 diverrà ancora più consapevole della questione che divide l'Italia riguardo al rapporto tra ricostruzione (ad opera del Piano Marshall e dell'European Recovery Program) e modernismo di cui lui stesso è stato partecipe.

Una America che non sceglierà di utilizzare (né nella mostra del 1940 del MoMA né nella ricostruzione del paese) il progetto l'*Usonian Automatic House* progettato da Wright negli anni successivi alla Grande Depressione in una visione democratica e progettuale di "mass production and handicraft"⁹²⁵. Quel sogno muto di Buster Keaton (del 1920) verrà infatti realizzato pochi anni dopo con il Tournalayer⁹²⁶, la macchina che poteva realizzare case esattamente come quelle dello schizzo di Sottsass descritto in precedenza.

Come troviamo nel saggio di Federico Bucci, per Sottsass "dopo quell'esperienza non è più possibile sottostare all'abitudine funzionalista 'di marca tedesca o olandese', né tantomeno seguire banalmente 'l'insegnamento intimista di paesi come la Svezia o la Finlandia'"⁹²⁷, lo sguardo che si apre è quello verso la cultura di massa, la comunicazione di massa, che già a fine anni Cinquanta invade l'architettura e il design, la grafica e la moda, in quella rivoluzione culturale che avverrà nel dopoguerra e che lascerà a Wright la scultura del Guggenheim, e a Sottsass altri cinquant'anni di progetti, e di rapporto con la "macchina" che non è quella di *Machine Art* del MoMA nel 1934 ma di *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* del 1969.

Questa breve indagine in parallelo è indicativa delle possibilità che il materiale d'archivio permette di stabilire nello sviluppo di confronti e relazioni tra figure e contesti diversi, percorsi di ricerca ai quali dà inizio grazie ai suoi seppur rarefatti ma precisi materiali. Si riescono a realizzare specifiche indagini sulle tipologie di opere che definiscono gli archivi dei progettisti sia rispetto alla loro proprietà di riuscire a creare un contesto di studio ampio, sia per l'interrelazione con i numerosi aspetti di una vicenda a un tempo biografica e storica all'interno della quale la scelta di "come guardare" agli archivi è determinante per gli esiti. L'archivio avvicina la ricerca su innumerevoli e inedite direzioni, in qualche modo determinate anche dalla volontà di partire da quelli che possono essere gli "indizi" maggiormente significativi rispetto a questioni diverse che, seppur nella specificità delle discipline, sono la condizione per comprendere l'opera e il progetto come nodo di un sistema complesso, a un tempo storico e attuale.

4.3 Ettore Sottsass. Oltre il design, CSAC, (18 novembre 2017 – 23 settembre 2018)

Scheda allegata A

Ettore Sottsass. Oltre il design

⁹²⁵ *Building System* (materiale esplicativo della mostra *Frank Lloyd Wright at 150: Unpacking the Archive*, Museum of Modern Art, New York, 12 giugno – 1 ottobre 2017).

⁹²⁶ Questa macchina riporta ad un'immagine disneyana del mito della costruzione automatica della casa: cfr. D. Fleischer, *All's Fair at the Fair*, Disney, 1938, 3'26".

⁹²⁷ F. Bucci, *Learning from USA* in F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato 1922-1978 CSAC / Università di Parma*, cit., p. 45.

18 novembre 2017 – 23 settembre 2018

Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Abbazia di Valserena, Parma

• Il Fondo Ettore Sottsass Jr. allo CSAC

La donazione dell'archivio proveniente dallo studio di via Manzoni n. 14 a Milano⁹²⁸ avviene nel 1979, anno in cui tutto il lavoro di una vita viene depositato nelle cassettiere Synthesis (da lui stesso disegnate per Olivetti) all'interno dell'archivio del Centro Studi a Parma (in quegli anni collocato negli spazi dell'Ala dei Contrafforti in Pilotta).

La decisione, come ci racconta Barbara Radice, è del novembre 1976⁹²⁹, anno in cui il designer ha appena realizzato le sue mostre più importanti: *Design: Materialien und Dokumente* a Berlino, *MANtransFORMS* a New York ed *Ettore Sottsass, De l'objet fini à la fin de l'objet* a Parigi. Di poco antecedente è anche la partecipazione alla mostra del MoMA del 1972 per la quale la sua produzione Olivetti prende la forma del noto *environment*⁹³⁰ dove architettura, design e installazione non sono più distinguibili.

Francesca Zanella analizza questa fase delle esposizioni di Sottsass⁹³¹, relativamente al periodo di fine anni Settanta, in cui il progettista realizza importanti mostre monografiche a livello internazionale. Nel materiale donato si trova infatti anche quello creato per le esposizioni di quegli anni: della sola mostra per New York al MoMA del 1972 si conservano oggi in archivio 194 lucidi, 263 stampe fotografiche, 95 bozzetti, 43 disegni, dattiloscritti e manoscritti, 43 sagome, 75 schizzi e 3 diapositive. Il materiale donato allo CSAC corrisponde a quasi 14000 documenti, eterogenei rispetto al supporto, alla tecnica e al formato.

Nel 1979 il Centro ha concluso una fase importante della sua storia attraverso le mostre dal 1968 al 1979, ora si appresta ad un nuovo giro di boa nella storia della raccolta, dei suoi spazi e delle sue esposizioni. Il 1979 è infatti l'anno in cui viene aperta, come abbiamo visto precedentemente, la sezione Progetto, che va ad aggiungersi alle sezioni di Arte, Media e Fotografia. Porta questo nome anche per indicare l'apertura della raccolta e della pratica espositiva a discipline come il design e l'architettura. Nel 1977 vi era stata l'importante mostra su Max Bill, mentre già dal 1970 erano cominciate le mostre legate al progetto dei *media* (grafica e illustrazione) tra le quali, nel 1971, la mostra del MoMA *Parola e Immagine*⁹³², con opere di autori e progettisti come Emilio Ambasz, Le Corbusier, Milton Glaser, Bruno Munari, Max Bill, Ben Shahn, El Lissitzky, Aleksandr Rodcenko, Herbert Bayer.

Al momento della donazione di Ettore Sottsass la raccolta di materiali progettuali di architetti e designer è appena iniziata ma sono già presenti altri fondi, tra cui quelli di Enzo Mari (le prime opere vengono donate

⁹²⁸ F. Zanella in F. Zanella (a cura di) *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato 1922-1978 CSAC / Università di Parma*, cit., p. 9.

⁹²⁹ B. Radice Sottsass in F. Zanella (a cura di) *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato 1922-1978 CSAC / Università di Parma*, cit., p. 11.

⁹³⁰ C. Lecce, *Scheda 437. Progetti per mobili in fiberglass, Kartell, per la mostra Italy: the new domestic landscape* in F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato 1922-1978*, cit., p. 301.

⁹³¹ F. Zanella, *Allestimento delle mostre monografiche a Venezia, Parigi e Barcellona* in F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato 1922-1978 CSAC / Università di Parma*, cit., p. 313.

⁹³² *Parola/Immagine: manifesti dal Museum of Modern Art New York* (catalogo mostra Istituto Storia dell'Arte, Parma, novembre-dicembre 1971), Istituto di Storia dell'Arte, Università degli Studi di Parma, Documenti, no. 12, Tip. La Nazionale, Parma, 1971.

nel 1977)⁹³³, Ignazio Gardella (la donazione effettiva è del 1982), Roberto Sambonet (donato nel 1979), Bruno Munari (nel 1977 e 1978). La sezione Progetto viene inaugurata proprio con la mostra su Bruno Munari, *Titolo del libro*⁹³⁴. Nello stesso anno, come abbiamo già accennato, viene realizzato un importante convegno di architettura⁹³⁵ e nel 1983, viene definita l'attuale configurazione del Centro e dei suoi cinque Dipartimenti (si aggiungerà anche lo Spettacolo), ora Sezioni.

Quando Hans Ulrich Obrist all'interno del suo progetto *Interview* chiede a Sottsass cosa pensa del suo archivio, lui risponde che l'archivio è: "this cupboard where I keep all the paints, the papers, my instruments for drawing, and whenever it's opened, it gives off a wonderful perfume"⁹³⁶. Specifica poi subito dopo come questa immagine di contenitore si riferisca a un modello di museo molto simile ad un *environment* in cui gli strumenti si manifestano nel loro momento storico, riferendosi all'idea di archivio come fonte delle esposizioni: "I think museums ought to be enormous, underground, gigantic archives, with the part the public visits just putting on temporary exhibitions that closely reflect what is happening outside, historical changes"⁹³⁷. Prosegue poi dicendo: "I don't think there's much interest in museums conceived the way they are now, as museums of institutional representation"⁹³⁸.

Per Sottsass, che guarda con grande interesse a tutto ciò che è produzione artigianale, la raccolta è un grande manufatto umano con il quale "ha continuato una inusuale e meticolosa registrazione della propria vita e del proprio lavoro. Tali registrazioni includono ogni cosa, da migliaia di fotografie (talvolta con i negativi corrispondenti) ad annotazioni, lettere, fogli, sculture, disegni che documentano i molteplici stadi di sviluppo della sua opera. Insieme tracciano un ritratto non comune per completezza, immensamente dettagliato e colmo di colore, ma spesso intriso di grigi melanconici, ravvivati da energie quotidiane ma anche colmi di poeticità propria delle forme elementari"⁹³⁹.

Come sottolineava nel 1969 Michel Foucault, "l'archivio si presenta per frammenti"⁹⁴⁰. Inizialmente la ricerca si compone infatti delle singole esperienze frammentarie dei documenti, come vedremo ribadito all'interno del catalogo del fondo dello CSAC come sottolinea Francesca Zanella, asserendo che "partire dall'archivio e dalla sua materialità, vuol dire infatti procedere attraverso la messa in luce di indizi disseminati nei disegni, ai margini dei fogli, sul retro di stampe fotografiche, all'interno di piccoli quaderni"⁹⁴¹.

⁹³³ Cfr. schede biografiche di Ettore Sottsass Jr. pubblicate su Samira Unipr, <http://samha207.unipr.it/samira/index.do>. (Ettore Sottsass, Fondo PROG003, Sezione Progetto, CSAC).

⁹³⁴ *Bruno Munari. Titolo del libro* (catalogo mostra CSAC, Parma, 1979), Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma, Quaderni, no. 45, Parma, 1979.

⁹³⁵ Ritroviamo infatti Ettore Sottsass all'interno del Comitato scientifico del Dipartimento Progetto, cfr. G. Bianchino (a cura di), *Il disegno dell'architettura: incontri di lavoro, Parma 23-24 ottobre 1980*, Quaderni, no. 57, Università di Parma, Centro Studi Archivio della Comunicazione, 1983.

⁹³⁶ H. U. Obrist, *Interviews*, cit., p. 837.

⁹³⁷ Ibidem.

⁹³⁸ Ibidem.

⁹³⁹ Ibidem.

⁹⁴⁰ M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, cit., p. 174.

⁹⁴¹ F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell'archivio 1922-1978 CSAC / Università di Parma*, cit., p. 15.

È significativo sottolineare il titolo del contributo di Francesca Zanella nel catalogo del fondo archivistico di Ettore Sottsass al Centro Studi di Parma: *Autobiografia e mito di sé. L'archivio*⁹⁴². Sarebbe stato più difficile attribuire questo titolo ad altri artisti, nel caso di Sottsass invece è sufficiente sfogliare le pagine del catalogo per trovare non solo i disegni dei suoi progetti, ma anche i volti, gli incontri, i paesaggi, i riferimenti, le fantasie, le quotidianità. Ci si rende conto che l'archivio contiene tutto ciò che è stata la sua vita e diviene quindi un'autobiografia. L'archivio rispecchia una "no man's land creativa"⁹⁴³, uno spazio in cui le carte e i modelli si fanno paesaggio, e la ricerca le attraversa.

Il tema della diversa attitudine, ovvero la modalità con cui i singoli autori si sono rivolti alla registrazione del loro lavoro, alla raccolta (non per forza all'ordinamento) è un argomento che caratterizza l'archivio e determina quella loro specifica caratteristica di essere radicalmente diversi tra loro, senza possibilità di standardizzazione (se non catalogografica e di indicizzazione) e con un diverso campo di ricerca e possibile utilizzo.

Dopo un primo ordinamento in seguito alla donazione, negli anni l'archivio è stato ampiamente consultato e utilizzato e, come sottolinea Francesca Zanella: "da allora le centinaia di progetti, e soprattutto le migliaia di disegni, sono state la fonte di mostre da lui stesso curate [...] sono stati un prezioso patrimonio di pensieri e immagini riletti e indagati da studiosi, designer e architetti nell'ambito di specifici progetti"⁹⁴⁴.

Ritornando al materiale del Fondo Sottsass conservato allo CSAC, possiamo evidenziare una nota scritta all'interno della scheda sul progetto *Metafore*: "i disegni di Sottsass non hanno una natura strettamente progettuale, ma mantengono una loro autonomia"⁹⁴⁵. Questa autonomia è un elemento che li porta ad essere particolarmente adatti all'indagine riguardo i principi ordinatori dell'archivio.

In questo caso poi il lavoro e l'idea stessa di archivio si complicano ulteriormente, poiché il materiale di cui è composto il fondo è estremamente eterogeneo, per supporti e per tecniche (dalla tela al lucido, dalla carta pergamena al cartoncino, su cui posano tempere, china, collage, acquarelli, stampe, litografie). Troviamo così all'interno dello stesso faldone di progetto una sperimentazione su più materiali che rende ulteriormente complessa, ma interessante, la catalogazione e la collocazione dei singoli.

Le note rispetto ai materiali si ritrovano spesso nel catalogo⁹⁴⁶ che è stato realizzato in seguito all'ordinamento del fondo come indicazione necessaria alla comprensione dell'opera. *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell'archivio 1922-1978* è a tutti gli effetti, come approfondiremo in una fase successiva, una finestra sull'archivio del Centro Studi e sulle sue modalità di raccolta e ricerca, esemplare soprattutto della variazione del materiale, elemento spesso presente in altri fondi.

⁹⁴² Ibidem.

⁹⁴³ J. Schnapp in *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell'archivio 1922-1978 CSAC / Università di Parma*, cit., p. 8.

⁹⁴⁴ F. Zanella, *Autobiografia e mito di sé* in F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell'archivio 1922-1978 CSAC / Università di Parma*, cit., p. 15.

⁹⁴⁵ F. Zanella, *Costruzioni all'aperto e progetto per MANtransFORMS* in F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell'archivio 1922-1978 CSAC / Università di Parma*, cit., p. 312.

⁹⁴⁶ Le note dei ricercatori mostrano un rapporto diverso nel relazionarsi ai materiali rispetto al passato. La pratica dell'ordinamento archivistico, soprattutto per quanto riguarda l'archivio d'arte, rispecchia i cambiamenti all'interno della disciplina stessa nei criteri, missioni e destinazione d'uso, e oggi, molto più che in passato, si ritrova coinvolta in molteplici pratiche.

Il fondatore del Centro Studi, Arturo Carlo Quintavalle, che seguì la donazione del 1979 insieme alla dottoressa Simona Riva, in un'intervista al "Corriere della Sera" pochi giorni dopo la morte del designer ricorda Ettore Sottsass soprattutto attraverso alcune esperienze artistiche (quella con Max Bill, la mostra del 1947⁹⁴⁷, e il MAC) e per la sua "capacità di sperimentazione incredibile visibile in modo esemplare nei disegni per i tessuti"⁹⁴⁸. Altro tratto distintivo sottolineato da Quintavalle è proprio l'utilizzo di vari linguaggi, *in primis* l'astrazione e l'informale ("linguaggi che lui sa adoperare sempre"⁹⁴⁹) e poi anche la scrittura ("un narratore ironico"⁹⁵⁰ attento "alle cose che sono ai margini, quello che non si vede [...] unite insieme tradizioni popolari e modelli più recenti di attenzioni alle immagini"⁹⁵¹). Ritroviamo questa attenzione particolarmente nei suoi scritti relativi alla cultura popolare, nel dopoguerra, che si soffermano – come nota Quintavalle – sulle "forme espressive diffuse e non autoriali [...] indagate costantemente come dimostrano le sue collezioni di oggetti e materiali pubblicitari"⁹⁵². Ricordiamo che nel 1936 viene pubblicato *L'architettura rurale in Italia* di Giuseppe Pagano, che insieme a Sottsass Senior partecipa alla fondazione del Movimento italiano per l'architettura razionale (MIAR). Passaggio fondamentale del lavoro sottsassiano è il periodo dopo l'esperienza Olivetti, quando emerge l'uso del passato per cui "è come se il peso della tradizione di immagine che studiano quelli che fanno storia dell'arte, cioè l'iconologia, la tradizione di significati che stanno dentro l'immagine, venisse presa da lui e spostata nel mondo del mobile, per cui i mobili non sono più i mobili più razionali usciti dalla Bauhaus ma sono delle invenzioni, degli aggregati, un po' *jugend*, un po' Art déco un po' scomposizione cubista, ma soprattutto Dada, cioè i mobili sono un oggetto "trovato", sono una grande architettura"⁹⁵³.

Quintavalle conclude riflettendo su come il modo di lavorare di Sottsass crei un mobile che è "denso di storia", definendoli come grossi "accrocage", un "racconto dove lui sintetizza la storia, la storie delle avanguardie soprattutto, e l'idea che il mobile è formato da un sistema di oggetti trovati nel passato e riscoperti e resi attuali"⁹⁵⁴. La cultura visiva e spirituale di Sottsass, nata anche grazie ai viaggi orientali e la scoperta di "nuove durate dell'immagine che cancellano quelle delle filosofie occidentali che inseriscono i progettisti nel mondo della pratica", determina nei disegni, nelle immagini e nelle forme presenti in archivio un chiaro senso di "stratificazione, un peso dell'immagine"⁹⁵⁵ in senso storico. Un archivio profondamente legato e solidale alla vicenda biografica.

⁹⁴⁷ A. C. Quintavalle si riferisce alla mostra che si aprì l'11 gennaio del 1947 a Palazzo Reale di Milano, *Arte astratta e concreta* (tra gli artisti Max Bill, Arp, Bassi, Bill, Bodmer, Bombelli, Bonini, Graeser, Herbin, Hinterreiter, Huber, Kandinsky, Klee, Licini, Mazzon, Munari, Rho, Sottsass, Veronesi). La mostra era organizzata dall'architetto Lanfranco Bombelli Tiravanti e Max Bill e progettata da Max Huber.

⁹⁴⁸ A. C. Quintavalle, *Sottsass, addio al genio della sperimentazione* in "Corriere della Sera", 31 dicembre 2007 (contributo audio) [<https://video.corriere.it/media/0b197dfe-b7ce-11dc-87d4-0003ba99c667> consultato il 2.10.2018].

⁹⁴⁹ Ibidem.

⁹⁵⁰ Ibidem.

⁹⁵¹ Ibidem.

⁹⁵² F. Zanella, *Autobiografia e mito di sé* in F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell'archivio 1922-1978 CSAC / Università di Parma*, cit., p. 19.

⁹⁵³ Ibidem.

⁹⁵⁴ Ibidem.

⁹⁵⁵ Ibidem.

Le parole di Quintavalle fanno emergere il rapporto che Sottsass aveva con la scrittura della storia, con la testimonia e con il manufatto, che sono gli elementi che compongono l'archivio (al di là delle codificazioni necessarie). La scrittura di Sottsass è stata a lungo studiata, per la sua vastità e interesse. Riportiamo alcuni passi del suo intervento in NAC del 1971, quando, all'interno del dibattito sulla *Proposta di comportamento* di Mari, egli afferma di aver "sempre fatto tentativi nell'idea che gli oggetti stessi o i mobili stessi, o la loro posizione o le loro relazioni, potessero fare da catalizzatore a modifiche mentali o psichiche in coloro che avrebbero usato degli oggetti o dei mobili, così come succede nell'uso di mandala o di altri strumenti del genere usati dovunque, per esempio tombe o mausolei, bandiere o torri, ritratti o cappelli e così via"⁹⁵⁶.

• **Motivi della mostra e curatela**

La mostra nasce nel 2017 con il coordinamento di Francesca Zanella a partire dalle ricerche condotte sul fondo di Ettore Sottsass e pubblicate nel catalogo. La ricerca sul fondo⁹⁵⁷ è stata condotta da un gruppo interdisciplinare di critici, storici dell'arte e dell'architettura e progettisti, proiettando il Centro Studi all'interno di un ampio dibattito sul tema d'archivio, che nasce principalmente da un confronto interdisciplinare rispetto ai materiali e alla sua organizzazione, senza confini istituzionali.

L'iniziale ordinamento era stato definito al momento della donazione nel 1979, ed è stato seguito negli anni dai collaboratori del designer e dai responsabili del Centro Studi⁹⁵⁸. Come abbiamo ricordato in precedenza e come accade per ogni fondo archivistico, l'ordinamento che è stato seguito in via iniziale rispetta l'ordinamento (dove presente) che il progettista e lo studio hanno determinato nonché le nomenclature segnate nelle buste, nei faldoni e nelle cartelle⁹⁵⁹.

A partire dal 2015 il lavoro sul fondo Ettore Sottsass è stato inserito all'interno del Programma di ricerca biennale 2016-2018 del Centro Studi⁹⁶⁰, che ha previsto la verifica dell'ordinamento del fondo e la digitalizzazione delle schede progetto, nonché l'avanzamento della ricerca sul lavoro del designer. L'archivio viene utilizzato come strumento e luogo per approfondire e stabilire percorsi di ricerca utilizzando una metodologia di lavoro a partire dai materiali stessi.

Attraverso la comprensione della natura di alcuni progetti presenti in archivio, della cronologia, degli accorpamenti e delle nomenclature, il lavoro ha portato all'avanzamento non solo delle modalità di

⁹⁵⁶ E. Sottsass, *Proposta di comportamento* in "NAC. Notiziario di Arte Contemporanea", no. 8/9, 1971.

⁹⁵⁷ Il gruppo di ricerca è composto da Francesca Balena Arista (Dipartimento del Design del Politecnico di Milano), Elisa Boeri (Politecnico di Milano), Giampiero Bosoni (Dipartimento del Design del Politecnico di Milano), Federico Bucci (Politecnico di Milano), Milco Carboni (Nuova Accademia di Belle Arti di Milano, Accademia di Belle Arti Mario Sironi - Sassari), Giulia Daolio (CSAC Università di Parma), Chiara Fauda Pichet (Dipartimento del Design del Politecnico di Milano), Chiara Lecce (Dipartimento del Design del Politecnico di Milano), Elisabetta Modena (CSAC Università di Parma), Emanuele Piccardo (Storico dell'architettura), Simona Riva (CSAC Università di Parma), Marco Scotti (CSAC Università di Parma), Marta Sironi (CSAC Università di Parma), Marcella Turchetti (Associazione Archivio Storico Olivetti), Marina Vignozzi Paszkowski (Archivio Industriale Bitossi - Fondazione Vittoriano Bitossi), Francesca Zanella (CSAC Università di Parma).

⁹⁵⁸ Cfr. A. C. Quintavalle e G. Bianchino (a cura di), *Il rosso e il nero*, Electa, Milano, 1999.

⁹⁵⁹ Cfr. F. Zanella, *Autobiografia e mito di sé* in F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell'archivio 1922-1978 CSAC / Università di Parma*, cit.

⁹⁶⁰ Il programma è stato presentato nel gennaio 2016 al Centro Studi e articola le linee di attività di ricerca per le cinque sezioni del centro.

ordinamento ma anche delle ricerche e degli approfondimenti sull'opera del designer. È importante sottolineare come l'ordinamento archivistico che è stato realizzato in questa occasione sia la condizione necessaria per ogni lavoro di ricerca, studio ed esposizione. Questo sia per motivi strettamente archivistici, ovvero la possibilità di accedere al materiale, sia per motivi legati alla leggibilità, utilizzo e corretta comprensione del materiale stesso.

Grazie al lavoro del gruppo di ricerca la mostra *Ettore Sottsass. Oltre il design* ha potuto seguire il filo del pensiero del designer attraverso immagini pensate per racconti spaziali all'interno di gallerie e musei nonché attraverso le pagine di libri e cataloghi⁹⁶¹.

In aggiunta a questi motivi vogliamo sottolineare come non fosse mai stata realizzata un'esposizione sul fondo Sottsass all'interno del Centro Studi, benché fossero state esposte alcune sue opere (ad esempio nella mostra *Nove100*, svoltasi a Parma nel 2010).

Questa operazione rappresenta la prima esposizione pubblica del materiale di questo fondo d'archivio all'interno di una mostra realizzata dal Centro Studi, nonostante questo stesso materiale fosse stato in parte già esposto in diverse occasioni sia a livello nazionale che internazionale. Questo testimonia l'intenzione del Centro nel posizionarsi come realtà che non solo si rende disponibile a prestiti e consultazioni esterne ma realizza un proprio percorso critico ed espositivo sul materiale, e diviene luogo di relazione tra l'archivio, le ricerche e il pubblico. Possiamo inoltre riconoscere come l'occasione dell'ordinamento archivistico e della ricerca siano stati propulsori di un dibattito sull'archivio, sul suo significato e il suo rapporto con il tema dell'esposizione al pubblico.

La mostra realizzata dal Met Breuer non è la sola in quest'anno di celebrazioni per Ettore Sottsass: in Italia sono molte le mostre dedicate al designer, ad esempio la Triennale di Milano realizza *Ettore Sottsass. There is a Planet* a cura di Barbara Radice. Esposizioni specifiche rispetto ad una produzione sono state realizzate a Venezia con *Ettore Sottsass: il vetro* a cura di Luca Massimo Barbero negli spazi delle *Stanze del vetro* e all'interno del negozio Olivetti l'esposizione *Dialogo. Ettore Sottsass Ceramiche 1957 - 1969, Carlo Scarpa Negozio Olivetti 1957*, a Milano, alla Galleria Jannone *Indian Memory e Sottsass, sperimentatore eclettico* da Studio Refin ed *Ettore Sottsass. Le pagine* a Torino. All'estero le mostre più significative sono state realizzate al Met Breuer, al Vitra Museum, alla galleria Friedman Benda nella Biennale di Design di Miami.

• Sezioni

L'esposizione si sviluppa nei due spazi espositivi principali del Centro Studi che abbiamo analizzato in precedenza: la Chiesa e la Sala delle Colonne mentre la Sala Ipogea, non è stata modificata rispetto all'allestimento iniziale.

All'ingresso del museo troviamo il video di presentazione dell'esposizione⁹⁶² e della ricerca condotta, contenente alcune interviste ai curatori per approfondire il lavoro preparatorio della mostra.

⁹⁶¹ F. Zanella, *Autobiografia e mito di sé* in F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell'archivio 1922-1978 CSAC / Università di Parma*, cit., p. 15.

⁹⁶² Il video è stato realizzato da Giacomo Volpi.

Il percorso all'interno della Chiesa⁹⁶³, lo spazio espositivo più grande, è scandito da sette fasce trasversali, disposte in successione e separate da teli, che uniscono in discorsi tematici le aree alla destra e alla sinistra del percorso centrale della navata. In questo modo la navata centrale va ad assumere un valore secondario, mentre l'attenzione si concentra sulle sezioni in cui è esposto il materiale. Queste sono le quattordici aree che ospitano i materiali della mostra, organizzate a coppie di temi che si fronteggiano nelle sei fasce secondo una costruzione⁹⁶⁴ tematica e cronologica.

Nella Chiesa, attraverso il percorso espositivo, i materiali (circa mille tra disegni, schizzi, fotografie, lucidi) sono disposti sui pannelli in una visualizzazione che rimanda all'immagine di centinaia di cassette dell'archivio aperti contemporaneamente, realizzando come un atlante di immagini di tutto il materiale propedeutico al catalogo del fondo studiato durante la ricerca. Questo è stato possibile grazie al sistema espositivo, che indagheremo.

Le sezioni che ordinano i materiali in mostra sono disposte per fasce parallele e vengono sviluppate sulle tre pareti e suddivise a loro volta dalle cornici presenti su ogni pannello.

Ci soffermeremo qui brevemente sulle singole sezioni, nella volontà non di analizzare le scelte del percorso curatoriale nello specifico, ma di fornire un'immagine della modalità di utilizzo del materiale, così da comprendere la sua caratterizzazione e l'importante risultato ottenuto.

Il percorso all'interno della Chiesa non è strettamente cronologico ma rispecchia la volontà di presentare il percorso dal punto di vista dell'archivio e delle sue sovrapposizioni interne. All'ingresso troviamo una prima sezione dedicata a *La formazione. Il disegno e i linguaggi*, con una iniziale fase cronologica di progetti dal 1932 al 1947 che mostra i primi disegni infantili (1922), i paesaggi, i disegni e le grafiche, fino alle opere per l'Università di fine anni Trenta e le prime ideazioni per decorazioni di tessuti e tappeti, opere figurative e astratte che nascono con l'avanzare degli anni Quaranta con le quali Sottsass sperimenta il suo intento pittorico. Nella nicchia corrispondente sul lato opposto, dal titolo *Il progetto degli interni, dalla scuola francese alle avanguardie* il materiale esposto indaga il rapporto tra rappresentazione e influenze artistiche attraverso le prime progettazioni di scenografie e interni, a cavallo tra fine anni Trenta e anni Quaranta, e le opere realizzate per gli esami universitari al Politecnico di Torino.

Nella fascia successiva si inizia con *Colore e superficie: progetto grafico e disegni per tessuti* dove ritroviamo l'uso del colore che Sottsass declina nelle prime collaborazioni con l'editoria e le riviste, nella pubblicità e nei concorsi della VIII Triennale di Milano, oltre a rappresentazioni astratte di studi d'architettura che sembrano riproporre gli equilibri di forma e colori della grafica e dell'editoria. Sul fronte opposto, il discorso architettonico prende parola in *Strutture e luce: dai plastici, all'architettura agli oggetti*, in cui troviamo opere che espone in diverse occasioni a metà anni Quaranta e che, partendo da vere e proprie costruzioni astratte,

⁹⁶³ Possiamo ritrovare le note sull'apertura dello spazio espositivo allo CSAC nel capitolo sul Centro Studi.

⁹⁶⁴ Troviamo il lavoro relativo al periodo degli anni Venti ai Quaranta nelle sezioni: *La formazione: il disegno e i linguaggi*, *Il progetto degli interni, dalla scuola francese alle avanguardie*, *Colore e superficie: progetto grafico e disegni per tessuti* e *Strutture e luce: dai plastici, all'architettura agli oggetti*. Vediamo poi il lavoro degli anni Cinquanta in *Architettura e contesto* e *Interni: scena, spazio privato, racconti di oggetti*; le opere dopo il viaggio in America in *Linguaggi: nuovi simboli*, *Linguaggi, gesto materia colore*, *Pensare oggetti: il rapporto con la produzione* e *Oggetti e ambiente*. Il lavoro degli anni Settanta è esposto in *Corpo e ambiente: lo spazio del lavoro* e *Corpo e ambiente: spazio antropologico*, *Land art e pensiero utopico*. Arriviamo infine alle due sezioni conclusive: *Mostra come autobiografia* e *Libro come autobiografia*, che ospitano anche le ceramiche Yantra, gli unici oggetti esposti nello spazio della chiesa.

diventano la modellazione di interni e di oggetti. Questi, disposti nelle altre pareti della nicchia, riprendono il colore e le variazioni proprie della progettazione architettonica e del design ma riflettono del rapporto stretto con la pratica pittorica. Compaiono anche il disegno tecnico e le piante dai larghi muri campiti in nero, un segno che torna nella sezione *Architettura e contesto*, in cui le architetture realizzate con il padre nel dopoguerra (1949-1953 circa) per l'Ina casa trovano Sottsass attento osservatore e narratore del paesaggio italiano attraverso lo schizzo e l'acquerello.

Sul lato opposto *Interni: scena, spazio privato, racconti di oggetti*, vediamo nei progetti abitativi e nella loro rappresentazione grafica le influenze dei segni degli Eames e di Le Corbusier; siamo tra gli anni Quaranta e i Cinquanta, prima dei grandi viaggi.

Nella nuova fascia *Linguaggi: nuovi simboli* Sottsass ha valicato l'Oceano verso l'America (1956) ed è stato in India (1961) dove indaga un rapporto grafico di forma e colore, di figura e sfondo, come aveva già fatto negli studi precedenti ma aggiungendo la ricerca del simbolico e del mistico. Una ricerca sui disegni di tessuti e tappeti che si intreccia con le decorazioni, la grafica editoriale e le composizioni, in uno sviluppo che va dalla metà degli anni Cinquanta ai primi Sessanta. Nello spazio di fronte il discorso continua con *Linguaggi, gesto materia, colore*, dove le sperimentazioni artistiche e l'inserimento di tre opere del maestro Luigi Spazzapan e degli amici Ferdinando Reggiori ed Emilio Scanavino fanno da perno per un discorso che va dal figurativo all'astrazione, dall'Informale alla Pop, per poi concludersi nel tratto a matita dei primi piatti in rame che descrivono nella geometria e nel colore una ricerca formale che risponde ai numerosi riferimenti.

Nella coppia di sezioni successiva si stabilisce il rapporto con la produzione: siamo negli anni Sessanta e *Pensare oggetti: il rapporto con la produzione* racconta l'opera di Sottsass all'interno delle aziende per cui lavora (Poltronova, Bitossi); *Oggetti e ambiente* tratta le mostre che segnano il passaggio del decennio, la XII Triennale di Milano e, a metà anni Sessanta, la mostra alla Galleria Sperone, sempre a Milano.

Nella coppia successiva troviamo *Corpo e ambiente: lo spazio del lavoro* troviamo il lavoro di Sottsass confrontarsi con il luogo organizzato e meccanizzato dell'azienda e dell'immaginario che la *macchina* determina all'esposizione *Italy the new domestic landscape* (1972) mentre la sezione corrispondente dall'altro lato *Corpo e ambiente. Spazio antropologico, Land art e pensiero utopico* vede Sottsass confrontarsi con il paesaggio naturale e le sperimentazioni a partire dalle sue fotografie, dal design, dal rapporto tra architettura e luogo nelle *Metafore*.

A concludere il percorso della mostra troviamo le ceramiche Yantra e sul lato sinistro *Mostra come autobiografia*, sezione in cui stati raccolti i materiali riferiti alle esposizioni che Sottsass realizza a partire dalla mostra *Smalti su rame* con Arnaldo Pomodoro nel 1958 e dalle numerose collaborazioni con la galleria Il Sestante di Milano fino ad inoltrati anni Sessanta.

Sul lato opposto, in *Libro come autobiografia*, vediamo la grafica di "East 128" e di "Pianeta Fresco" per "Casabella", utopie che attraversano i suoi viaggi e i suoi riferimenti e funzionano come montaggi di immagini e riflessioni, risultati di un'impresa di vita.

Un discorso autonomo si sviluppa invece nello spazio espositivo della Sala delle Colonne, dove, all'interno di quattro cassettiere rese consultabili al visitatore, stabilisce un confronto con altri fondi conservati allo CSAC.

La Sala delle Colonne raccoglie materiali provenienti dai diversi fondi dello CSAC che stabiliscono un dialogo con l'opera di Sottsass. Un discorso sul segno si ritrova nella prima cassetteria, dove sono collocati i quaderni

e gli appunti del designer: abbiamo qui uno sguardo sulle varie tipologie di documento presenti nei quaderni, rappresentativa dell'eterogeneità presente nell'archivio. Dallo schizzo al testo, dal disegno finito alla lettera: i documenti d'archivio hanno nell'eterogeneità dei contenuti la loro cifra. Si prosegue poi con il segno grafico aziendale di Sottsass per Carpano e per Grassotti e nel confronto con il segno di Hsiao Chin, di cui Sottsass racconta anche nell'East 128 del 1963. Nella successiva cassettiera si prosegue con le opere di Bruno Munari, le sue ricerche astratte, le decorazioni per tessuti e i *Positivi Negativi*. Troviamo poi i progetti di Sottsass con Andrea Branzi di fine anni Settanta (Serie Croff ad esempio) e due affondi sul lavoro che non viene esposto in mostra (ovvero le opere di Sottsass realizzate dopo il 1978), prima con Memphis a fine anni Ottanta, poi con Casa CEI e la Sottsass Associati ad inoltrati anni Novanta.

L'ultima cassettiera d'archivio che il pubblico può consultare affronta il tema del progetto del gioiello, con i lavori di Sottsass di fine anni Cinquanta e i bozzetti di studio di Arnaldo Pomodoro con cui Sottsass lavora negli stessi anni.

• Progetto di allestimento

L'allestimento, nato dal dialogo tra l'architetto Elisabetta Terragni e la storica dell'arte Francesca Zanella, rappresenta la volontà di utilizzare lo strumento espositivo per il racconto della struttura e del fondo d'archivio e, allo stesso tempo, dello specifico metodo progettuale di Ettore Sottsass. Infatti, come sottolinea Francesca Zanella, "da un lato ha voluto sottolineare la natura dell'archivio e dei documenti, dall'altro inserisce all'interno di schemi visivi il processo del progetto, aiutando ad interpretare e a rileggere questo flusso creativo, riappropriandosene"⁹⁶⁵. È stato inoltre "un ulteriore contributo alle riflessioni che si stanno conducendo, anche grazie a questa mostra, sulla natura dell'archivio"⁹⁶⁶. Entrambe svolgono attività di ricerca, rispettivamente all'interno del City College di New York e dell'Università di Parma⁹⁶⁷ e si sono concentrate sul tema archivistico e su quello espositivo in rapporto alle pratiche contemporanee. Per questo motivo l'allestimento è stato utilizzato *in primis* come strumento di ricerca, sia rispetto al lavoro sul catalogo (curato da Francesca Zanella) sia rispetto alle possibilità esplorative del tema archivistico nell'esposizione (sul quale Terragni aveva appena concluso un'ipotesi sperimentale a Tirana nella *House of leaves*).

Premettiamo che l'allestimento si è voluto confrontare principalmente con due questioni: il tema stesso dell'archivio che come abbiamo verificato nel primo capitolo, è un ambito complesso per le sue implicazioni, in secondo luogo con la pratica espositiva, i suoi limiti e le sue possibilità. Gli allestimenti di Elisabetta

⁹⁶⁵ F. Zanella, Testo di ingresso all'esposizione *Ettore Sottsass. Oltre il design*, CSAC, Università di Parma, 18 novembre 2017-23 settembre 2018.

⁹⁶⁶ Ibidem.

⁹⁶⁷ Francesca Zanella è componente del comitato scientifico di *MoRE. A museum of refused and unrealised projects*. Il museo digitale, progetto di Marco Scotti ed Elisabetta Modena, è accessibile al sito www.moremuseum.org. La raccolta riunisce opere non realizzate per diversificati motivi, dall'impossibilità burocratica al chiaro messaggio utopico. Ricordiamo che il museo fa parte di CAPAS (Centro per le Attività e le Professioni delle Arti e dello Spettacolo dell'Università di Parma). [<http://www.moremuseum.org/omeka/about> ultimo accesso 20.10.2018].

Terragni⁹⁶⁸ e dello studio grafico milanese di Daniele Ledda (xycomm) vengono realizzati sull'idea di archivio (nominavamo la *House of Leaves*⁹⁶⁹) e si affiancano al progetto curatoriale del gruppo di ricerca CSAC.

Il lavoro presenta infatti due piani paralleli: quello di riuscire a raccontare l'archivio e la ricerca compiuta nonché di renderla esemplare per l'idea di archivio stessa. Terragni decide quindi di distendere i documenti sui pannelli esistenti, attraverso una soluzione semplice come quella del rivestimento magnetico delle superfici e dell'utilizzo delle calamite.

Come un flusso di immagini sul lavoro svolto dai singoli ricercatori che li hanno osservati e studiati con i guanti bianchi nella sala della consultazione, questo allestimento è un chiaro indizio di cosa rappresenta una ricerca in archivio.

Il progetto di allestimento e il layout grafico è stato strutturato a partire dall'idea di "griglia" che ricorre nelle opere di Sottsass e ne rappresenta un elemento di continuità all'interno dei diversi ambiti e delle diverse fasi di lavoro. Questo elemento, insieme al colore e alle forme, diventa ripetuto e ripetibile all'interno del progetto architettonico, della composizione grafica, nell'idea per un *case* di macchina da scrivere, nel disegno dell'arredo, nella decorazione di ceramiche, andando a porsi come elemento ordinatore di un sistema formato da più elementi, alcuni anche in contrasto.

L'idea di griglia, seguendo il modello sottsassiano, si declina poi con un secondo livello di lettura, quello del colore appunto (ripreso dalle copertine di "Terrazzo") come un altro elemento di questo progetto che, attraverso la grafica, si trasforma in una vera e propria immagine coordinata.

Le didascalie assumono i colori dei progetti esposti e così i materiali grafici dalle cartoline ai fogli di mostra. Uno degli elementi significativi del progetto grafico è stata la scelta dell'utilizzo dei progetti di Sottsass per

⁹⁶⁸ Il tema "archivio" si delinea qui rispetto al rapporto con le memorie nascoste dietro le strutture architettoniche, come avvenuto per il progetto per Porto Palermo, sempre in Albania, con il recupero di ventiquattro strutture militari in disuso, o anche nell'idea di progetto per i Tunnel di Trento (aperti nel 2007) trasformati in spazi espositivi. Terragni ne parla come "un esperimento di riqualificazione di un sito industriale abbandonato, sono uno spazio espositivo dedicato alla storia, sono un archivio animato. Sono la restituzione di una zona urbana, sono due giardini nati in una culla di asfalto, sono un'impresa collettiva". Attraverso numerosi e diversificati progetti l'intento di Terragni si rivolge sempre allo studio dello spazio come luogo dell'evento, dell'esperimento, come in un libro munariano dove i livelli con cui guardare e sovrapporre le immagini sono sempre molti, anche se semplici e coinvolgenti. In una intervista fatta a New York, città dove vive quando non è in Italia, racconta come "i luoghi mi interessano se hanno una storia da raccontare non se devo trasformatli in un loft. Io sono interessata a lavorare su progetti pilota e a portarli a termine perché credo che i progetti sperimentali cambino davvero il mondo". La ricerca dunque, anche nel caso del progetto d'allestimento, diventa per Terragni il primo momento di lavoro che poi viene trasferito nell'esposizione e rivolta al presente e alla sua possibilità di utilizzare, immaginare e riflettere sui luoghi e sulle storie complesse che li formano, esempio tra tutte la ricerca che sta conducendo sulla città di Detroit.

⁹⁶⁹ Il progetto è stato realizzato a Tirana, recuperando l'edificio dei servizi segreti serbi e immaginando all'interno della "casa" (in apparenza è infatti una comune casa serba) lo svolgersi di un racconto che fosse anche memoria "attiva" e presente di un passato da indagare e rendere noto. La sede della polizia segreta Sigurimi a Tirana era infatti un luogo che significava "torture, execution, arbitrary, imprisonment", un edificio da cui stare lontani e, come racconta Elisabetta Terragni, "le persone costrette a fare quella strada passavano dall'altra parte del marciapiedi per non vederlo". La polizia segreta albanese o "direzione di sicurezza di stato" Sigurimi opera in Albania dal 1943 al 1991, è istituita da Enver Hoxha, dittatore comunista dell'Albania dal 1944 al 1985. Vi erano ventisei quartieri generali distrettuali, tra i quali quello di Tirana e il loro scopo principale era quello di prevenire la rivoluzione e di reprimere la criminalità, nell'intento di mantenere solida la dittatura. Le parti virgolettate sono tratte da A. Hosken, *Albania puts communist spy kit on show* in "BBC News", Tirana, 19 maggio 2016 [<https://www.bbc.com/news/world-europe-36306957> ultimo accesso 20.10.2018].

la rappresentazione del suo nome attraverso la sintesi dei progetti in simboli/lettere che rappresenta molto bene l'idea di un archivio che osserva e trasforma con la ricerca e il progetto, nell'invenzione e nello studio attuale, l'idea e l'importanza del materiale.

Il progetto di allestimento si caratterizza quindi dalla divisione di ognuno degli oltre trenta pannelli espositivi in suddivisioni secondo griglie, orizzontali o verticali rispetto ai materiali a cui sono destinate.

Questi quadranti sono realizzati con strutture in legno a cornice che permettono di sorreggere le protezioni delle opere e si presentano proprio come larghi cassetti posti in verticale in cui i materiali rimangono sospesi grazie alle calamite.

Sul piano del pannello espositivo vediamo disporsi quasi una proiezione ortogonale di tutte le componenti del lavoro di Sottsass, dove possiamo vedere come se fossero scomposte nei loro meccanismi le singole del disegno, una a fianco all'altra. Questo ci riporta alla mente quella parte di schizzi di Sottsass dove il designer rimanda ai numerosi passaggi compositivi delle singole componenti per la definizione unitaria dell'oggetto finale. Passaggi e componenti che ritroviamo soprattutto nei disegni per Olivetti, nei quali il calcolatore viene "aperto" in schemi verticali dove vengono disposte e rappresentate tutte le sue parti.

L'archivio in questo caso è l'immagine di una totalità determinata dal valore dei singoli, che produce una variazione infinita delle possibilità curatoriali, ma qui rappresenta quell'unicità di un insieme che solo da un archivio può essere estrapolato. Da fogli di lucido a tempere, da cartoni pesanti a sovracoperte di libri, da fotografie a piccoli ritagli di carta leggera, carta di infiniti spessori diversi; tecniche numerose dalla china all'acquarello, dalla matita al collage, ogni singolo pannello espositivo della mostra è un piccolo racconto di sperimentazione di materiali.

Da qui l'idea grafica di Ledda di impaginare le opere per rendere equilibrata la parete e così anche lo spazio tridimensionale della sezione. I disegni si trovano in gruppi, in serie, si accorpano vicini o equidistanti in base ad un'impaginazione quasi editoriale, di un *atlante* di immagini dove la scala del disegno è quella reale, quella di un archivio autobiografico. La modalità di visualizzazione dell'archivio assume anche un significato teorico rispetto alla condizione per cui un ordinamento, una raccolta o un catalogo diventano opere *altre* una volta raccontate dall'allestimento di uno spazio e da un progetto grafico.

Il fondo di alcuni quadranti è stato dipinto seguendo i toni utilizzati da Ettore Sottsass, proprio come nella scelta di un particolare di plastica colorata all'interno di una struttura meccanica.

Uno spazio di vuoto in cui i fogli delle opere già viste si sedimentano per poi lasciare spazio alla successiva sezione. Senza dubbio l'allestimento di questo archivio racconta anche di un'idea di memoria, costruita lavorando e raccogliendo il proprio lavoro, i fogli che diventano il luogo in cui si deposita l'esperienza e da cui attingere i propri discorsi, in una condizione in cui, così come in questo allestimento, il pensiero si porta avanti e indietro tra cronologie e rimandi. Possiamo dire che all'interno dello spazio della chiesa viene realizzato un *Teatro della memoria* che solo archivi come quello di Ettore Sottsass possono creare. All'interno della ricerca questa esposizione ha infatti rappresentato l'esempio di come il dibattito contemporaneo si innesti meglio su alcune tipologie di archivio e su alcune figure che hanno fatto delle loro raccolte veri e propri strumenti culturali.

Ma il colore dell'opera di Sottsass, non è solo puntuale, preciso, plastico, è anche il colore diffuso, leggero, simbolico. Terragni e Ledda scelgono di dare colore alla luce che entra nelle navate, grazie a teli colorati

sovrapposti alle finestre laterali e rendendo gli interni della chiesa più caldi con immagini delle opere di Sottsass sospese su tela leggera, ad aggiungere colore al mattone rosso delle colonne medioevali.

I teli, posti trasversalmente rispetto allo sviluppo della navata, interrompono la prospettiva sull'abside portando l'attenzione sugli spazi di destra e sinistra dove si collocano le opere. Essi danno inoltre avvio a un percorso di scoperta in cui il superamento delle diverse sezioni parallele porta al raggiungimento dell'abside, che appare visibile nella sua totalità solo alla fine del percorso espositivo.

L'allestimento ha sviluppato una sua autonomia nell'ordinamento dei materiali rispetto al catalogo, si è configurato sugli spazi espositivi esistenti e su un percorso curatoriale che presenta un numero di progetti scelti inferiore alla totalità presente in catalogo, ma un numero di singoli disegni maggiore rispetto a quelli riprodotti nel volume, andando ad ampliare il materiale visibile, pur mantenendo uno stretto rapporto con i temi approfonditi nel catalogo. Su questo punto di riflessione allestimento e ricerca si sono infatti incontrati, mentre l'allestimento e il catalogo sono letture dell'archivio complementari e autonome. Nello spazio espositivo non si trovano testi lunghi e didascalie, ma un percorso per immagini che riflette su quello che l'archivio rappresenta una volta diventato progetto espositivo e disegno (nel senso prefigurato da Argan⁹⁷⁰ di *design* ovvero di progetto per avvicinarci a conoscere e risolvere una questione).

• Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell'archivio. 1922-1978

Per Ettore Sottsass. *Oltre il design* non è stato realizzato un catalogo dell'esposizione, ma in occasione della mostra è uscita la pubblicazione del catalogo dell'archivio: Ettore Sottsass. *Catalogo ragionato dell'archivio, 1922-1978*. Il volume riunisce tutti i progetti dell'autore dal 1922 al 1978 presenti in archivio all'interno del Fondo Ettore Sottsass Jr. per gli anni dal 1922 al 1978, illustrati attraverso le riproduzioni di oltre 500 opere, quasi una per progetto.

La pubblicazione è il risultato del lavoro di un ampio gruppo di ricerca per l'ordinamento del fondo e una prima fase di ricerca e approfondimento "che vuole trasmettere anche gli esiti di una attenta riflessione sul ruolo dell'archivio"⁹⁷¹. Il catalogo rappresenta un'opera autonoma, riferita al patrimonio dell'archivio e al lavoro condotto dal Centro Studi nel corso degli anni e dal gruppo di ricerca, composto da ricercatori provenienti da diversi ambiti⁹⁷². Il percorso di filiazione in questo caso è inverso rispetto a ciò che accade solitamente tra esposizione e catalogo: qui sono infatti la ricerca e il catalogo d'archivio ad essere stati la base di lavoro per il progetto espositivo.

⁹⁷⁰ G. Bianchino (a cura di), *Il disegno dell'architettura: incontri di lavoro, Parma 23-24 ottobre 1980*, cit.

⁹⁷¹ F. Zanella, *Autobiografia e mito di sé* in F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell'archivio 1922-1978 CSAC / Università di Parma*, cit., p. 10.

⁹⁷² Il gruppo di ricerca è composto da Francesca Balena Arista (Dipartimento del Design del Politecnico di Milano), Elisa Boeri (Politecnico di Milano), Giampiero Bosoni (Dipartimento del Design del Politecnico di Milano), Federico Bucci (Politecnico di Milano), Milco Carboni (Nuova Accademia di Belle Arti di Milano, Accademia di Belle Arti Mario Sironi - Sassari), Giulia Daolio (CSAC Università di Parma), Chiara Fauda Pichet (Dipartimento del Design del Politecnico di Milano), Chiara Lecce (Dipartimento del Design del Politecnico di Milano), Elisabetta Modena (CSAC Università di Parma), Emanuele Piccardo (Storico dell'architettura), Simona Riva (CSAC Università di Parma), Marco Scotti (CSAC Università di Parma), Marta Sironi (CSAC Università di Parma), Marcella Turchetti (Associazione Archivio Storico Olivetti), Marina Vignozzi Paszkowski (Archivio Industriale Bitossi - Fondazione Vittoriano Bitossi), Francesca Zanella (CSAC Università di Parma).

Nel catalogo si trova la rilettura critica dei temi sottsassiani attraverso i suoi materiali, osservati, sfogliati, ricomposti nelle cartelle di disegno, aperti se erano ripiegati e fatti restaurare se necessario, fotografati e rivisti a distanza di tempo o affiancati a riferimenti.

La ricerca per la realizzazione del catalogo del fondo d'archivio ha quindi fatto in modo che venissero ripresi in mano i materiali nell'operazione di ordinamento, tassonomico e indicizzante che è stata una parte fondamentale della ricerca. Non è questa la sede per analizzarne le complessità ma possiamo descrivere l'ordinamento per progetti delle opere di un autore e la sua verifica come un atto scientifico e interpretativo allo stesso tempo, di immedesimazione nell'autore, quale può essere una traduzione dalla lingua originale.

Il catalogo è un lavoro unitario di ricerca e ordinamento del fondo d'archivio intesi nel loro lavoro congiunto. In una prima parte del volume sono raccolti i saggi storico-critici definiti a partire dalla ricerca, nella seconda parte questo stesso lavoro viene realizzato attraverso la redazione dell'ordinamento del fondo d'archivio per "progetto" e le relative schede di approfondimento. I saggi introduttivi⁹⁷³ analizzano determinate tematiche che emergono grazie al materiale conservato, come ad esempio il rapporto che Sottsass costruisce con la Triennale, con alcune realtà aziendali (Olivetti, Bitossi Poltronova) i suoi riferimenti rispetto alle ricerche artistiche, il carattere della sua progettazione architettonica rispetto al modello americano e quello italiano e la sperimentazione sul progetto di design degli oggetti e degli interni.

La seconda è "l'atlante" (scritto e illustrato) dell'archivio: ogni progetto (508 progetti dal 1922 al 1978) viene descritto da una scheda catalografica "per progetto secondo le modalità definite e applicate dallo CSAC a partire dalle prime pubblicazioni del centro"⁹⁷⁴, da una o più immagini e in alcuni casi in una scheda di approfondimento⁹⁷⁵. Questa seconda parte è scandita da sezioni cronologiche⁹⁷⁶ definite in modo da "restituire alcune fasi significative della biografia e della ricerca di Sottsass"⁹⁷⁷. Le periodizzazioni sono divise internamente secondo i vari ambiti di lavoro e di ricerca (arte, grafica, design, architettura, interni, allestimenti). La scheda progetto, redatta secondo le modalità presenti nei precedenti cataloghi, è costituita dal titolo, dall'anno e dalla consistenza dei materiali.

L'importanza del catalogo si può sintetizzare con la frase di Francesca Zanella: "se si parte dall'archivio ci si rende ben presto conto che per parlare di Sottsass ricostruendo e analizzando la fitta trama di relazioni, progetti e occasioni espositive, seguendo una successione cronologica, è sì possibile, ma al prezzo di una

⁹⁷³ I saggi presenti all'interno del volume sono F. Zanella, *Autobiografia e mito di sé*, F. Bucci, *Learning from USA*; G. Bosoni, *La filosofia degli interni*; C. Lecce, *Ettore Sottsass: il disegno degli oggetti 1946-1958*; E. Modena, *Ettore Sottsass e la Triennale*; M. Vignozzi Paszkowski *Sottsass e la manifattura Bitossi Ceramiche: i primi dieci anni di una lunga collaborazione*; M. Turchetti, *Sottsass: un viaggio attraverso le riviste Olivetti*; M. Carboni, *Ettore Sottsass e l'esperienza con Poltronova*; S. Riva, *Ettore Sottsass. Il pensiero degli oggetti*; E. Piccardo, *Sottsass, radicale a modo suo*.

⁹⁷⁴ Ibidem.

⁹⁷⁵ Si veda ad esempio F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass...*, cit., p. 311. La Scheda 489 presenta il progetto delle *Metafore* che verrà esposto a New York alla Cooper Hewitt all'interno della mostra *MANtransFORMS* nel 1976.

⁹⁷⁶ Le sezioni cronologiche, come viene spiegato in introduzione al catalogo in F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell'archivio 1922-1978 CSAC / Università di Parma*, cit., p.130, sono "gli anni degli studi al Politecnico e della guerra, l'immediato secondo dopoguerra sino alla partecipazione alla VIII Triennale sino al 1947, le ricerche precedenti il viaggio in America (1956), le collaborazioni con l'industria, infine il confronto con la cultura Beat e con le ricerche radicali". Le otto annate di suddivisione sono 1922-1924, 1932-1944, 1945-1950, 1949-1957, 1957-1961, 1961-1966, 1966-1978, 1950-1978.

⁹⁷⁷ F. Zanella, *Catalogo ragionato del fondo Ettore Sottsass* in F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell'archivio 1922-1978 CSAC / Università di Parma*, cit., p.130.

riduzione semplicistica a un processo lineare di un sistema di immagini e studi fatto di connessioni, riprese e continui sconfinamenti"⁹⁷⁸.

L'intento perseguito nel catalogo e amplificato nell'esposizione si inserisce quindi a buon titolo all'interno del dibattito sugli archivi dove l'opera, riprendendo le parole che Marco Belpoliti dedica al libro di Philippe Thomé⁹⁷⁹, "si sfoglia come un album, un raccoglitore, uno schedario, un racconto, dove vita e opere si mescolano in modo inestricabile, biografia e progetti sono tutt'uno"⁹⁸⁰.

• Considerazioni sull'esposizione

La mostra su Ettore Sottsass allo CSAC permette di approfondire molti aspetti di interesse per questa ricerca e di introdurre temi di analisi applicabili anche alle esposizioni che vedremo nei prossimi paragrafi. Contribuisce a chiarire quell'idea di archivio come luogo di conflitto, di pratica, di riflessione che esula dalle pratiche tradizionali e diviene fonte di nuove produzioni e di dialoghi. Vogliamo qui evidenziare i tre aspetti principali che attraversano l'analisi: il rapporto tra archivio ed esposizione, il rapporto tra esposizione e istituzione e infine il ruolo del catalogo, presente in due delle tre mostre analizzate.

Rispetto a questi tre elementi abbiamo potuto verificare che nell'esposizione parmigiana il materiale è il momento centrale dell'atto espositivo, non solo perché è riferito ad un archivio e al suo ordinamento ma anche perché rappresenta una condizione materiale reale e verificabile che appartiene ad un sistema, quello del fondo archivistico. Per questo motivo il catalogo è la base dell'atto espositivo, poiché viene realizzato con la consapevolezza e la chiarezza di un ordinamento già effettuato nella conoscenza diretta di quel "tutto" di cui quei mille disegni sono una selezione.

Da questa premessa emerge che l'esposizione diviene una pratica *altra* rispetto al contenuto del catalogo ed esplora secondo un'altra modalità di resoconto l'archivio, facendone emergere nuovi elementi.

Molti temi e molti materiali vengono raccontati in entrambe le situazioni, ma, trovandosi all'interno di pratiche differenti, mutano notevolmente sia come *strumenti* sia come oggetti.

Nell'occasione espositiva, lo spazio caratterizzante dell'architettura è il vincolo, il punto di partenza di quell' "intelligente baracca" che è l'esposizione, che utilizza il contesto in senso positivo e identitario per costruirvi all'interno il suo discorso.

Il catalogo e la mostra diventano quindi parte della storia dell'istituzione e dell'archivio stesso, così come ora lo sono le esposizioni realizzate dal 1968 in poi, perché lavorare su un archivio significa determinare la storia futura dei suoi materiali e stabilirne gli strumenti per il loro utilizzo nei diversi momenti storici.

Si confermano qui alcune teorie del dibattito sul tema d'archivio, all'interno del quale in più situazioni diverse pratiche determinano diverse tipologie di riflessioni e, tra loro complementari, che determinano differenti conoscenze e testimoniano come il materiale d'archivio sia materia duttile per sperimentare lo spazio del *conflitto* tra pratiche differenti.

⁹⁷⁸ F. Zanella, *Autobiografia e mito di sé* in F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell'archivio 1922-1978 CSAC / Università di Parma*, cit., p. 31.

⁹⁷⁹ P. Thomé, *Tutto Sottsass*, Phaidon, Milano, 2014.

⁹⁸⁰ M. Belpoliti, *Tutto Sottsass* in "Doppiozero", cit.

Emerge inoltre come la temporaneità dell'esposizione assuma per l'archivio un significato differente rispetto all'esposizione della collezione. Premesso che, a differenza della collezione museale per la quale la scelta di visibilità delle opere è determinata dal curatore, nell'archivio l'accessibilità alle opere è regolata dalle norme della consultazione e dal lavoro degli archivisti, e di regola il pubblico può accedere al materiale che richiede. Per questo la condizione dei materiali in mostra è uno stato di "visibilità" che corrisponde anche ad un invito all'esplorazione, alla ricerca, alle domande, che in archivio sono il motore di ogni passo e di ogni risposta.

Un aspetto significativo della mostra è l'attenzione del rapporto tra l'esposizione e la cronologia delle opere, che non appare sufficiente per raccontare l'archivio, in un allestimento dove i materiali si sovrappongono ancora più fitti nei loro rimandi, rispetto al catalogo. È importante osservare che il tema cronologico nella mostra e nel catalogo assume una identità differente. Si utilizzano infatti due *media* e due *strumenti* diversi rispetto ad una totalità. La mostra ha reso le cronologie flessibili, i fogli colorati con l'annata stampata possono essere gli ultimi baluardi di un lavoro che non proseguirà più nel futuro o primi accenni di un tema che molti anni dopo ritroveremo. In questo modo il *tempo* nell'esposizione diventa più "aperto" e i rimandi tra le opere sono più rapidi, le date presenti in mostra sono piccole note in un lavoro continuo della stessa mano, e non vanno a interferire in modo evidente su un eventuale spostamento temporale. Potremmo prendere a riferimento le due ultime sezioni della mostra, *Mostra come autobiografia* e *Libro come autobiografia*: due esempi di pratiche che Sottsass utilizza e che si rapportano all'opera e al linguaggio. La mostra e il libro sono come biografie, pratiche che definiscono l'opera e la ricerca stessa del designer, oggi due possibilità dell'archivio per definirsi.

Il catalogo rappresenta a tutti gli effetti un momento di avanzamento rispetto al dibattito artistico e al ruolo del designer e l'esposizione appare come la sperimentazione progettuale per una visualizzazione dei materiali che, all'interno di un disegno di ricerca e curatoriale definito e ritmato, si pone come un "piano libero", in cui la configurazione dei "documenti" disegna uno spazio entro cui l'opera è aperta alle innumerevoli associazioni possibili e fluttuante, come nella memoria.

4.4 *Sottsass Radical*, Metropolitan Museum of Art - Breuer (21 luglio - 23 settembre 2017)

Scheda allegata B

Sottsass Radical

21 Luglio – 8 Ottobre 2017

Met Breuer, New York

•Il Met Breuer e i motivi della mostra

Il Metropolitan di New York possiede la più ampia collezione museale degli Stati Uniti (seguito dall'Art Institute di Chicago) e il suo direttore è Thomas Campbell. Fondato a New York nel 1870, la collezione riunisce arte classica, dell'antico Egitto, opere pittoriche dei più importanti artisti europei e americani, oltre ad arte africana, asiatica, bizantina, islamica e dall'Oceania, comprendendo un arco cronologico di cinquemila anni; riunisce inoltre collezioni di strumenti musicali, abiti, accessori, arredi e armi da tutto il mondo. La collezione permanente è di oltre due milioni di opere, suddivise in 17 dipartimenti, dalla pittura alla fotografia, dagli oggetti alle sculture e i tessuti.

Nel 2016 il museo apre una terza sede a New York (dopo il Met e il Met Cloisters) destinata all'arte moderna e contemporanea: il Met Breuer, all'interno dell'edificio realizzato da Marcel Breuer nel 1966 come sede del Whitney Museum. L'edificio del Breuer (verso il quale il Met ha un affitto della durata di otto anni) è destinato ad essere "a temporary hub for the museum's Modern and contemporary activities during construction, so the new wing could be unveiled in 2020, on the Met's 150th birthday"⁹⁸¹. Questa nuova sede è giustificata dalla volontà (vista la presenza di un nuovo Whitney e dalla politica di altre istituzioni sul contemporaneo) di sviluppare un modello nuovo di esporre, meno "enciclopedico" come sostiene lo stesso Thomas P. Campbell, "to sustain an environment in which scholarship could flourish and be the engine of our program, as well as to expand our audiences, to digitize the institution and to revisit what it is to be an encyclopedic museum."⁹⁸²

Il Met Breuer, sede della mostra su Ettore Sottsass, ha inaugurato in questi due anni più di una decina di mostre all'interno dei suoi quattro piani espositivi. Il museo inaugura a marzo 2016 con la prima monografica negli Stati Uniti dell'artista indiano Nasreen Mohamedi, per proseguire con le mostre *Tatsuo Miyajima: Arrow of Time* e *Unfinished: Thoughts Left Visible*. Il programma va avanti con le esposizioni *Diane Arbus: in the beginning* e, nell'autunno dello stesso anno, *Humor and Fantasy —The Berggruen Paul Klee Collection*. Nel 2017 si realizzano *Kerry James Marshall: Mastry* e *Breuer Revisited: New Photographs by Luisa Lambri and Bas Princen*⁹⁸³, uno sguardo sull'edificio divenuto sede del museo e importante momento di confronto per New York con il tema modernista. Prosegue con le mostre su Marisa Merz e Marsden Hartley, Lygia Pape (quest'ultima in contemporanea con l'esposizione su Sottsass). Arriviamo quindi a *Ettore Sottsass*.

⁹⁸¹ R. Pogrebin, *Is the Met Museum "a Great Institution in Decline"?* in "New York Times", 4 febbraio 2017 [<http://www.nytimes.com/2017/02/04/arts/design/met-museum-financial-troubles.html> ultimo accesso 20.10.2018].

⁹⁸² Ibidem.

⁹⁸³ Per una cronologia delle esposizioni del Met consultare <http://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2018/2018-schedule-of-exhibitions>, [ultimo accesso 10.10.2018].

Design Radical, mostra curata da Christian Larsen, partecipe dell'idea stessa del nuovo Met Breuer⁹⁸⁴. Larsen sottolinea riguardo la collezione di design del Met l'importanza dell'opera di acquisizione da parte del curatore Craig Miller che ha determinato, negli anni Settanta e Ottanta, la seconda fase di importanti acquisizioni di design e, tra queste, la raccolta di opere di Ettore Sottsass oggi presenti in collezione.

La mostra si presenta come uno dei tributi ad Ettore Sottsass realizzati a livello internazionale in occasione dei cento anni dalla nascita del progettista.

È la prima mostra dedicata a Sottsass dal Metropolitan e la sua prima retrospettiva in un museo newyorkese. La mostra si prefigura come una rivalutazione storica in ambito americano della figura di Sottsass⁹⁸⁵, una operazione che si adopera per "situating his work within a larger constellation of objects and artifacts drawn from across the history of art and design. Through a chronological presentation of key works in various mediums, each piece designed by Sottsass will enter into dialogue with objects from outside of his practice – selections often guided by the designer's own interest in specific artists (Kandinsky, Klee, and other Bauhaus practitioners) – with the aim of positioning Sottsass within a broader design discourse"⁹⁸⁶.

Questi i presupposti espressi nelle pubblicazioni del Met che chiarisce subito la sua posizione rispetto alle recenti esposizioni in USA: "indeed, rather than duplicate LACMA's 2006 retrospective, The Met is uniquely able to contextualize⁹⁸⁷ and reevaluate Sottsass's"⁹⁸⁸. La mostra del LACMA, curata da Ronald T. Labaco, riconosciuta come la prima grande monografica su Sottsass in America era infatti concentrata su "a survey of his career, and will present the wide array of objects he has created: furniture, ceramics, glass, product design, silver, jewelry, and lighting. An exhibition of Sottsass' career in an American museum is long overdue, and LACMA is the ideal venue for such an exhibition as historically Los Angeles has attracted cutting edge architects and designers"⁹⁸⁹.

In occasione della mostra di Los Angeles viene sottolineato dal collezionista (e fondatore di Intel) Max Palevsky, un possibile motivo per questa assenza della figura di Sottsass nei musei americani: "his emphasis on form over function, and the use of colors and materials for their emotional punch, set him apart from the main currents of highly streamlined 20th-century design [...] The collector Max Palevsky, the co-founder of Intel, suggests that this is the reason the designer has not had a major museum show in the United States until now. 'The Museum of Modern Art has several pieces by Ettore in its collection' Mr. Palevsky said. 'But for

⁹⁸⁴ A. Madlener, *Christian Larsen* in "TL Magazine", 6 maggio 2017 [<https://tlmagazine.com/christian-larsen/> ultimo accesso 20.10.2018].

⁹⁸⁵ La mostra "reevaluates the career of Italian architect". La definizione è presente all'interno della *Exhibition Overview* sul sito del Metropolitan Museum of Art [<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2017/ettore-sottsass> ult. accesso 2.10.2018].

⁹⁸⁶ Ibidem.

⁹⁸⁷ In questo caso il Met sottolinea la sua possibilità di "contextualize", ovvero di utilizzare il proprio grande archivio di opere risalenti a diverse epoche storiche, già note o riconoscibili ai suoi frequentatori, per collocare in continuità con queste un design moderno e contemporaneo a molti ancora sconosciuto.

⁹⁸⁸ Il testo si riferisce alla mostra a cura di R. T. Labaco, *Ettore Sottsass*, Los Angeles Country Museum of Art (LACMA), 12 marzo 2006 - 11 giugno 2006. Labaco a quel tempo era Assistant curator of Decorative Arts e oggi è Senior Curator al Museum of Arts and Design (MAD) di New York.

⁹⁸⁹ La descrizione della mostra si può trovare online all'interno della storia espositiva del LACMA [<http://www.lacma.org/art/exhibition/ettore-sottsass> ultimo accesso 10.10.2018].

years they refused to do a show. Memphis clearly doesn't fit with their history of midcentury design or the Bauhaus idea that form follows function."⁹⁹⁰

Troveremo anche nella presentazione della mostra del Met un chiaro riferimento a questa tematica all'interno del paragrafo in cui si sottolinea come "over the course of his career, Sottsass evolved from modernism to postmodernism [...] Sottsass began to rework his modernist beginnings in favor of values beyond function, creating objects imbued with symbolism, emotional appeal, and global and historical references"⁹⁹¹. In questo stesso passaggio rapidissimo da una collezione stabilita secondo criteri storico-enciclopedici a quell'idea di postmoderno che l'America riconosce e celebra troviamo un ulteriore passaggio, altrettanto rapido, verso le produzioni "locali" newyorkesi che sembrano ispirarsi al designer "likewise, Sottsass has inspired contemporary designers, some of them local and Brooklyn-based, whom we hope to engage for this exhibition"⁹⁹².

Nell'intervista che è stata realizzata per questa ricerca, il curatore della mostra Christian Larsen⁹⁹³ dichiara come l'opera di Sottsass non sia nota al largo pubblico ma sia nota soprattutto per Memphis e i suoi arredi, ovvero ciò che viene prodotto dalla fine anni Settanta in poi. Il curatore sceglie di raccontare l'idea di design di Ettore Sottsass portando su di lui l'attenzione del pubblico americano e utilizzando la collezione del Met come chiave per comprendere la produzione del designer.

Questi due estremi sono gli strumenti che Larsen utilizza per raccontare un Sottsass maestro, "because he himself worked as a design historian"⁹⁹⁴, in uno studio storico che guarda a riferimenti, culture, epoche diverse tra loro e che lo rendono esemplare per i designer dei periodi successivi.

Una produzione che, secondo l'impostazione di Larsen, sembra seguire la definizione di Hans Ulrich Obrist, curatore e amico di Sottsass che lo ha descritto come una "renaissance figure"⁹⁹⁵, una figura che ha attraversato i numerosi ambiti di lavoro e ha portato un rinnovamento in ciascuno di essi. Lo stesso Sottsass, in una intervista del 2000, gli raccontava: "Take the Renaissance. It was hardly an accident that the Renaissance was a period when many artists imagined, above all, a new kind of life. They imagined a new society, a new vision of the world, a new, say, interpretation of the potential of life. They didn't make a major distinction between Brunelleschi's dome and the design of, say, some other work of architecture. They tackled the technical differences that might influence the way they used these different vocabularies, but nothing more"⁹⁹⁶.

⁹⁹⁰ J. Finkelapril, *Ettore Sottsass Designs Follow Form, Not Function in Los Angeles Exhibition* in "The New York Times", 4 febbraio 2006 [<https://www.nytimes.com/2006/04/02/arts/design/ettore-sottsass-designs-follow-form-not-function-in-los-angeles.html> ultimo accesso 10.10.2018].

⁹⁹¹ La definizione è presente all'interno della *Exhibition Overview* sul sito del Metropolitan Museum [<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2017/ettore-sottsass>, ultimo accesso 10.10.2018].

⁹⁹² Ibidem.

⁹⁹³ L'intervista si trova all'interno di questo capitolo.

⁹⁹⁴ Ibidem.

⁹⁹⁵ M. Ponsford, *7 creatives on Ettore Sottsass, the genius who designed the '80s* in "CNN Style", 31 agosto 2017 [<https://edition.cnn.com/style/article/ettore-sottsass-met-breuer/index.html> ultimo accesso 05.09.2018].

⁹⁹⁶ M. Khemsurov, *Hans Ulrich Obrist's Lost Interview with Ettore Sottsass* in "Surface Magazine", 23 dicembre 2013 [<https://www.sightunseen.com/2013/12/hans-ulrich-obrists-lost-interview-with-ettore-sottsass-from-surface-magazine/> ultimo accesso 05.09.2018].

L'impostazione dell'intera mostra si basa su un'immagine di Sottsass come *maestro* del design, costruendo un percorso tra i materiali dell'autore, i suoi riferimenti e le opere degli artisti per il quale lui stesso è stato un riferimento, ponendo le opere del designer al centro di uno spazio in cui si trovano manufatti e opere precedenti e successive alle sue realizzazioni. Questo avviene all'interno di ogni sezione: ad esempio in *Architecture* attraverso l'inserimento di un disegno di Ron Herron, uno dei fondatori del gruppo Archigram (al quale Sottsass si riferisce per la creazione dell'immaginario di *Pianeta Fresco* e delle sue architetture apocalittiche), oppure nel ricorrente riferimento di Sottsass alle culture indigene, tra le quali quella dei Nativi americani, vengono infatti esposte alcune statuette *Katsina* realizzate dagli Hopi.

D'altra parte le opere del designer sono messe a confronto con alcuni autori che sono stati influenzati dal suo lavoro, ad esempio compaiono all'interno della sezione *Color and patter* le fantasie tessili di Natalie du Pasquier e in *Memphis* gli arredi di Shiro Kuramata, due autori che entreranno poi a far parte di Memphis.

Larsen dichiara che "this exhibition contextualized his sixty-year career by presenting his most profound works alongside objects that inspired him, as well as those by contemporary designers he continue to influence"⁹⁹⁷.

Una impostazione che è sì rivolta alle opere di Sottsass ma in primis a questa sua metodologia di lavoro, motivo per cui ciò che emerge maggiormente dall'esposizione non sono le opere di Sottsass, che risultano essere circa la metà di quelle esposte ma l'occasione critica che i lavori di Ettore Sottsass determinano rispetto alla riflessione sull'idea di design (dice Larsen: "he became an opportunity for me to teach my audience about design in a bigger sense. I think of him as a 'designer's designer', somebody that a designer looks to for an inspiration"⁹⁹⁸).

Questa intenzione viene perseguita attraverso una visualizzazione dei rimandi o delle somiglianze tra le opere che sono scelte tra le più esemplificative di specifiche idee di progetto: vi sono poche spiegazioni puntuali o narrative da parte del curatore, troviamo molti oggetti esposti e pochi documenti, schizzi e disegni. Gli oggetti e opere si relazionano tra loro visivamente sotto lo splendido soffitto in cemento di Breuer, dove le persone "can notice that they are all related formally, materially and visually"⁹⁹⁹.

Le esposizioni su Ettore Sottsass a New York non sono state così numerose e continuative: esclusa una fase negli anni Ottanta in cui le opere vengono esposte in mostre tematiche collettive e in alcune personali all'interno di gallerie e così anche negli anni Novanta e Duemila, mentre la città non ha mai ospitato una sua celebrazione monografica. Questo è un ulteriore motivo per cui "In the US Sottsass means something different than in Italy [...] the only people who knows about him are probably architectural designers, and even them know him from Memphis and connect him to Postmodernism"¹⁰⁰⁰.

Il pubblico americano viene quindi a vedere opere provenienti dalle collezioni antiche del Met, di cui è da sempre fruitore e opere di artisti più conosciuti nel panorama newyorkese, come Donald Judd, Roy Lichtenstein, Shiro Kuramata, Gottlieb e lo stesso Frank Lloyd Wright, presente con due opere (una sedia del Larkin Building ad inizio mostra e un vaso nella sezione *Ceramics*).

⁹⁹⁷ Materiale esplicativo della mostra.

⁹⁹⁸ Parole di Christian Larsen presenti all'interno dell'intervista realizzata per questa ricerca.

⁹⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰⁰ Ibidem.

Le parole che Marco Belpoliti dedica al designer, ricordandolo nel 2014, sembrano appoggiare questa visione ampia dell'operare di Sottsass all'interno della produzione artigianale e artistica, riconoscendo come "a suo modo, Sottsass è sempre stato un marginale, pur occupando un ruolo centrale in un punto importante di quella civilizzazione, un marginale che, anno dopo anno, ha operato uno spostamento dell'idea di design, riportandola alla sua radice prima, pre-industriale, artigiana, da un lato, e artistica, dall'altro, facendo così vivere il suo lavoro tra questi aspetti, ampliando quello spazio intermedio – between – che è sempre esistito nel campo della progettazione"¹⁰⁰¹.

Ricordiamo inoltre come il termine *design* assuma una diversa accezione all'interno dei vari vocabolari e Larsen, come curatore, chiarisce che per lui il *design* è "design in the broadest sense: urban planning, architecture, interiors, products, fashion, graphics and interfaces"¹⁰⁰². Questo è senza dubbio un punto di partenza abbastanza ampio che comprende anche l'enciclopedica collezione del Met.

• Ettore Sottsass e l'America

Questa mostra monografica è realizzata nella sede del Met Breuer su 945 Madison Ave che quando Sottsass si trovava a New York, nel 1956, non era ancora stata realizzata. Verrà conclusa nel 1966 da Marcel Breuer (emigrato in USA nel 1937), uno dei maestri del movimento moderno che la progetta come sede del Whitney Museum che lascia la sede sulla 54th strada.

Il MoMA svetta già dal 1951 con l'edificio di Philip Johnson sul fianco della prima sede disegnata da Philip Goodwin and Edward Durell Stone nel 1939.

Anche il Guggenheim non è ancora stato realizzato, l'edificio di Wright verrà inaugurato infatti solo nel 1959. Nel 1956, quando Sottsass arriva nella metropoli per lavorare allo studio di George Nelson sulla 251 Park Avenue South (pochi isolati dal Flat Iron Building), si inizia però a costruire il Seagram Building di Mies van der Rohe come evidenzia Deyan Sudjic nel suo libro *Ettore Sottsass. The poetry of things*¹⁰⁰³.

Proviamo a tracciare alcuni momenti del rapporto tra Ettore Sottsass e New York, argomento che potrebbe avere una futura trattazione e che in questa sede ci permette di tracciare solo alcuni riferimenti per comprendere l'importanza della città per il progettista.

Le prime esposizioni di opere di Ettore Sottsass in città, a quanto risulta al nostro studio, risalgono al 1947 e al 1948. Il designer non è presente e le opere vengono inserite nelle mostre presso la House of Italian Handicraft¹⁰⁰⁴ e sono le sue sculture astratte¹⁰⁰⁵. Queste esposizioni sono realizzate grazie alla collaborazione di CADMA, la Commissione Assistenza Distribuzione Materiali Artigianato, e la Handicraft Developement Inc., fondazione americana creata da Max Ascoli per promuovere l'artigianato italiano. Un altro momento importante che segna il rapporto tra Sottsass e la cultura nord-americana è la Biennale d'Arte veneziana del 1948, dove verrà esposta la retrospettiva su Picasso (presentata da Guttuso) e 136 opere di 73 artisti della

¹⁰⁰¹ M. Belpoliti, *Tutto Sottsass* in "Doppiozero", cit.

¹⁰⁰² Intervista presente in questa ricerca.

¹⁰⁰³ D. Sudjic, *Ettore Sottsass. The poetry of things*, cit., p. 113.

¹⁰⁰⁴ F. Zanella, *Autobiografia e mito di sé* in F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell'archivio 1922-1978 CSAC / Università di Parma*, cit., p. 20.

¹⁰⁰⁵ Ivi, p. 23.

collezione Peggy Guggenheim (presentate da Giulio Carlo Argan) tra i quali Clyfford Still, Hans Hartung, Ben Shahn, Georgia O'Keeffe, Mark Rothko, Arshile Gorky e Jackson Pollock¹⁰⁰⁶. Questa mostra viene ricordata come momento significativo della sua formazione, come testimoniato dal catalogo di Parma e dal testo di Sudjic.

Pochi anni dopo, nel 1950, Sottsass realizza una ricerca sull'artigianato italiano all'interno di un programma per il Chicago Art Institute¹⁰⁰⁷, una ricerca che porta avanti anche con Albini all'interno della IX Triennale. Questo interesse per l'artigianato prosegue anche all'interno delle riviste "Domus" e "Sempre Avanti!", che rappresentano il contesto in cui Sottsass lavora, nel quale si affronta e si approfondisce il rapporto tra Italia e America.

Nel 1954, come anticipato, Lisa Ponti presenterà George Nelson a Sottsass¹⁰⁰⁸ creando l'occasione affinché il giovane designer arrivi a New York, dove compie alcuni tentativi di esporre la sua opera pittorica ma senza successo e continuando a lavorare nello studio del designer George Nelson (da pochi mesi diventato George Nelson Associates, Inc.).

Il volume di Dejan Sudjic *Ettore Sottsass. The poetry of things*, uscito nel 2017, riporta un'immagine chiara di questi anni¹⁰⁰⁹ e degli incontri di Ettore Sottsass procurati da George Nelson, come quello con Irving Richards della Raymor (che lo presenterà ad Aldo Londi, art director di Bitossi)¹⁰¹⁰ e la sua introduzione alla redazione di *Industrial Design*¹⁰¹¹.

Come descrive Federico Bucci, che all'interno del catalogo dell'archivio dedica un saggio al rapporto tra Sottsass e l'America: "Nelson stesso è profondamente impegnato a frapporsi tra una società materiale 'disumanizzata' e una cultura intellettualistica spesso emarginata"¹⁰¹².

La figura di George Nelson, anche in riferimento alle note iniziali sulla sua importanza come tramite per la conoscenza del modernismo americano, è stata una delle più importanti nella sua vita, portandolo ad affermare nei suoi scritti come il designer gli avesse mostrato "how complicated is to design metaphors"¹⁰¹³.

Durante il periodo americano Sottsass si reca poi a trovare la moglie a Miami, per proseguire insieme verso l'Havana dove lei incontrerà Ernest Hemingway, che Sottsass aveva già incontrato a Cortina a fine anni Quaranta.

Ritornato in Italia nello stesso 1956 inizierà la sua produzione per Olivetti, che lo ricorda come "l'architetto che è stato in America", e per Poltronova. Nel 1961, grazie ad Arnaldo Pomodoro, esporrà alla Bolles Gallery di San Francisco nella mostra *New York from Italy*.

Pivano farà conoscere a Sottsass i poeti della beat, primo tra tutti Allen Ginsberg "who would make Hemingway seem as dated in the world of letters as Frank Lloyd Wright would as soon be in the world of

¹⁰⁰⁶ Ivi, p. 30.

¹⁰⁰⁷ Ivi, p. 22.

¹⁰⁰⁸ D. Sudjic, *Ettore Sottsass. The poetry of things*, cit, p. 114.

¹⁰⁰⁹ Ivi, pp. 101-119.

¹⁰¹⁰ Ivi, p. 118.

¹⁰¹¹ Ibidem.

¹⁰¹² F. Bucci, *Learning from USA*, cit., p. 46.

¹⁰¹³ D. Sudjic, *Ettore Sottsass. The poetry of things*, cit., p. 118.

architecture"¹⁰¹⁴. Molte sono le foto che il designer scatta nel 1965 a San Francisco che testimoniano l'inizio dell'amicizia con Ginsberg e nel 1967 creano insieme la rivista "Pianeta Fresco".

Tornerà a New York nei primi anni Sessanta¹⁰¹⁵ insieme a Mario Tchou quando "found themselves in Andy Warhol's studio"¹⁰¹⁶, in una cronologia che sarebbe interessante ricostruire.

Negli anni Settanta ritroviamo le sue opere al MoMA di New York all'interno delle esposizioni *Information*, 1970, *Italy: The New Domestic Landscape* nel 1972, *Architectural Studies and Projects*, 1975. È interessante però segnalare la sua presenza all'esposizione del Walker Art Center di Minneapolis con la mostra *Sottsass Superstudio: Mindscapes* nel 1973, che arriverà al Johnson Museum of Art della Cornell University ad Ithaca nello stato di New York, nel 1974.

Le prime due mostre rappresentano due momenti molto importanti non solo nella storia del design ma anche per la storia delle esposizioni. L'occasione della mostra del 1972 viene riportata anche nel volume di Sudjic: "where few non italians who saw it would have understood, it also demonstrated the deeply polarized situation in which Italian design found itself"¹⁰¹⁷.

Il rapporto tra Sottsass e New York viene raccontato anche all'interno dell'intervista realizzata per questa ricerca con il curatore Christian Larsen, che analizza questa relazione così: "he loved and hated this city [...] he said he saw in New York different shades of black, violet and orange", ma allo stesso tempo vede la città come una concreta utopia per la produzione industriale. Sottsass si distacca rispetto alla città poiché "the culture is a kind of homogenizing and in the end alienating", la produzione di massa per Sottsass deve assumere un preciso carattere umano, un colore, un'idea. Egli porterà poi avanti queste ricerche nei suoi viaggi in Oriente¹⁰¹⁸.

Nel 1976 realizza con Alessandro Mendini il negozio Fiorucci sulla 59th Street East e nello stesso anno Hans Hollein decide di affidargli l'allestimento di una sezione della mostra *MANtransFORMS* al Cooper-Hewitt National Design Museum, per la quale Sottsass esporrà il progetto *Metafore*, realizzato tra il 1972 e il 1978¹⁰¹⁹. Nel 1981 nasce il gruppo Memphis con altri progettisti, tra i quali lo stesso Hollein, Arata Isozaki, Andrea Branzi e Michele de Lucchi.

Si iniziano a realizzare numerose mostre in America e a New York dagli anni Ottanta¹⁰²⁰ ai Novanta¹⁰²¹ e Duemila, concentrate soprattutto sull'esperienza di Memphis. Il Sottsass radicale rimane ancora oggi il motivo per cui, come sottolinea Christian Larsen, il designer è maggiormente conosciuto a New York.

¹⁰¹⁴ Ivi, p. 110.

¹⁰¹⁵ Ivi, p. 131.

¹⁰¹⁶ Ibidem.

¹⁰¹⁷ Ivi, p. 163.

¹⁰¹⁸ E. Sottsass, *Scritto di notte*, cit.

¹⁰¹⁹ F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell'archivio 1922-1978 CSAC / Università di Parma*, cit., p. 311.

¹⁰²⁰ Nel 1983 il lavoro di Sottsass viene esposto in *Design Since 1945* al Philadelphia Museum of Art, dove ritroviamo le sue opere esposte anche nel 1986. Nel 1985 espone al Cooper Hewitt National Design Museum in *Golden Eye: An International Tribute to the Artisans of India*. Nel 1987 lo troviamo alla Blum Helmann Gallery di New York con *Ettore Sottsass: Furniture for the Ritual of Life*, nello stesso anno terrà una conferenza al Metropolitan Museum of Art e sarà presente alla Documenta 8 a Kassel.

¹⁰²¹ Negli anni Novanta troviamo Sottsass all'interno della mostra *Designed for Delight. Alternative aspects of twentieth-century decorative arts* (Canadian Museum of Civilization, Hull, Quebec, 1997); le sue opere sono esposte anche a

• Sezioni

La mostra si dispone al terzo piano dell'edificio del Met Breuer, seguendo un percorso chiuso che inizia dal piano di sbarco dell'ascensore con una chiosa finale sullo stesso spazio.

Le sezioni della mostra sono undici, riconoscibili attraverso un titolo a parete (che appare come una parola chiave) e un breve pannello esplicativo che si adopera per sostituire il catalogo. Si susseguono sette sale in un percorso tematico e in parte cronologico, comprendendo lo spazio di ingresso dove sono presenti due opere. Le sezioni della mostra sono identificate da titoli, nella prima sala troviamo *Early Career* e *Corporate Design*, nella seconda *Superbox* e nella terza *Domestic Landscape* prima di proseguire nella parte centrale della mostra. Lo spazio ampio di una quarta sala ospita la sezione *Glass, Architecture* e *Color and Pattern*, che in più momenti vanno a sovrapporsi nel disegno dello spazio.

A lato *Ceramics* si estende in una sala autonoma all'interno della quale i vasi di ceramica smaltata si innalzano a contrastare con il *brutalismo* del soffitto di Breuer mentre nella stanza finale su di una parete si dispongono le *Jewelry* e si prosegue poi con *Memphis* che occupa il centro della sala. Le altre pareti sono dedicate al tema *Masters*, che si conclude con l'uscita e due ultime opere.

La prima sala, *Early career*, è introdotta da un breve testo critico, inizia con quattro riproduzioni di disegni tratti da un quaderno datato 1993. Nel testo ci si riferisce alla formazione del padre di Sottsass, anch'esso architetto, che, cresciuto a Vienna, viene a contatto con il modernismo viennese e la Bauhaus. Si apre quindi un piccolo approfondimento dedicato alle influenze Bauhaus e della Wiener Werkstätte che si possono ritrovare anche in Sottsass Jr. con i riferimenti a Wagner e ai suoi allievi, Joseph Hoffman e Koloman Moser. Notiamo fin dall'inizio come la mostra esponga il materiale stabilendo dei confronti, seguendo in questo modo ciò che era stato stabilito dal pannello introduttivo.

Le opere di Sottsass si trovano al centro di opere relative ad autori a lui precedenti e successivi nella volontà di delineare un processo storico e formale in cui la sua opera si trova al centro di rimandi al passato e di riprese successive.

Prosegue sulla parete opposta con ceramiche austriache di inizio Novecento (Joseph Hoffmann e Michael Powolny), quelle sotsassiane di fine anni Cinquanta e una presenza dagli anni Ottanta con Peter Shire. Si nota anche nelle note didascaliche, che spiegano molto brevemente i riferimenti, come i collegamenti che Larsen stabilisce siano soprattutto visivi, in un rimando tra forme, pattern, colori, modelli che a volte prevale

Cincinnati, Montreal, Louisville e Richmond. Negli anni Duemila lo troviamo in diverse esposizioni, a partire da quelle del MoMA, che lo vede presente in otto occasioni dal 2000 ad oggi (segnaliamo le mostre *The Changing Avant-Garde* nel 2002 e *Shaping modernity: Design 1880-1980* nel 2009). Nel 2000 le sue opere sono esposte al Museum of Contemporary Art di Chicago, nel 2003 all'interno della mostra *US Design. 1975-2000* a Miami e all'American Craft Museum di New York. Nel 2004 sarà protagonista di *Ettore Sottsass*, esposizione alla Friedman Benda Gallery di New York e nel 2006 di *Ettore Sottsass: Architect and Designer*, mostra al Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Dopo la sua morte continuano le celebrazioni della sua opera, si vedano le esposizioni alla Friedman Benda Gallery (2007, 2008, 2012, 2015), all'interno della mostra *European Design Since 1985: Shaping the New Century* al Museum of Art di Indianapolis (2009) e all'High Museum of Art di Atlanta (2010), dove ritornerà nel 2013 all'interno della mostra *Bangles to Benches: Contemporary Jewelry and Design*. Nel 2012 anche il Metropolitan Museum of Art esporrà alcune opere di Sottsass, tra le quali la libreria Carlton.

rispetto al rimando scientifico di una confermata relazione di riferimento tra Sottsass e gli altri autori presenti in mostra.

Troviamo poi un piccolo podio dedicato alla Olivetti, con la proiezione a parete di manifesti, disegni e l'iconica *Valentine* in primo piano.

Anche nella seconda stanza, *Superbox*, il metodo identificato all'inizio prosegue, spingendosi ad un rimando formale e culturale fino al 1213 a.C. dove un *Shabti Box* egiziano vuole ricordare le visite sottsassiane al museo torinese e i riferimenti ai mistici *box* che contengono il necessario per questa e per l'altra vita e infine viene collegato al Superbox realizzato per Poltronova nel 1970 circa.

Di fronte *Untitled* del 1968 di Donald Judd che, come racconta Larsen nell'intervista, è un artista che può riportare al pubblico americano un riferimento conosciuto dello stesso periodo. Sull'altro lato *Ziggurat black stripes*, opera del 2012 di Oeuffice.

La terza sala, *Landscape*, esaurisce il discorso su *Italy the new domestic landscape*, la mostra realizzata dal MoMA nel 1972 curata da Emilio Ambasz che ha segnato un momento fondamentale nella storia di numerose discipline (per la storia degli allestimenti, del design, per la diffusione del design italiano a New York). In occasione della mostra Sottsass realizza un *environment*, simbolico rispetto allo stato dell'ambiente domestico negli anni Settanta e soggetto di un video di Massimo Magri che viene proiettato nella parete principale della sala, sul fondo due disegni esauriscono il tema.

Successivamente due foto di gruppo, una con i protagonisti di Memphis, l'altra una immagine di famiglia del 2000 del fotografo tedesco Thomas Struth, mirano a ricomporre una riflessione sull'*environment* inteso come costruzione di uno spazio interno e di un legame in parte determinato anche dalle strutture di limite, come il ring e il *tatami* presenti rispettivamente nelle due immagini.

Le associazioni che il curatore stabilisce in questa sala rendono difficile la comprensione dell'idea del designer nella creazione dell'*environment* per *Italy the new domestic landscape*, ma tentano di stabilire un'idea di design che riesca a portare all'interno della discussione i significati alla base dei suoi percorsi e della sua storia.

La sala delle Ceramiche mostra al centro le enormi strutture dei *Totem* e *Menhir* di fine anni Sessanta che si stagliano di fronte alla proiezione dei relativi disegni di progetto. Ai lati, i confronti con passato e presente: alla sinistra vengono esposti vasi egiziani del 1440 e del 600 a.C., cinesi del 206 a.C., indiani, thailandesi e pakistani che poggiano nella stessa teca di un vaso di Frank Lloyd Wright del 1955; in un angolo le ceramiche dello studio Oeuffice.

Sulla parete destra un excursus storico, a partire dalle ceramiche *Yantra* e dai loro riferimenti (scelti da Larsen per percorrere nuovamente una linea di riferimenti Sottsassiani, stabilendo così il *continuum* di un metodo in questo caso rivolto a sottolineare anche l'importanza simbolica e antropologica nel lavoro del designer): troviamo mandala cinesi e tibetani, piatti indiani, simboli di Shiva e ceramiche peruviane del 400. A parete, un mandala cinese e uno tibetano affiancati da un dipinto di Gottlieb (tornano i riferimenti all'arte contemporanea americana, che anche Sottsass conosce e alla quale si ispira) ed un Grande Mandala di Sottsass. Disposti su due gradoni, gli oggetti si rapportano tra loro in un continuo rimando tra materiali eterogenei: troviamo infatti dipinti e tessuti, oggetti di dimensioni e usi molto diversi, materiali più o meno preziosi (alcuni sono sotto teca, altri no) che si allineano come in una dimostrazione tassonomica e

scientifica a mostrare un'evoluzione di *forme nel tempo* che rimanda a Kubler. Le ceramiche di Shiva sulla parete di ingresso completano il discorso sul rapporto di Sottsass con l'India e la sua gratitudine per la guarigione dalla nefrosi negli anni Sessanta espressa nelle decorazioni su ceramica.

In questa sala la collezione del Met raccoglie le opere antiche e i capolavori più recenti al fianco del lavoro di Sottsass e qui non sempre aiutano a comprendere le opere del designer. Se le prime sale possono essere state un'iniziale presentazione di un approccio curatoriale che utilizzava opere dalle più differenti epoche storiche e differenti autori, le successive amplificano questa intenzione e rendono ancora più visibile che Larsen lavora non solo con Sottsass ma con l'intera collezione del Metropolitan Museum of Art. I due protagonisti dell'esposizione sono infatti Ettore Sottsass e il Metropolitan, la collezione che ha permesso la creazione di affondi storici di questa entità (ceramiche, gioielli, vetri e utensili antichi) e che rende esplicita la condizione di trovarsi all'interno di una scelta curatoriale determinata.

La sala centrale, che si sviluppa longitudinalmente, è divisa in tre sezioni molto differenti, *Glass*, *Architecture* e *Color and pattern*, in un utilizzo dello spazio che appare forzato.

La difficoltà è senza dubbio lavorare con il disegno di progetto che, a differenza delle altre sale, qui è più presente e significativo rispetto al tema. Il rischio però è quello di trovarlo silenzioso e di corredo rispetto alla preminenza di opere tridimensionali come *Doric Temple* di Lapo Binazzi del 1971 e *Capitello* di Studio 65 poste all'ingresso della sala, senza dubbio con un effetto visivo che in uno spazio non molto largo e lungo non era facile ottenere.

Un elemento da evidenziare è che la differenza di materialità delle opere è affrontata in alcuni casi, come per i "Glass", in modo efficace, in altri casi, come per i disegni su carta, meno. I confronti con opere precedenti e successive rispetto alla produzione sottsassiana prosegue: in "Glass" troviamo un breve racconto del rapporto del designer con il vetro nei tre vasi, posizionati tra opere romane e greche del quarto e quinto secolo avanti Cristo. Altri oggetti, questa volta americani, si riferiscono ai simboli delle culture Hopi e Zuni (che Sottsass ha visto nello studio di Nelson). Al loro fianco alcuni vasi di Sottsass per CIRVA (della produzione realizzata negli ultimi anni) che ne riprendono il nome e le sagome.

Sulla parete destra della sala, attorno al *Doric Temple*, troviamo i disegni che Sottsass realizza con Tiger Tateishi per il *Pianeta come Festival* su "Casabella" (pubblicati a partire dal 1972), introdotti da un disegno di Ron Herron del 1964 e conclusi da Paolo Soleri e i suoi disegni degli anni Ottanta.

Sempre l'architettura è protagonista di un breve confronto tra quattro disegni di Casa Wolf (realizzata in Colorado nel 1986) qui ricondotti ad un riferimento Bauhaus, portando fino ad un Klee del 1917 (dalla preziosa collezione del Met) poi riletto da un'opera di Natalie du Pasquier e Peter Shire, quasi a delineare una filiazione di geometrie e plastica Bauhaus. Queste associazioni anche visivamente non sembrano funzionare, considerando che, rispetto all'obiettivo prefissato, raccontare il Sottsass degli anni Ottanta ad un pubblico americano riferendolo a Klee è un'operazione difficile.

Questi passaggi formali, culturali e di relazione sono davvero interessanti ma la velocità e il salto culturale con cui si passa dal rapporto tra geometrie compositive e architettura in Klee, portando un suo disegno (*Colorful Architecture*, 1917) in esposizione per un rapporto tra campiture cromatiche geometriche con Du Pasquier alla ricerca dei motivi di Casa Wolf (se è questo l'obiettivo) è forse troppa. A sostenere questo

discorso troviamo Margaret Willers, Gertrude Preiswerk e una litografia di Vassily Kandinsky. Sembra davvero che Larsen abbia lavorato attingendo dalla collezione come da un archivio di immagini senza tempo.

In questa impostazione curatoriale vengono proposti numerosi piani di analisi, in parte le opere hanno un dimostrato rapporto reciproco, in altri casi sono scelte per dimostrare l'esistenza di sequenze formali¹⁰²² che si stabiliscono nel tempo, mettendo in secondo piano i rimandi scientifici, basandosi su percorsi autonomi all'interno delle differenti culture. Questo porta in primo piano l'importanza del discorso curatoriale nello sguardo sui materiali.

Si apre qui una "stanza" delimitata dai tessuti appesi di Sottsass e di Andrea Branzi che introducono il tema *Pattern*, con un riferimento storico ad un tessuto di George Nelson e un breve riferimento alle figure, le geometrie e i colori della Pop Art con Frank Stella e Roy Lichtenstein.

Si apre quindi l'ultima stanza, in cui una parete è dedicata a *Jewelry*, una teca che ospita gioielli e monili dall'antico Egitto, passando poi al Sottsass degli anni Ottanta e da lì a De Lucchi e Millie Behrens, in una teca nella quale l'antico domina.

Alla fine, questo metodo sembra aver portato l'interesse non sul rapporto visivo e formale tra le parti ma altrove, sulla verifica di una effettiva presenza di elementi simili, sulle possibili riflessioni simboliche, sull'idea di "serie" come luogo della differenza e non dell'estetica, su Sottsass come *trait d'union*.

Le ultime due pareti e un basamento centrale ospitano gli arredi di Sottsass, in un rapporto tra *Memphis* e i *Masters* (Sottsass è qui in confronto con Piet Mondrian, Jean Michel Frank, Gio Ponti e Shiro Kuramata) sul quale ritorna il gioco visivo e curatoriale di rimandi tra generazioni, contesti e significati. Kuramata ritorna nella parete conclusiva con Piero Fornasetti e un Sottsass che appare proiettato nelle immagini dei suoi viaggi, i suoi disegni e i numerosi riferimenti alla "depth of his references to the ancient, the medieval, and the modern era"¹⁰²³. La conclusione purtroppo riporta un'architettura di Wagner riprodotta in una piccola foto e un arredo di Studio Job brillante al fianco di un Sottsass che conclude la mostra senza essere predominante rispetto al discorso espositivo, che ha detto però molto dell'idea di design che il curatore sostiene.

Una mostra che pur essendo un tentativo che in alcuni momenti perde di chiarezza, apre ad una scelta museologica interessante non solo per il pubblico americano ma anche per quello europeo e ad una lettura di Sottsass definita dalla direttrice del dipartimento di Arte Moderna e Contemporanea del Met Sheena Wagstaff "trans-historical"¹⁰²⁴. In conclusione, la mostra ci appare più vicina all'installazione di un designer da cui emerge il suo stesso modo di fare ricerca (all'interno della quale la formazione filosofica del curatore può avere un suo ruolo) nella volontà di rendere centrale il discorso trasversale rispetto alle culture e ai differenti luoghi.

¹⁰²² Il termine viene utilizzato negli studi dello storico dell'arte americano George Kubler che definisce come "sequenze formali" e "serie" le questioni a cui l'uomo si riferisce nella realizzazione di determinate opere, oggetti, manufatti che vengono così riferite a temi che non hanno vincolo di definizione cronologica né geografica, pur venendo analizzati nella loro specificità. G. Kubler, *La forma del tempo*, Einaudi, Torino, 1976. [ed. or. G. Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, Yale University Press, New Haven, 1962].

¹⁰²³ Materiale esplicativo della mostra

¹⁰²⁴ V. Santi, *Ettore Sottsass al Met* in "Domus web", 31 luglio 2017

[http://www.domusweb.it/it/design/2017/07/31/ettore_sottsass_al_met.html ultimo accesso 05.09.2018].

Come viene sottolineato sul New York Times: "Mr. Larsen's add-ons here are usually effective and they point up a strength of this tactic: singling out historical works you might otherwise have missed in the flow of the collection galleries, like the terrific little painted-wood reliquary from New Kingdom Egypt that resembles a Romanesque chapel"¹⁰²⁵

• Progetto di allestimento

Le sezioni della mostra, descritte dalle parole chiave, seguono un ordine tematico e in parte cronologico nella vita del designer, utilizzando lo spazio delle diverse sale in modo differente: l'architetto e il grafico che hanno collaborato con Larsen si sono trovati infatti nella difficile condizione di lavorare con materiali molto eterogenei, per la maggior parte oggetti, realizzati con una scala e materiali molto diversi. Per questo sono state costruite in ogni sala strutture di appoggio, con cui si è disposto l'allestimento sfruttando le pareti laterali, appoggiando su di esse basamenti e teche per poi andare ad agire al centro con elementi più o meno progettati, a seconda dello spazio che rimane.

Questi basamenti sono piani sottili e sopraelevati, con un aggetto che sottolinea il distacco dal pavimento (i bellissimi tagli grandi di ardesia grigio blu di Marcel Breuer) e in alcuni casi poggiano alle pareti laterali segnando gli angoli delle sale o i confini, per sfruttare il più possibile lo spazio centrale. Questi supporti hanno inoltre forme irregolari e alternano il colore bianco, quando sono alle pareti, e grigio scuro se vengono costruiti al centro per dare minor contrasto con il colore di fondo del pavimento. Vengono utilizzati inoltre, in alcuni casi, basamenti aggiuntivi posti sopra questi come a determinare la necessità di sottolineare gli elementi in mostra (come avviene per i Superbox e per le ceramiche).

Alcune pareti, quelle delle sale che si pongono come "ambienti" unitari, sono colorate e rappresentano dei punti chiave nel percorso allestitivo (come accade per le pareti nere in *Domestic Landscape*, che rispondono anche all'esigenza della proiezione del video come momento chiave della sala, e quelle gialle in *Ceramics* che vanno ad uniformare lo sfondo sul quale si stagliano le coloratissime ceramiche, i vasi e gli oggetti).

Una esposizione in cui, come dichiara Larsen nell'intervista, "the set design comes after the selection, the objects always come first and then, when I have all of them and I know how I want them to rely one another, I put the exhibition designer how to expose them"¹⁰²⁶.

L'edificio di Breuer è uno degli esempi più belli di modernismo a New York e il rapporto con questo edificio è fondamentale in ogni occasione espositiva poiché lo spazio, seppure frazionato dalle pareti interne, ha nel soffitto e nel pavimento due elementi chiave che l'allestimento non può non considerare.

Larsen, consapevole di questo e del suo valore, sottolinea come "Sottsass in that context made his modern roots come out. Squared geometries, grids, logical structures: that building is all about that", perseguendo un rapporto tra opere ed edificio che però purtroppo l'allestimento non riesce a raggiungere in modo strutturato rispetto a un'idea unitaria di progetto e dialogo in *quel* preciso spazio.

¹⁰²⁵ R. Smith, *A Polymathic Italian Designer. With Muses and Friends* in "The New York Times", 26 luglio 2017 [<https://www.nytimes.com/2017/07/26/arts/design/sottsass-designer-met-breuer-memphis.html> ultimo accesso 05.09.2018]. L'intervista è molto interessante ai fini della ricerca poiché riesce a far emergere l'importanza di Memphis a New York e il tipo di utilizzo della collezione del Met in questa occasione.

¹⁰²⁶ L'intervista è stata realizzata per questa ricerca e si trova all'interno di questo capitolo.

• Intervista al curatore: Christian Larsen

Biografia

Christian Larsen è Associate Curator of Modern Decorative Arts and Design dal 2015. Precedentemente si è occupato di curatela presso il Wolfsonian Florida International University dal 2013 al 2015, dove ha organizzato *Philodendron*¹⁰²⁷: *From Pan-Latin Exotic to American Modern* (2015), una mostra che ha avuto come chiave di lettura la presenza del Filodendro all'interno della cultura pittorica dal Centro al Sud America, dall'Europa al Nord America. Larsen ha svolto il ruolo di curatore anche all'interno del Dipartimento di Architettura e Design del Museum of Modern Art dal 2000 al 2008 (per il MoMA ha organizzato *Ateliers Jean Prouvé* nel 2008, *50 Years of Helvetica* nel 2007). Ha una formazione come storico dell'arte e ha ricevuto un secondo master in filosofia.

Nota introduttiva

Abbiamo intervistato il curatore all'interno del Flora Bar, che si trova nel basamento dell'edificio di Breuer; è stato realizzato nel 2016 dallo studio newyorkese Beyer Blinder Belle Architect, quando l'intero museo è stato destinato al Met dopo lo spostamento del Whitney nel nuovo edificio di Renzo Piano.

Le domande si sono orientate ad approfondire le scelte curatoriali del progetto espositivo, sia per comprenderlo meglio in alcuni aspetti per poter attuare alcune comparazioni con gli altri casi studio. Poiché non è stato pubblicato un catalogo, la possibilità di chiarire alcuni aspetti di questa esposizione era il dialogo diretto con chi aveva attuato le scelte rispetto ai materiali e al percorso, non essendo sufficiente – anche se interessante – il materiale di interviste concesse alla stampa da Larsen stesso o gli approfondimenti svolti all'interno delle riviste di settore.

Si sono volute indagare alcune questioni specifiche rispetto al tema "archivio" ed "esposizione", poiché, anche se in questo caso siamo in assenza di un archivio, ci interessa la differenza tra queste due condizioni. È stato chiesto di approfondire il rapporto tra la scelta dei materiali e il progetto curatoriale (momento chiave anche all'interno del rapporto con l'archivio) e il rapporto che si stabilisce rispetto alla collezione propria dell'istituzione. Anche le domande relative all'allestimento permettono di ricondurre l'esposizione agli interrogativi della ricerca.

Si è voluto infine esplorare attraverso alcune domande temi che potessero essere piani di confronto con la mostra di Parma e con quella di Wright, come ad esempio il ruolo della mostra per l'istituzione – con una parentesi sul rapporto tra Sottsass e New York – e per la storia del design, nonché il motivo dell'inserimento di alcune opere specifiche di Frank Lloyd Wright.

¹⁰²⁷ Con la pianta Larsen identifica un simbolo culturale che vede attraversare forme d'arte eterogenee attraverso tre continenti e più di cento opere, tra le quali molte poco conosciute e alcune famose, declinando il riferimento della pianta secondo i diversi significati che gli sono stati attribuiti nel tempo, esplorandoli e visualizzandoli.

Intervista

1. This exhibition talks a lot about the work of curators of “picking” from different collections and archives; most of the works of this show are taken by the Met’s collection.

How many exhibitions on the Met’s program are focused on the Met’s collection?

The Met is more and more focusing on collection objects. Many of the exhibition's topics the curators choose can't be done without loans or additional materials, there's always a loan component. Still, the administration of the museum is increasingly encouraging the curators to put together shows completely from the collections. The Met Breuer is led by one department of the Met Museum, there are 17 departments in total and this building is meant to be a show place for modernism, contemporary art and design. Our idea is to show Modernism and contemporary in a couple of different ways. One is in relationship to the past, using the Met historical collections to explain the present moment. The other one is to show modernism and contemporary within a more global context, displaying artists and designers who have not been celebrated and who are not from US. It's a way to open up the canyon and make it bigger.

2. How is, in your opinion, the relation and the passage from artworks in the collections to the display? What's the role of set design in this passage?

Generally, my way of working is looking at the collections works around the concept I'm interested in, then I come up with my idea, I see which objects could fit this idea and I prepare a preliminary checklist.

Lately, I look through all of these objects and maybe I discover some of them are in bad conditions and need restoration, sometimes the restoration requires too much money or too much time and they can't be ready for the exhibition, or there are objects that we can't conserve at all.

By the time also the idea is refined and, after updating the checklist, the chosen objects will be transported from the museum into the gallery for display.

The set design comes after the selection, the objects always come first and then, when I have all of them and I know how I want them to rely one another, I put the exhibition designer to decide how to expose them. Design is an outcome from the idea.

3. This is the first solo exhibition about the figure of Ettore Sottsass at the MET. He has been shown several times in NewYork City's galleries (Friedman Benda for example) and museums (1972 at MoMA, in 1976 at Cooper Hewitt etc..) but I think this is the first monographic show in a museum in New York.

What represents for a museum the history of his exhibitions and what's the aim of this one? Could you explain the concept of this exhibition about Sottsass?

I think that's right, this is the first Sottsass solo show in New York, except for something in the Eighties about Memphis.

In the US Sottsass means something different than in Italy. If I am in Italy and I say Sottsass, I could be speaking to a lawyer or an actor and they know who he is, he's famous and he has been celebrated. In the US he wasn't really known until Memphis: that was an international movement and made him famous. The only people who know about him are probably architectural designers, and even then know him from Memphis and connect him to Postmodernism. Sottsass fixed very much the idea of Postmodernism, I would even say that he's a father for Postmodernism because in 1950 he was already writing essays for Domus that dealt with design not considering its function but its cultural meaning, symbolism, history and especially the historical legacy of archetypes. He's defining a different type of design and he's moving away from functionalism to a deeper meaning for objects. He defines it in the Fifties, before anybody even wrote about Postmodernism, before Robert Venturi wrote his text Complexity and contradiction in architecture. He, in some way, went beyond the idea of Postmodernism before Postmodernism even exists.

So for an American audience who doesn't know Sottsass, I needed to present him in his entire sixty years of work. This is also interesting for me as a curator, because I found that he was one of the few designers that really reinvented himself. He was full of curiosity and not afraid of taking risks. He also developed his own language and his own style; for all of these reasons I think he's very important. Sottsass is also a great person to use to teach design history (that in American school is not very popular, although is a subject that is well known and understood) because he himself worked as a Design historian and he studied and understood Art history. He became an opportunity for me to teach my audience about design in a bigger sense. I think of him as a "designer's designer", somebody that a designer looks to for inspiration.

You can take Sottsass in a lot of directions, and it came clear to me that the American audience doesn't need an exhibition that presents him alone, because they don't have the tool to understand it and they'd look at him just as a weirdo. I needed to present him in conversation with objects that they can understand, like Donald Judd for example. They know these people but they don't know Sottsass. In this way, all of a sudden Sottsass becomes intelligible and they can understand him because they understand who influenced him and what influence has him. It was important to show his continuing influence on designers today, because its legacy is not just about past, is about now.

I called the show "design radical" because he is a designer radical, what he did was radical, but also because of the radical design movement. He was one of the fathers for Superstudio, he is a generation before them and was one of their inspirations. There's a lot of radical design in the show too.

So, I'm showing his roots and where he comes from, but also that he's a root for design today.

4. Ettore Sottsass: Design Radical is actually set up with artworks of disparate kind, from furniture to drawings, models and newspapers. Do you consider every item with the same value? Do you consider every item as an historical "document" about the artist?

I had to consider lots of different kind of media because Sottsass himself worked with a lot of different media. For instance, he painted a lot, he could have been both a painter or an architect. Probably he liked

painting more but maybe he realized he was not good as a painter as he was as an architect or designer, so he used painting anyway as a way to explore what he want to achieve in ceramics or in other media, or he photographed to understand objects. He also drew a lot, drawing was the basis of his work, all of his ideas has been drawn first and you can see the concept first on paper. If he didn't know the material, he went to someone who was expert about it and could translate the idea into that material. That is what a designer does, he's between the making and the idea.

I wanted to show to my country who Sottsass was, all of these different types of object are part of my agenda also to abolish hierarchy in archive: painting has not more value, sculptures or a design object has not more value. To me, they are all evidence of culture, they come from a specific time and a specific phase of a thought and were encapsulated in an idea that you can use as an historical evidence to talk about a situation. For me they are documents, so they can be read, but they are also aesthetics objects that have style, presence, emotional meanings. A lot of documents became slides in the show, I couldn't get a lot of them, but I needed to show some drawings and they're not understandable out of context. Same are for advertising or industrial design: you need to understand the object, how it was marketed to the public, who the consumer is. A lot of Sottsass' works was intended for hippies, for young peoples, in the radical, funky and liberal Sixties: these people were buying not just design but also lifestyle.

5. In this exhibition the comparison between the figure of Sottsass and other artists from the past and the contemporary is a key choice in the show.

Why did you choose this way to show the work of Ettore Sottsass and is there a common "red-line" between the comparisons you have chosen among others possibles?

The show is not a retrospective, so my criteria was showing the collection but also having a clear connection from the past to the present, visually, formally, clear to be associated. I wanted to train people on how to see. They see the ancient cross from a church with the golden dots, then they see Sottsass' cross with the golden dots and then studio JOB cross in gold. They can notice that they all relate formally, materially and visually. I chose things with a visual link between them. This show somewhere else would have been completely different, but this is the show I could do with the Met collection, the things available to me and for an American audience.

6. Sottsass Design Radical happens inside the precious building of Marcel Breuer. What was your idea in the relation with this sculptured building? How much is important the way of using interior space with the set design when we are talking about exhibitions on architecture and design?

The relation with the building was very important: to me it was great making the show inside this great sample of modernism. It is very functionalist, with no decoration, and it has a greatness and an elegance. It's a masculine building. Rude, all blind. Putting Sottsass inside is almost like giving this cold and intellectual building a heart and a soul. I thought there would have been a contrast and the building and the exhibition

were going to fight with each other. Sottsass it's like crazyness and I thought this would have been a clash with this severity and greatness. Instead, to my surprise, as I was inside I realized that showing Sottsass in that context made his modern roots come out. Squared geometries, grids, logical structures: that building is all about that. In this context you see squares and grids in Sottsass' work too and on the other hand, all of a sudden, the building became more human, with more light. I loved how they get together, because Sottsass was trying to humanized this kind of design and I think that show humanized that space.

In terms of the exhibition design itself, it is very logical and it respects the grids. This is useful, because keeping Sottsass modern and logical, putting him on that kind of grids make him seem less as a weirdo and more as a continuation of the modernism, which in the end I think it's the more radical thing to do. The show was a team work with the set designer and the graphic designer, all of them brought their contribution to the layout and then together we arrived to the final configuration in terms of layout, style, colors, textile and the idea of moving from two-dimensional to three-dimensional.

7. In the current MoMA's exhibition Frank Lloyd Wright at 150: Unpacking the Archive the central figure in architecture and design is Frank Lloyd Wright. What do you think about the relation between this two important figures and their ways of thinking about the project?

Sottsass was very inspired by Wright, as most architects and designers. I don't think you could be in the field without feeling Frank Lloyd Wright's presence. He was the most important architect of the XX century and he was really popular even in Europe, because his work was distributed in portfolios and people had the chance to see it.

Both Sottsass and Wright loved primitive and tribal cultures, indigenous societies as Maya or Inca. I think they were both interested in going into the human culture subconscious, looking to the archetypes from the beginning, investigating of what is fundamental to us at the basis. F.L.Wright was very influenced from Japan and the Maya, but he was especially interested in the north America, because he has a new world concept, a sort of nationalism. On the other hand, Sottsass plays without a sense of nationalism, he was international and yet he is fundamentally Italian and thinks as an Italian designer. Sottsass was a traveler, was influenced for example by India and Asia. We can tell that Wright is American, Sottsass is cosmopolitan. Also, Wright owns his place as a father of modern architecture, Sottsass was never a father but he was the first one to revise modern architecture. F.L.Wright created it, Sottsass revised it and made it more human.

8. Sottsass went to New York City in 1956 to work with George Nelson and come back several times again. What do you think is the relation between Sottsass and New York City?

Sottsass wrote a lot about New York, he loved and hated this city. He was extremely impressed by New York, for him it was a kind of place of spectacle where he can be lost in the street. For example, he said he saw in

New York different shades of black, violet or orange that he has never seen before, or things like the gas stations and the most contemporary manifestations of culture that also in their colors featured a new era. He was impressed by the magnitude of the industrial society and he thought the mass production could improve the quality of life. In this sense he's a modernist.

On the other hand, what he didn't like in NY was that the scale was so big that it made him felt small, isolated and alone, consuming the same food as everybody, living in component houses in suburbs, taking the same model of car. He noticed that the mass production of goods make you all consume the same things, which means that the culture is a kind of homogenizing and in the end, alienating. That downsized for him mass production and that's why he tried to revise it with colors: to create individuality, humanity, personality. It was his way to create something unique, emotional and more human.

Superbox is a version of New York skyscrapers and he called his design "mini architecture", which brings him back to his training as an architect, because we have to remember that he was an architect first. It also connects him in some way to his Italian roots. Speaking of which, there's a quote by Ernesto Nathan Rogers saying "from the spoon to the city": that quote explains that all has to be designed, it's just a question of scale and material, but the way of thinking is the same. I find it very inspirational and very connected to what we were saying about Sottsass.

Grazie alle ampie risposte del curatore, attraverso l'intervista si sono potuti approfondire e chiarire numerosi elementi di interesse per la ricerca. Larsen evidenzia subito che la sua volontà è stata quella di applicare una scelta curatoriale specifica e ben identificabile costituita dalla scelta di mostrare la figura di Sottsass seguendo la politica curatoriale del Met. Questa politica intende mostrare il rapporto tra modernismo e contemporaneità, sia in relazione all'antichità sia al momento presente, attraverso un'idea di contesto molto ampia e globale.

Per questo motivo Larsen utilizza l'occasione della mostra per attuare questo dialogo che con una figura di progettista come Ettore Sottsass, permette di compiere numerosi confronti. In alcune delle risposte approfondisce questa scelta, motivandola sia per la funzionalità rispetto ad un pubblico americano, sia perché utile ad una "concettualizzazione" dell'idea di design che Sottsass "designer's designer" riesce a esemplificare molto bene.

Alcune risposte riescono a chiarire le posizioni del curatore rispetto ai temi di ricerca su archivio ed esposizione. Nonostante le provenienze delle opere siano molto differenti (gallerie, collezioni private, altre istituzioni) la protagonista di questo allestimento oltre all'opera di Sottsass, come già segnalato, è la collezione del Met. In primo luogo l'istituzione e la sua missione risultano una chiave molto importante per la lettura dell'esposizione, è infatti Larsen stesso a riconoscere che "the MET Breuer is led by one department of the Met museum [...] this building is meant to be a show place for modernism, contemporary art and design". Possiamo quindi intendere come il materiale contemporaneo all'interno dell'esposizione trovi in Sottsass un nesso e un momento di mediazione rispetto alla collezione antica che rientra così nel flusso storico, per una intenzione del curatore che sembra essere è un principio generale delle mostre al Breuer.

L'idea di "documento" che Larsen ci mostra appare molto ampia, comprende infatti materiali cartacei ed "aesthetic objects": la sua visione della collezione è dichiaratamente paritetica.

Con questo presupposto la differenza che emerge rispetto alla provenienza d'archivio è che mentre nel caso di una collezione l'eterogeneità è la conseguenza di una scelta curatoriale e può avvenire anche attraverso prestiti, nel caso dell'esposizione a partire dal materiale d'archivio l'eterogeneità è una condizione di lavoro.

Dalle parole di Larsen emerge come la volontà sia quella di andare oltre la materialità dell'oggetto esposto ma "use as an historical evidence and talk about a situation": l'oggetto diventa il tramite di un'idea, di un *design*, ovvero di una soluzione nel rapporto con un tema, un materiale, con gli altri o con l'ambiente.

In questo ritroviamo alcuni principi comuni con l'idea di design come strumento di comunicazione espressa da Argan che fu di riferimento per la Sezione Progetto del Centro Studi: "è chiaro che il design non conclude la storia dell'arte aprendone un'altra, ma è un momento della storia dell'arte"¹⁰²⁸.

Il tema allestitivo appare, all'interno dell'intervista, come elemento secondario nel processo di progettazione della mostra, poiché viene inteso come conseguenza dell'idea espositiva. L'idea perseguita è stata quella di una sorta di minimalismo progettuale che si è però tradito nella creazione di basamenti dalle dimensioni e forme diverse, nella variazione dei supporti e in una libertà di soluzioni che sembra non rispecchiare l'idea di griglia e di linearità che Larsen vuole evidenziare.

Nonostante questi aspetti critici l'allestimento è stato un momento complesso rispetto ad una esposizione che univa un numero di generi, di scale, di materiali e di contenuti molto diversi e difficili da far dialogare negli spazi del Met Breuer e con un progetto curatoriale che ha avuto la necessità di frammentare gli spazi.

Il dialogo tra l'edificio e l'esposizione risulta perciò minimo, pur presentandosi come un interessante occasione di relazione e di confronto tra l'opera di Ettore Sottsass e lo spazio di Breuer, al quale non si potranno mai fare assumere le valenze del *white cube*, data la forza dei suoi materiali, dei particolari costruttivi e della sua architettura.

Il breve approfondimento che si è voluto sviluppare con le domande sulle questioni relative alla mostra di Wright ha avuto l'intento di riflettere sulla contemporaneità delle mostre dei due progettisti Frank Lloyd Wright ed Ettore Sottsass a New York nell'estate 2017. Larsen stesso ricorre all'inserimento di due opere di Wright all'interno dell'esposizione su Sottsass, nell'intento dichiarato di dare al pubblico americano dei "riferimenti" rispetto alla cultura artistica e progettuale ampiamente conosciuti.

Entrambe queste mostre stabiliscono direzioni di ricerca che possono essere validate o no dal punto di vista scientifico, portando all'interno del discorso espositivo l'interrogativo su quale sia il rapporto tra ricerca ed esposizioni, tra curatela e costruzione della storia di una disciplina e del ruolo dei suoi protagonisti; quali i suoi gradi di sperimentazione e se essi cambiano rispetto all'ambito da cui provengono le ricerche e in che modo (istituzioni museali, centri di ricerca, università).

La questione emerge infatti anche nella mostra *Frank Lloyd Wright at 150. Unpacking the Archive* del MoMA, rispetto ad alcune possibili interrogativi sulla presenza di Wright all'interno della cultura americana dal passato ad oggi e, in certa parte, anche all'interno di quella italiana.

¹⁰²⁸ G. Bianchino (a cura di), *Il disegno dell'architettura: incontri di lavoro, Parma 23-24 ottobre 1980*, Quaderni, no. 57, cit., p. 12.

Possiamo compiere qui una riflessione conclusiva sull'esposizione del Met, utile ai fini della ricerca, considerando l'analisi dell'esposizione e dell'intervista nonché i contributi critici emersi all'interno di riviste ed altre interviste al curatore.

L'esposizione si rapporta in primo luogo con l'idea dell'istituzione che ha deciso di riconfigurare il suo rapporto con il contemporaneo, inaugurando una nuova sede e mantenendo l'idea di mostrare una continuità storica rispetto alle collezioni del Metropolitan, in una riflessione sul futuro di una collezione realizzata secondo criteri e ordinamenti tradizionali, "enciclopedici" nel suo rapporto con il contemporaneo. L'idea di storia che emerge è quella di una storia globale, senza distinzioni di ambiti, che contestualizza e include diversi tempi storici: "all the object can work together in the painting full picture of cultural history. We can no longer be bound by medium"¹⁰²⁹. Un'altra questione che vogliamo evidenziare nelle parole di Larsen è il dibattito ancora presente sul rapporto tra design, forma e funzione, evidenziando come in Sottsass alcune opere "are cheeky plays on non-function and act like sculpture. Sottsass was one of the first to blur the boundaries between art and design"¹⁰³⁰.

¹⁰²⁹ Intervista presente all'interno della ricerca.

¹⁰³⁰ Ibidem.

4.5 Frank Lloyd Wright at 150. Unpacking the Archive, MoMA (16 giugno - 1 ottobre 2017)

Scheda allegata C

Frank Lloyd Wright at 150: Unpacking the archive

12 giugno 2017 – 1 ottobre 2017

Museum of Modern Art, New York

• Il Dipartimento di Architettura e Design del MoMA e i suoi archivi

Prima di soffermarci sull'archivio dell'architetto americano Frank Lloyd Wright, definiamo alcuni caratteri del Museo of Modern Art di New York, quello che scopriremo diventare il futuro e definitivo "domicilio" del lavoro realizzato dall'architetto americano durante la sua vita.

Il museo newyorkese, inaugurato nel 1929, fino al 1932 ha sede nelle sale dell'Heckscher Building. Sarà ad inizio anni Trenta¹⁰³¹, con la direzione di Alfred Barr (nominato primo direttore del MoMA nel 1929, grazie a Paul Sachs) e la collaborazione di Henry Russel Hitchcock (già parte del Junior Advisory Committee del museo) e di Philip Johnson (che conosce Barr e si interessa al suo lavoro) che il museo cambierà locazione. La nuova sede, sulla 53th Street, inaugura nel 1932 con la mostra *Modern architecture: international exhibition*, contemporaneamente all'apertura del Dipartimento di Architettura del museo. In merito, Alfred Barr riconosce come "la sezione di Architettura abbia esercitato sul Museo un'influenza più attiva, concreta e benefica di ogni altra"¹⁰³².

Nel 1939 l'edificio del MoMA già si avvicina alla conformazione che conosciamo oggi grazie al progetto di Philip L. Goodwin¹⁰³³ ed Edward Durell Stone, segnando l'inizio di una fase di vita del museo che vedrà la realizzazione di alcune tra le più importanti mostre monografiche della seconda metà del secolo a New York. Tra queste la prima monografica dedicata a Frank Lloyd Wright, inaugurata proprio in occasione dell'apertura della nuova costruzione nel 1940 (poco prima che gli Stati Uniti entrassero nella Seconda Guerra Mondiale) e quella dedicata a Mies van der Rohe nel 1947 (pochi anni dopo la fine della guerra).

Frank Lloyd Wright è uno dei nove architetti introdotti da Hitchcock e Johnson all'interno dell'esposizione, insieme a Mies van der Rohe. Tra i due architetti all'interno delle esposizioni si crea un rimando continuo, poiché, nonostante il museo sia identificato con l'archivio di Mies van der Rohe, le esposizioni di Frank Lloyd Wright sono numerosissime e continue.

Barry Bergdoll, all'interno dell'intervista realizzata per questa ricerca sottolinea: "historically the MoMA has collected architecture, not since the very beginning of the Project Department [...] the idea from first was to collect individual objects that represent an architectural project, as a wonderful model, a prospective drawing, not archives, not working sketches"¹⁰³⁴.

¹⁰³¹ S. G. Kantor, *Le origini del MoMA. La fortunata impresa di Alfred H. Barr Jr.*, Il Saggiatore, Milano, 2010, p. 322. (ed. or. *Alfred H. Barr, Jr and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge MA, 2002).

¹⁰³² A. Barr Jr., Lettera a Stevens, 16 novembre 1938 in S. G. Kantor, *Le origini del MoMA. La fortunata impresa di Alfred H. Barr Jr.*, cit., p. 262.

¹⁰³³ P. L. Goodwin rimase inoltre il responsabile della sezione Architettura fino al 1948.

¹⁰³⁴ Intervista realizzata per questa ricerca e inserita nel capitolo.

L'unico archivio presente al MoMA era appunto quello dell'architetto tedesco Mies van der Rohe, emigrato a Chicago nel 1938 dopo l'avvento del nazismo in Germania. Il materiale dell'archivio era stato offerto dall'architetto al museo (e sancito dalle sue volontà testamentarie) in occasione della monografica del 1947, che porterà all'acquisizione dell'intero materiale nel 1968 (poco prima della morte dell'architetto avvenuta nel 1969), durante la direzione del MoMA di René d'Harnoncourt e del Dipartimento di Architettura di Arthur Drexler.

L'acquisizione avvenne su indicazione di Ludwig Glaeser, che diverrà poi il curatore del Mies van der Rohe Archive all'interno del MoMA.¹⁰³⁵

Un comunicato stampa del museo, del 1972, riguardante l'archivio di Mies van der Rohe, ricorda come "its formation was the result of more than three decades of close association between the Museum and the architect who was one of the founders of the modern movement"¹⁰³⁶. Il museo determinò inoltre un 'Advisory board for the collection' con "Alfred H. Barr, Jr., former Director of Museum Collections; Arthur Drexler, Director of the Department of Architecture and Design; Myron Goldsmith, Senior Partner of Skidmore Owings and Merrill and Chairman of the Friends of the Archive; Philip Johnson, Trustee and Chairman of the Advisory Committee of the Department of Architecture and Design; Phyllis Lambert; and Dirk Lohan, Partner of The Office of Mies van der Rohe and grandson of the architect"¹⁰³⁷. Un'azione che per il MoMA rimarrà unica fino al 2012, quando inizia a nascere la volontà di non disperdere l'archivio di F.L. Wright.

L'occasione iniziale che fece nascere l'interesse del museo nei confronti del materiale d'archivio di Mies van der Rohe è stata la mostra del 1947, come si evince da un comunicato: "The Archive"¹⁰³⁸ is a division of the Museum's Department of Architecture and Design, which had held on extended loan some 45 of Mies' drawings originally assembled by Philip Johnson for his 1947 exhibition of Mies' work"¹⁰³⁹. Questa vicenda è indicativa nella storia del MoMA e ci mostra come la serie di esposizioni in cui l'artista è presente tra gli anni Trenta e Sessanta (più di venti) portino a svilupparne i temi e la collezione stessa del museo.

Negli stessi inizi degli anni Settanta, grazie al rapporto maturato con artisti, architetti e designer, anche il Centro Studi di Parma inizia un'attività espositiva che, in vent'anni di lavoro, porterà alla creazione di un archivio che raccoglierà migliaia di disegni nella Sezione Progetto grazie alla donazione di interi archivi di importanti progettisti. Come viene sottolineato ad inizio anni Settanta negli scritti del fondatore del Centro di Parma, anche al MoMA si evidenzia come "the statutes of the Archive not only prescribe documentation and preservation procedures, but also envisage an active program of research, publication and exhibition at The Museum of Modern Art. By encouraging the participation of students, scholars and other institutions, the

¹⁰³⁵ Comunicato Stampa rilasciato dal MoMA in occasione della nascita dell'associazione *The Friends of the Mies van der Rohe Archive* (*Comunicato stampa*, no. 58, Moma Archives, 5 maggio 1972).

[https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4836/releases/MOMA_1972_0065_58.pdf ultimo accesso 10.10.2018].

¹⁰³⁶ Ibidem.

¹⁰³⁷ Ibidem.

¹⁰³⁸ L'archivio di Mies van der Rohe negli anni Ottanta determinò anche la possibilità di ricostruire il Padiglione di Barcellona del 1929. Inizia uno sguardo sull'archivio e sul materiale che porterà alla volontà di avvicinarsi all'archivio e di cercare una soluzione per il suo utilizzo.

¹⁰³⁹ *Comunicato stampa*, no. 58, The Museum of Modern Art, 5 maggio 1972, cit. vedi nota n. 142.

aim is to develop the Archive and its resources into a major research center for the history of modern architecture"¹⁰⁴⁰ quasi prefigurando un archivio come centro che, distaccato dal dipartimento, abbia un ruolo non solo organizzativo ma di ricerca¹⁰⁴¹ e per la realizzazione interna di esposizioni.

• L'archivio di Frank Lloyd Wright da Taliesin al MoMA e alla Avery Architectural & Fine Arts Library

Per introdurre quello che poi diventerà il Frank Lloyd Wright Archive utilizziamo la vicenda di uno dei maestri di Ettore Sottsass: George Nelson, che è per noi un testimone avendo visitato lo studio di Wright a Taliesin East (dove l'architetto lavora dal 1911).

Taliesin è il luogo di lavoro e di vita dell'architetto americano, oltre che l'origine di quella enorme quantità di materiali (disegni, maquette, scritti, prototipi) che poi nel tempo prenderanno la forma di un vero e proprio *archivio*. Nelson si reca da Wright nel 1938 prima della realizzazione del numero monografico della rivista "Architectural Forum", per la quale lavorava.

A fine anni Trenta il direttore della rivista, Howard Myers, nonostante per molti anni il lavoro di Wright fosse stato lasciato ai margini¹⁰⁴², aveva infatti deciso di dedicargli sedici pagine¹⁰⁴³ in vista della costruzione del progetto per la Johnson Wax. Queste sedici pagine, dopo la visita di Nelson in Wisconsin, divennero un numero intero di un centinaio di pagine.

Come scrive Nelson: "the important thing is very simple: they enclose space as if it were precious, not for the sake of the space itself, but for the life that goes on within it"¹⁰⁴⁴. Lo spazio in cui Wright e i suoi allievi lavorano, vivono e studiano è infatti progettato in riferimento al modello della Prairie School, uno stile architettonico diffuso nel Midwest da fine Ottocento, preferendo con essa la linea del movimento Arts and Crafts rispetto ad una industrializzazione diffusa e allo sviluppo di una architettura industriale "disumanizzante". Basata sugli ideali democratici che Wright professerà per tutta la vita, Nelson scrive riguardo alla scuola: "Taliesin was run like a marine boot camp, and those kids was absolutely scared, if not of Mr. Wright, then old Mrs. Wright, who, in my book, was always the most scared of the two".

Dal 1932, in seguito alla grave depressione economica e alla volontà di Wright di continuare a realizzare progetti nonostante le poche committenze, lo studio ospitava ogni anno, oltre ai collaboratori, cinquanta o sessanta giovani grazie alla Taliesin Fellowship. Taliesin West, l'altro luogo di vita e lavoro di Wright (vicino alla cittadina di Scottsdale in Arizona) è il luogo in cui egli spostò il suo lavoro negli inverni dal 1937 al 1959 costruendovi come a Taliesin East una scuola di architettura, questa volta nel deserto. Lascerà le due case solo per i viaggi in Europa e in Giappone.

¹⁰⁴⁰ Ibidem.

¹⁰⁴¹ Il dibattito sull'archivio e sul suo utilizzo in senso sperimentale e non tradizionale ha coinvolto negli ultimi anni anche l'archivio di Mies van der Rohe. Segnaliamo in merito le opere di Nora Wendl, che riprende le fotografie in archivio e le mostra non altamente riprodotte ma fotografate con il riflesso di una vetrata, riportate alla loro condizione oggettuale. [<http://norawendl.com/the-mies-van-der-rohe-archive-museum-of-#/id/i6439710> ultimo accesso 05.09.2018].

¹⁰⁴² Idee espresse da George Nelson in S. Abercrombie (foreword by E. Sottsass), *George Nelson: The Design of Modern Design*, MIT Press, Cambridge (MA), 1994, p. 16.

¹⁰⁴³ Ibidem.

¹⁰⁴⁴ Ivi, p. 19.

La Fondazione, creata dallo stesso Wright nel 1940, è ospitata in Taliesin East (oggi patrimonio Unesco) e ha gestito il materiale dell'archivio fino al 2012, anno di acquisizione da parte del MoMA e della Avery Architectural & Fine Arts Library, di cui parleremo nel paragrafo successivo.

Il materiale dell'archivio è stato organizzato negli anni da Bruce Brooks Pfeiffer, allievo di Wright a Taliesin a partire dalla sua Fellowship del 1949, dove ha poi lavorato come archivista all'interno della Fondazione fino al 2017, curando numerose pubblicazioni e partecipando anche all'organizzazione del materiale per il trasferimento a New York.

Quasi a ripercorrere le vicende dell'archivio di Mies van der Rohe, Barry Bergdoll, curatore della mostra su Frank Lloyd Wright al MoMA del 2017, riconosce come l'archivio Wright, dopo questa acquisizione, "is one of the most complete and important archives of an American architect in an institutional setting"¹⁰⁴⁵. La parola "archivio" qui è utilizzata dal momento in cui il materiale è già stato catalogato e conservato nel tempo con le regole proprie di una raccolta.

Bergdoll, durante l'intervista inclusa in questa ricerca, ricorda altre importanti occasioni in cui il materiale di progetto viene raccolto e archiviato da prestigiose istituzioni, come accadde per l'archivio Mies van der Rohe al MoMA, il Walter Gropius Archive ad Harvard, la Foundation Le Corbusier a Parigi e l'archivio di Alvar Aalto in Finlandia. Egli sottolinea come la raccolta di architettura, o meglio, la creazione di un archivio per il progetto, sia un ambito di ricerca e una missione significativa per le istituzioni culturali.

La figura di Bergdoll¹⁰⁴⁶ è legata al precedente Chief del Dipartimento al MoMA, Terence Riley, attivo dal 1992 al 2006 (curatore dell'ultima monografica del MoMA su Wright nel 1994) soprattutto per la loro iniziale collaborazione alla quale si può ricondurre anche l'operazione relativa all'archivio di Frank Lloyd Wright.

Bergdoll e Riley collaborano anche all'interno della Columbia University, dove tengono un corso congiunto che riunisce studenti di architettura e di storia dell'architettura che studiarono oltre 15000 disegni di Mies van der Rohe. Questi disegni divennero, attraverso la curatela dei due docenti, la mostra del MoMA *Mies in Berlin*, che dette inizio a quell'idea di ricerca sperimentale che proseguirà anche con Wright. Bergdoll dopo quell'esperienza si unirà al team del MoMA¹⁰⁴⁷, ricordando: "Almost all the teaching experiences that I've most enjoyed – from the Mies class to the undergraduate course that ended in an exhibition on the history of Columbia University – have been classes in which students could do firsthand research in a group setting with all the archives that they needed"¹⁰⁴⁸.

Un intento che Bergdoll porta avanti ancora oggi: all'interno del dipartimento che dirige (lo stesso di Rosalind Krauss e Benjamin Buchloh) ha creato una struttura in cui i ricercatori vengono diretti verso studi curatoriali e vengono sostenuti e incentivati nell'intento di far loro proseguire le molteplici ricerche universitarie¹⁰⁴⁹. A proposito di questo si ritrova così descritto all'interno della rivista universitaria: "several

¹⁰⁴⁵ B. Bergdoll in B. Bergdoll e J. Gray, *Frank Lloyd Wright: Unpacking the Archive* (catalogo mostra *Frank Lloyd Wright at 150: Unpacking the Archive*, Museum of Modern Art, New York, 12 giugno – 1 ottobre 2017), The Museum of Modern Art, New York, 2017, p. 13.

¹⁰⁴⁶ Barry Bergdoll, professore alla Columbia University all'interno dell' Art history and archaeology department, è stato Chief Curator of Architecture and Design dal 2007 al 2013.

¹⁰⁴⁷ M. H. Gram, *Fresh Eyes for MoMA* in "Columbia College Today", marzo-aprile 2007 [https://www.college.columbia.edu/cct_archive/mar_apr07/features1.html ultimo accesso 05.09.2018].

¹⁰⁴⁸ Ibidem.

¹⁰⁴⁹ Ricordiamo inoltre il *People's Studio: Design, Experiment, Build*.

colleagues still refer to a routine faculty meeting in which Bergdoll asked the faculty to discuss not undergraduate major requirements or committee appointments but instead the question of what "art history" means in the present and how the department should act according to that definition"¹⁰⁵⁰.

Questa breve nota biografica su Bergdoll è propedeutica ad introdurre la mostra di cui tratteremo, *Unpacking the archive: Frank Lloyd Wright at 150*, che celebra non solo i 150 dalla nascita del maestro ma anche l'acquisizione dell'archivio da parte del MoMA e della Columbia. L'acquisizione, di cui Bergdoll è fautore insieme a Carole Ann Fabian, direttrice della Avery Architectural & Fine Arts Library, è stato "a monumental task"¹⁰⁵¹.

Questa operazione è nata in primo luogo da una partnership sperimentale che il direttore del MoMA, Glenn D. Lowry indica come "a model for us for how we might approach future projects"¹⁰⁵². Inoltre rappresenta una sfida per la Columbia e il suo Dipartimento di Arte poichè, come dichiara Bergdoll "this opens up a new frame to put him into the history of architecture at Columbia and the history of modern architecture at MoMA"¹⁰⁵³.

Un "tripartite agreement" che avviene tra la Avery Library della Columbia, il MoMA e la Frank Lloyd Wright Foundation. Questo rinnovato interesse del MoMA per l'archivio trova motivo nella straordinarietà dei materiali, "because it was such an important archive but we don't collect archives and the idea came: what we don't collaborate? [...] so as the library receives researchers museum receive visitors."¹⁰⁵⁴. L'ostacolo per un museo consiste nell'impossibilità di acquisire interi archivi poichè in essi vi è già il deposito di un archivio *storico* con una sua organizzazione interna e il materiale, pur essendo d'archivio, non avrebbe potuto trovare posto come parte dei depositi. Vengono così raggiunti accordi organizzativi per i quali il materiale andrà a stabilirsi alla Avery Library, esclusi i modelli che resteranno al MoMA, dove potranno essere conservati e restaurati insieme agli altri della collezione ed essere "an institutional infrastructure to support the scholarly and public engagement that Wright's work continues to command"¹⁰⁵⁵. Il materiale sarà così gestito in collaborazione da due celebri istituzioni culturali nazionali, la biblioteca di architettura più importante in America e il museo con il più antico dipartimento di architettura, come ricorda Bergdoll nell'introduzione al catalogo della mostra.

Dopo questi accordi si procede allo spostamento dell'archivio dall'Arizona. Questo trasferimento è senza dubbio un tema di interesse e di approfondimento all'interno della nostra ricerca, non solo per l'importanza specifica della sua originaria *domiciliazione*, ma soprattutto rispetto alle riflessioni attuali sul destino degli archivi contemporanei e il rapporto che in molti casi perdono con il loro luogo di origine, tema che possiamo ricondurre in senso lato anche ad un'idea di *provenance* in senso di luogo d'origine e ordinamento dei materiali.

¹⁰⁵⁰ Ibidem.

¹⁰⁵¹ B. Bergdoll e J. Gray, *Frank Lloyd Wright: Unpacking the Archive*, cit., p. 251.

¹⁰⁵² R. Pogrebinsept, *A Vast Frank Lloyd Wright Archive Is Moving to New York* in "The New York Times", 3 settembre 2012. [<https://www.nytimes.com/2012/09/04/arts/design/frank-lloyd-wright-collection-moves-to-moma-and-columbia.html> ultimo accesso 05.09.2018].

¹⁰⁵³ Ibidem.

¹⁰⁵⁴ Ibidem.

¹⁰⁵⁵ B. Bergdoll e A. Fabian, *Introduction* in B. Bergdoll e J. Gray, *Frank Lloyd Wright: unpacking the archive*, cit., p. 13.

Nell'introduzione al catalogo della mostra, Bergdoll sottolinea questo passaggio: "the trip east from the two bases, in rural Wisconsin and Arizona desert, that had been the *loci* of so much of this creative outpouring in design, writing about architecture, and training of future architects in his precepts and design approaches"¹⁰⁵⁶.

È interessante notare come anche all'interno dei comunicati stampa del museo newyorkese, la questione dello spostamento del materiale venga sempre sottolineata: nella mostra del 1941, la più grande del decennio, troviamo descritto come "a few hours before Mr. Wright reached the city two huge trucks arrived loaded with the eighteen large models of his buildings which will compose a striking feature of the exhibition. With the trucks were several apprentices from Taliesin, the unique workshop-school-home community which Mr. Wright has developed over a long period of years near Madison, Wisconsin"¹⁰⁵⁷.

Il tema dell'archivio e della sua *domiciliazione* ritorna nelle parole di Bergdoll, che osserva come per Frank Lloyd Wright il luogo di Taliesin e l'archivio siano un'unica testimonianza: "the archive was, after the buildings, furniture, and landscape of the two Taliesins, the most tangible link to Wright and the early years of the Taliesin Fellowship"¹⁰⁵⁸. Parole che ci riportano alla questione più ampia delle attuali e future sedi degli archivi, che in questi anni hanno fatto nascere diversi interrogativi, a partire dalle riflessioni di Obrist sull'archivio Szeemann trasportato al Getty o il pericolo di spostamento della biblioteca Warburg. Queste architetture sono molto legate al materiale in esse conservato, motivo per il quale la consapevolezza del valore di *domiciliazione* non è stato secondario neanche nell'attraversamento dell'Arizona verso New York.

A questo proposito Bergdoll svela che il suo "unpacking" è ripreso dalla traduzione di un termine presente in un'opera di Benjamin¹⁰⁵⁹, uno scritto in cui lo spostamento (dei suoi libri) implicava la nascita di una nuova conoscenza. Inoltre, a fare superare gli ultimi dubbi sul trasporto è stata anche la consapevolezza che molti dei modelli giunti al MoMA erano stati realizzati per la mostra del 1940¹⁰⁶⁰ "So in a certain sense they're coming home"¹⁰⁶¹

Una volta arrivato il materiale anche l'acquisizione dei dati, ovvero la catalogazione, diventa un momento di riflessione cruciale: "cataloging the Archives requires recording physical characteristics of the works [...] identify less apparent element [...] and mapping relationships between items across formats (drawings, correspondence, photography)"¹⁰⁶², scrivono i due principali responsabili dell'impresa, rendendo conto dell'archiviazione che si compie tra le pareti della Avery Architectural & Fine Arts Library.

¹⁰⁵⁶ Ibidem.

¹⁰⁵⁷ Comunicato stampa rilasciato dal MoMA per la mostra *Frank Lloyd Wright. American Architect*, (13 novembre 1940 - 5 gennaio 1941), MoMA Archives, [https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325196.pdf, ultimo accesso 10.05.2018].

¹⁰⁵⁸ B. Bergdoll, *A Curator's Reflection on Frank Lloyd Wright at 150: Unpacking the Archive* in Frank Lloyd Wright Foundation website, 3 agosto 2017. [<http://franklloydwright.org/curators-reflection-frank-lloyd-wright-150-unpacking-archive> consultato il 05.10.2018].

¹⁰⁵⁹ W. Benjamin, *Ich packe meine Bibliothek aus* in "Die Literarische Welt", Berlin, 1931. Traduzione in inglese a cura di H. Zohn, *Unpacking my library. A talk about book collecting*, Schocken, New York, 1999.

¹⁰⁶⁰ B. Bergdoll, *A Curator's Reflection on Frank Lloyd Wright at 150: Unpacking the Archive*, cit.

¹⁰⁶¹ Ibidem.

¹⁰⁶² B. Bergdoll e A. Fabian, *Introduction* in B. Bergdoll e J. Gray, *Frank Lloyd Wright : Unpacking the Archive*, cit., p. 13.

Descrivono poi “these efforts to document in detail all items in the Archives – while crossing boundaries of professional practices from curator to librarian to archivist to registrar to technologist contribute valuable descriptive and technical information”¹⁰⁶³.

Questa mostra si affianca alla precedente esposizione *Frank Lloyd Wright and the City: Density vs. Dispersal* del 2014, con una piccola parte del materiale d'archivio portandolo ad assumere il protagonismo di questa mostra del 2017. Una volta acquisito l'archivio, il materiale sarà studiato da ricercatori, storici e docenti per molta parte esterni alla struttura del MoMA; Bergdoll e Gray si occuperanno dell'aspetto curatoriale e del percorso espositivo.

• **Motivi della mostra e curatela**

A centocinquant'anni dalla nascita di Frank Lloyd Wright (1867-2017) viene inaugurata al MoMA la mostra celebrativa delle sue opere.

Se pensiamo ad un evento celebrativo dedicato al progettista in Italia, possiamo ritornare alla mostra che l'Italia gli dedica nel 1960, la *Mostra commemorativa di Frank Lloyd Wright* allestita da Carlo Scarpa alla XII Triennale di Milano¹⁰⁶⁴ sui lavori realizzati dal 1939 al 1959, organizzata in seguito alla morte del progettista (1959), che in parte ripropone la struttura organizzativa della mostra a Palazzo Strozzi del 1951.

La mostra del MoMA diviene inoltre l'atto simbolico per la presentazione al grande pubblico dell'acquisizione dell'archivio di Wright da parte delle istituzioni coinvolte e dell'importanza di questo materiale per la città di New York e per il MoMA.

Come spiega il direttore del MoMA Glenn Lowry¹⁰⁶⁵ nell'introduzione al catalogo “the exhibition accompanying this volume, *Frank Lloyd Wright at 150: Unpacking the archive* [...] evidences the joint conviction of MoMA and Avery Library that even an artist as protean and thoroughly studied as Wright remains of interest for current generations”¹⁰⁶⁶.

Lowry segnala come questa mostra possa essere vista come una ricerca all'interno dell'archivio finalmente avvicinato a New York, un suo “accompagnamento” e una sua illustrazione.

Il direttore evidenzia inoltre l'importanza della figura di Wright per l'istituzione, il progettista era infatti già presente con le sue opere nella prima mostra di architettura nel 1932 e nella prima mostra nella sede della 5th Street del 1940, accompagnando in qualche modo l'intera storia della collezione.

Oltre a questo, Lowry mette in luce un secondo aspetto del catalogo e della mostra: “is an approach to displaying the very nature of an archival collection”¹⁰⁶⁷.

¹⁰⁶³ Ibidem.

¹⁰⁶⁴ La mostra è testimoniata ampiamente all'interno dell'archivio della Triennale di Milano (TRN_XII_11) e all'Archivio Progetti del MAXXI di Roma (Fondo Carlo Scarpa, progetto n.ro 188) attraverso i bellissimi disegni di Carlo Scarpa per l'allestimento, gli scritti degli organizzatori - l'USIS in collaborazione con la Triennale di Milano -, le fotografie realizzate dall'Agenzia Publifoto nonché dal catalogo *Frank Lloyd Wright: una mostra della sua opera nell'ultimo decennio presentata dagli Stati Uniti d'America alla 12. Triennale di Milano*, S. C. Johnson italiana, Milano, 1960.

¹⁰⁶⁵ L'intervista che Lowry dedica alla mostra è incentrata sul ruolo della ricerca in questa esposizione. [<http://www.youtube.com/watch?v=PTPCjXJXX90> ultimo accesso 20.10.2018]

¹⁰⁶⁶ G. Lowry, *Foreword* in B. Bergdoll e J. Gray, *Frank Lloyd Wright: Unpacking the Archive*, cit., p. 9.

¹⁰⁶⁷ Ibidem.

Il termine "very nature" esprime anch'esso una necessità di far emergere il tema archivio per come si declina nel 2017: egli chiama inoltre questo lavoro un "curatorial experiment". Queste premesse del direttore si declinano poi nelle scelte dei curatori, Bergdoll e Gray, e nella definizione di mostra e catalogo.

L'esposizione, spiega Bergdoll, "celebrates the discoveries that the institutional settings of the Archives make possible. If previously these holdings were largely exploited by established Wright scholars, their presence at Avery and MoMA makes them regularly available to new voices, new contexts and new questions".¹⁰⁶⁸

Bergdoll e Fabian (direttrice della Avery Library in Columbia) evidenziano l'importanza delle ricerche condotte sull'archivio e del fatto che esso ora è inserito all'interno di una struttura che può e vuole sperimentare, sia nel campo della ricerca sia in quello delle modalità espositive. Una caratteristica della ricerca è il voler sottolineare infatti uno sguardo rivolto all'approfondimento, all'approccio trasversale ai materiali, nella volontà di indagine multidisciplinare partendo dal basso, dall'osservazione dei materiali.

Per questo le figure introdotte nella ricerca propedeutica all'esposizione appartengono a diversi ambiti di studio: storici ma anche archivisti, bibliotecari, conservatori, professionalità che fino a quel momento non hanno studiato specificatamente Wright. In questo modo si sono andati a definire due ordini di "unpackers": il primo composto da lettori esperti dei materiali di Wright e dell'archivio all'interno della Avery, il secondo da ricercatori che hanno utilizzato il materiale come "a point of entry into the Archives – something that illuminates many spheres, as in the famous micro-histories of Carlo Ginzburg or Robert Darnton– and the exhibition and the catalogue record both the process of historical inquiring and interpretation and the resulting reflection"¹⁰⁶⁹. Riprendendo proprio le parole di Ginzburg, che si ricollega all'antropologia, non è tanto ciò che vediamo quanto "le domande che noi facciamo"¹⁰⁷⁰ a portare a generalizzazioni più corrette, anche partendo da casi specifici e frammentari. Potremmo notare qui come l'archivio, nella sua natura moderna, è una storia "dal basso", una storia frammentaria, non celebrativa, un insieme di microstorie. Per questo motivo i ricercatori (da diverse facoltà tra le quali la Louisiana State University, la Harvard University, la National Gallery of Washington D.C., lo Swiss Federal Institute of Technology) hanno contribuito a questo "esperimento curatoriale" all'interno del museo. Come approfondimento di questi due momenti fondamentali della mostra vogliamo indagare nelle prossime pagine ciò che emerge dall'esposizione, dall'intervista e dal catalogo.

Questa mostra si colloca anche all'interno delle numerose celebrazioni realizzate per l'occasione nel 2017: in USA sono state rese accessibili numerose residenze realizzate da Wright (ad esempio la Robie House, nella residenza di Oak Park). È stata realizzata una mostra dal titolo *Wright for Wright: The Experimental Architecture of Frank Lloyd Wright's Homes* all'interno di *Fallingwater* e all'interno dell'azienda progettata e realizzata da Wright, Johnson and Wax, *At home with Frank Lloyd Wright* dove sono stati esposti disegni e immagini relativi allo studio sulle residenze svolto dal progettista.

In Italia nel marzo-luglio 2018 la Fondazione Agnelli di Torino ha realizzato in collaborazione con la curatrice del MoMA Jennifer Gray l'esposizione *Frank Lloyd Wright tra America e Italia*, che si è concentrata sul rapporto tra Wright e l'Italia che ha portato anche alcuni dei disegni esposti al MoMA; è stata inoltre

¹⁰⁶⁸ B. Bergdoll e J. Gray, *Frank Lloyd Wright: Unpacking the Archive*, cit., p. 14.

¹⁰⁶⁹ Ibidem.

¹⁰⁷⁰ C. Ginzburg, *Microhistory* in "Serious Science", 25 giugno 2015 [<http://www.youtube.com/watch?v=VFh1DdXToyE> ultimo accesso 10.10.2018].

realizzata una mostra allo IUAV di Venezia *La linea organica a Nord-Est* in occasione delle celebrazioni per lo storico Bruno Zevi, il più importante e il primo storico italiano che si è dedicato all'opera di Wright.

• Sezioni

La mostra inizia con la proiezione di un video, presente all'interno dell'archivio di Wright, in cui si vede il progettista mentre disegna su un tavolo a Taliesin, luogo in cui tutto il materiale in mostra è stato realizzato. Lo vediamo quindi al lavoro mentre in una *timeline* scorrono le mostre prodotte del MoMA negli anni sull'opera del progettista. Una parete di presentazione racconta dell'acquisizione dell'archivio e della metodologia con cui si è scelto di presentare il materiale, a partire da oggetti chiave usati come fulcro dell'esposizione, poi la mostra si apre con una sala tradizionale.

Questa sala viene allestita con i progetti che Wright realizza già destinandoli alle esposizioni e al pubblico. Questi, organizzati cronologicamente, fanno da introduzione e da invito alle sezioni e alle opere meno "conosciute".

Le parti successive della mostra circondano questo spazio centrale raggruppandosi in base al tema e definendo un percorso ordinato in modo alfabetico. Una prima sala è dedicata all'Imperial Hotel e al disegno decorativo e geometrico da arredi e tessuti ai blocchi in cemento. Di fronte a queste troviamo opere e temi riferiti al progetto di paesaggio, al disegno per due specifiche realizzazioni: il Nakoma Country Club e la Rosenwald School.

A conclusione di questo primo percorso vi è un approfondimento sui caratteri del disegno all'interno della scuola di Wright: sezione realizzata da Janet Parks che ha lavorato all'acquisizione dell'Archivio all'interno della Avery Library. Nella seconda parte troviamo alcune opere rispetto al tema urbanistico e alla prefabbricazione nonché una sezione dedicata ai modelli d'architettura e alla composizione architettonica. Dopo le vicende riferibili al progetto per il *Mile-high* skyscraper (la parte curata da Barry Bergdoll) si apre un'area con documenti e materiali relativi ad alcuni episodi della vita di Frank Lloyd Wright, testimoniati attraverso lettere, articoli di rivista, fotografie e il video televisivo dell'intervista all'architetto sulla CBS in *What's my Line?* nel 1957.

Le dodici sezioni della mostra sono così intitolate: *Reframing the Imperial hotel* (1923) di Ken Tadashi Oshima, *Ornament* (1913-1914) Spyros Papapetros, *Ecologies and Landscapes* (1903-1906) di Therese O'Malley, *Little farms unit* (1932-1933) di Juliet Kinchin, *Nakoma Country Club* (1924) di Elizabeth Hawley, *Rosenwald School* (1928) di Mabel O. Wilson, *Drawing in the school* di Janet Parks, *Reading "Mile-High"* (1956) di Barry Bergdoll, *Urbanism* (1926) di Neil Levine, *Building Systems* (1915-17/1950s) di Matthew Skjonsberg, Michael Osman, *Circular geometries* (1946-49) di Michael Desmond e *New York Models conserved* (1927-29/1943-59) di Ellen Moody.

Le sezioni riprendono i saggi contenuti in catalogo e, seppur presentate secondo un diverso ordine ne riprendono esattamente il materiale, eccetto i contenuti dei due saggi *Broadacre* e *Visualizing archive* che sono presenti solo in catalogo.

In queste sezioni si rivela l'intento curatoriale e da "regista" di Bergdoll che, nell'intervista che è stata realizzata per questo studio, chiarisce come ad ogni ricercatore "was asked to select a single object – drawing, model, photograph – in the archive that intrigued them and to develop a check list of materials that could help interpret that work"¹⁰⁷¹. Bergdoll chiede di definire un oggetto chiave e una lista di oggetti, un processo generato dall'archivio, in cui il materiale e la *serie* di riferimento sono gli elementi dai quali un fondo è caratterizzato. "Each section is as much about the object as it is about the interpreter"¹⁰⁷².

Coerente con l'impostazione della mostra, la volontà di utilizzare un metodo più sperimentale e riferito all'archivio si concretizza in questa pratica, che evidenzia non gli aspetti più noti di Wright bensì come "scholars work in an archive, what it means to investigate a historical situation, that they might understand that history is about interpretation and not about finding truth"¹⁰⁷³.

La specificità dei temi viene ricondotta a una precisa scelta storiografica dei curatori che decidono di utilizzare l'archivio come luogo di riflessione sulle metodologie della ricerca storica: "rather than trying to create an extremely neat narrative that makes sense, of what we want an artist to be, to have a beginning period, a middle period, and an end period, and to have an evolution that is going in a direction, towards a kind of denouement, embracing some of the contradictions and studying them. Some are the contradictions of an extremely creative mind and unorthodox intellect. Some of them are reflections on the contradictions of America in the late 19th and 20th century"¹⁰⁷⁴.

Un "oggetto" chiave scelto per rappresentare ogni tema, ad esempio, nel caso dell'approfondimento realizzato da Bergdoll è il disegno di progetto del grattacielo non realizzato *Mile High*¹⁰⁷⁵, che lo storico riferisce ad una rappresentazione autobiografica delle posizioni teoriche di Wright e attraverso il quale il curatore conferma come la mostra "had to be as much about scholarship in the archive, as about Wright as architect. In other words, the archive would not disappear when put on display in the museum, but the exhibition would be an exhibition of an extraordinary archive"¹⁰⁷⁶. La mostra è introdotta in ogni sua sezione da un video di circa cinque minuti che riporta i temi espressi nei saggi del catalogo. Questo elemento, raccorda mostra e catalogo e, come sottolinea Bergdoll: "the film of the researchers in the archive is so key"¹⁰⁷⁷.

I ricercatori vengono ripresi mentre osservano i materiali, in un "laboratorio" di ricerca dove lo sfondo sono i tavoli sui quali il materiale è disteso, lo stesso materiale che il visitatore trova davanti ai suoi occhi nell'esposizione. Vediamo gli spazi della ricerca: la biblioteca, l'archivio, la sala plastici del MoMA.

I ricercatori esprimono i caratteri, i percorsi, i metodi della loro ricerca e, soprattutto, le domande: un elemento molto interessante è proprio il fatto che ogni ricercatore sia partito da un interrogativo differente sul materiale, secondo una modalità che appare investigativa.

Bergdoll chiede: perché Wright ha realizzato questo disegno di grattacielo che nessuno ha commissionato? Che significato ha un tale "regalo al mondo" come lo definisce lo stesso progettista? Janet Parks si chiede:

¹⁰⁷¹ Intervista a Barry Bergdoll realizzata dall'autore e inserita nel capitolo.

¹⁰⁷² Ibidem.

¹⁰⁷³ Ibidem.

¹⁰⁷⁴ Ibidem.

¹⁰⁷⁵ Il progetto è descritto da Wright stesso nel volume F.L. Wright, *A Testament*, Horizon Press, New York, 1957.

¹⁰⁷⁶ Ibidem.

¹⁰⁷⁷ Ibidem.

chi ha fatto questi disegni? La ricerca si rivolge quindi a Marion Mahony e i disegni per il Washmouth Portfolio. Questi video si trovano anche online all'interno di una serie del MoMA dal titolo *How to see* (in parte forse ammiccante a quel *Ways of seeing*¹⁰⁷⁸ di John Berger) titolo che sembra ricondurre le risposte ottenute da una osservazione approfondita dei materiali in mostra e ad invitare lo spettatore a fare lo stesso nella modalità indicata dai ricercatori attraverso il video.

In una intervista Bergdoll rivela come l'idea del video sia stata ripresa in parte dal lavoro della collega alla Columbia¹⁰⁷⁹, nell'idea di "capture process, a technique I had used earlier in workshops of contemporary architecture as process but had never used to make clear to a gallery visitor the process of historical thinking and archival research"¹⁰⁸⁰. Molti degli interrogativi posti dai ricercatori riguardano aspetti dell'opera di Wright che vanno ad intrecciare diverse discipline e ne rendono un'immagine di progettista che non ha lasciato intentata nessuna strada, compresa quella della comunicazione attraverso i canali televisivi.

La figura di Wright, molto conosciuta ma allo stesso tempo frammentata in studi specialistici, qui emerge diversificata, complessa e riferita ad un percorso autobiografico che mostra una sua unitarietà e un riferimento continuo ai diversi aspetti della disciplina architettonica, al suo destino, ai suoi metodi e ad una precisa visione della storia dell'architettura.

Bergdoll dichiara "Frank Lloyd Wright is a very fascinating phenomenon because he is very much loved by the American public, there are many people who try every week end to visit different Frank Lloyd Wright building [...] I made the show to make architects think oh Frank Lloyd Wright is much more interesting than I realized!"¹⁰⁸¹. Pubblicare in catalogo questi brevi saggi e illustrarli attraverso questo apparato espositivo con i materiali d'archivio ha senza dubbio raggiunto questo risultato.

L'archivio è sì ciò che permette la mostra, ma anche la raccolta di una incredibile varietà di documenti. Quando andiamo ad approfondire l'idea di "documento", Bergdoll, analizzando la differenza tra un disegno creato per l'esposizione pubblica (come avviene nella prima sala) e uno creato per studio, supporta questa distinzione motivandola rispetto ad una volontà originaria, arrivando però a riconoscere alla fine come all'interno dell'archivio ogni *funzionalità* decada: "I suppose you could say if you wanna have excepting concept of document anything that is an archive is in fact a document"¹⁰⁸². L'impostazione museale della lettura delle opere e quella storica dell'archivio vengono a definirsi qui nella loro diversità, laddove una esposizione come questa è l'inizio di quello che sarà un lungo interrogarsi sulle modalità di utilizzo di un archivio all'interno della pratica museale.

• Progetto di allestimento

¹⁰⁷⁸ Cfr. J. Berger, *Ways of seeing*, Penguin Books, London, 1972.

¹⁰⁷⁹ Gwendolyn Wright è una storica dell'architettura, autrice e co-conduttrice della serie televisiva della PBS History Detectives.

¹⁰⁸⁰ B. Bergdoll, *A Curator's Reflection on Frank Lloyd Wright at 150: Unpacking the Archive*, cit.

¹⁰⁸¹ Intervista al curatore presente all'interno del capitolo.

¹⁰⁸² Ibidem.

L'allestimento di Betty Fisher, senior designer al MoMA, viene definita da Bergdoll e Gray "an exhibition design that is as discerning as it is elegant"¹⁰⁸³.

La prima sala costituisce un'eccezione, sul fondo nero delle pareti i disegni si dispongono allineati in un percorso di "capolavori" che potrebbe essere una mostra nella mostra. Qui sono infatti riuniti disegni realizzati per esposizioni, clienti, pubblicazioni (Wright inizia ad esporre il suo lavoro dal 1894, a 27 anni, e a pubblicare progetti all'interno delle riviste a fine Ottocento) che fa comprendere bene il compromesso realizzato nell'esporre all'interno di un'istituzione.

Come egli stesso sottolinea: "this is the exhibition of the Museum of Modern Art, millions of people go through there, it's what a French call the "école publique"¹⁰⁸⁴.

A questo spazio si connette una parete di fondo tradizionalmente disposta che raccoglie il materiale inerente pubblicazioni, lettere, riviste, "documenti" e alcuni frammenti video, ricollegandosi alla questione della presentazione e comunicazione dei propri progetti, esponendola con un *horror vacui* che non aiuta il materiale ad uscire dall'idea *archivistica*.

Nelle sale successive, ad ogni tema è associato uno spazio unitario (come avviene per *Buiding System*, *Drawing in the School*) o parte di una sala (*Urbanism*, *Circular Geometries*). Tavoli e teche eleganti occupano infatti lo spazio libero delle sale e delle pareti, a contenere tutto ciò che non è disegno.

Si guarda alla disposizione dei disegni secondo i linguaggi architettonici, per cui piante e sezioni sono poste in rapporto, i materiali "d'archivio" vengono sistemati all'interno di teche a ristabilire il loro ruolo di "documentazione", come avviene nella parte relativa alle pubblicazioni.

Gli oggetti, ben collocati all'interno di pareti-teca molto profonde, purtroppo non si discostano molto da una esposizione di reperti. I materiali sono di grande interesse ma i frammenti architettonici purtroppo non si ritrovano protagonisti, venendo presentati affiancati ai loro disegni senza un gioco che vada al di là del discorso curatoriale, anche quando si tratta di un blocco in cemento per i Midway Gardens. La mostra riunisce materiali molto eterogenei, dalla fotografia allo schizzo, dal modello al tessuto ma il disegno risulta protagonista nella sua bellezza e precisione, nella sua linea "wrightiana", innegabile e senza difetti.

La lunga didascalia, la teca, il documento scritto affiancato agli altri, ripropongono un uso tradizionale del materiale d'archivio che, seppur scelto secondo l'esito di ricerche nuove, restituisce un'immagine allestitiva tradizionale al titolo *unpacking the archive*.

Interessante l'idea di poggiare alcuni disegni incorniciati dell'Imperial Hotel su una mensola, uno a fianco all'altro, come oggetti di studio, ad altezza occhi. L'eterogeneità dei materiali dialoga nei grandi tavoli della sezione *Urbanism*, dove schizzi, fotografie e scritti si dispongono quasi come in un tavolo di lavoro. Questa occasione espositiva porta a riflettere su cosa significhi esporre l'architettura e i suoi materiali, soprattutto in quali modalità e misura, e cosa può comportare partire da un archivio per definire il disegno del suo allestimento.

Qui l'ambiente è fortemente connotato dai caratteri museali e dalla loro organizzazione funzionale ad un pubblico ampio, abituato a determinate condizioni allestitiva e non solo specialistico. L'esposizione è inserita all'interno dei criteri tradizionali del *white cube* e questo purtroppo non aiuta la lettura in senso non

¹⁰⁸³ B. Bergdoll e J. Gray, *Frank Lloyd Wright: Unpacking the Archive*, cit., p. 324.

¹⁰⁸⁴ Ibidem.

tradizionale dell'archivio, dei suoi materiali, delle ricerche che l'archivio vive. Pur permettendo una chiara lettura delle opere, delle cronologie, dei temi, non dà forse al pubblico gli strumenti per capire che la ricerca storica ha anche un esito nel progetto di rielaborazione dei risultati espositivi e attento al sistema di comunicazione contemporaneo. È infatti complesso raccontare un'idea di ricerca senza interrogarsi sul valore del materiale e del singolo oggetto, ma riportandolo invece a criteri museali.

Il ruolo dell'allestimento, soprattutto in mostre che partono da un archivio, non è solo quello di un ambito *altro* per la verifica e la visualizzazione di una ipotesi curatoriale ma rappresenta la possibilità di trasformare un progetto curatoriale in un discorso espositivo che riesce ad unire un'idea di documento (e le questioni ampie, importanti e globali che apre) e le sue possibilità espositive in uno stesso gesto, in uno stesso *environment*.

• Il catalogo ***Frank Lloyd Wright at 150: Unpacking the archive***, MoMA

Il catalogo, curato da Barry Bergdoll e Jennifer Gray, viene introdotto dalle informazioni che riguardano l'acquisizione dell'archivio da parte delle due istituzioni.

Rispetto alla mostra organizza il materiale in macro-sezioni dai titoli *Nature, Culture, Process, City, Archive*. All'interno di queste, si sviluppano gli stessi quattordici percorsi di approfondimento presenti in mostra, escluso *Broadacre* e *Visualizing archive*.

Il catalogo riunisce i quattordici saggi che danno vita al percorso espositivo e che sono proposti in mostra attraverso i quattordici brevi video: Michael Desmond, Elizabeth S. Hawley, Juliet Kinchin, Neil Levine, Ellen Moody, Therese o'Malley, Ken Tadashi Oshima, Michael Osman, Spyros Papapetros, Janet Parks, Matthew Skjonsber, Mabel O. Wilson oltre a Carole Ann Fabian (presente nel catalogo con un saggio sulle possibili visualizzazioni grafiche dell'archivio e David Smiley su *Broadacre*). Alcuni di essi si riferiscono precisamente al materiale d'archivio descrivendone le specificità, altri si collegano a temi più noti del lavoro di Wright. Nella prima sezione per esempio, lo studio sul progetto dell'Imperial Hotel, andando ad indagare l'archivio fa scoprire quelle fotografie e quegli esempi che Wright raccoglie in Giappone fino a creare una vera e propria collezione. Questo materiale, così come quello per il Nakoma Country Club, definiscono gli interessi del progettista per le altre culture, da cui attingere forme e temi.

Lo studio sui Midway Gardens evidenzia invece come l'attenzione ad un tema specifico come quello della decorazione emerga da ogni frammento, a cui viene attribuito un valore pari all'elemento architettonico. Le utopie wrightiane e i suoi ideali democratici vengono approfonditi nel progetto del *Mile high* e del metodo costruttivo per la prefabbricazione, esemplificando attraverso pochi e importanti disegni opere che portano Wright molto lontano dal progetto delle sue più note case del Midwest.

Il catalogo vuole chiarire la figura di Wright rispetto agli approfondimenti più noti e, ancor più della mostra (dove troviamo una parte iniziale che si configura come una monografia interna all'esposizione) utilizza i disegni studiandone alcuni elementi per esplorare le idee del progettista nell'intento di chiarire le sue influenze. Le sezioni, ricche di bibliografia, sono molto interessanti e funzionali a quanto avviene in mostra.

Pur ricollegandosi a lavori accademici e ricerche scientifiche sui materiali, non vi è nel catalogo una scheda o una descrizione dell'archivio, andando a testimoniare come si tratti di un lavoro che nasce per

un'esposizione al MoMA e probabilmente considerandolo un elemento di poco interesse per il pubblico. Nelle interviste che ha concesso su numerose testate e riviste, Bergdoll ha descritto molti degli aspetti più operativi dell'organizzazione di questa "impresa" andando a chiarire le metodologie di ricerca, che hanno rappresentato la scelta più importante davanti ad una missione ardua come quella dello spostamento di un archivio e della sua visualizzazione all'interno di una esposizione.

L'unica riflessione specifica sulle specificità dell'archivio, di notevole interesse, è quella di Carole Ann Fabian, direttore della Avery Architectural & Fine Arts Library della Columbia, nella parte conclusiva del catalogo dal titolo *Visualizing the archives*¹⁰⁸⁵: "the acquisition of this crucial resource by Columbia University's Avery Architectural & Fine Arts Library and The Museum of Modern Art demonstrates the shared commitment of these two institutions to preserve the holdings; to uncover new knowledge about Wright, his works, and its impact; and to provide broad access for scholars, students, stewards of the historic Wright sites, and the interested public alike"¹⁰⁸⁶ definendo la raccolta della Fondazione di Taliesin come "crucial resource".

Quello che Carole Ann Fabian propone qui è un approfondimento nuovo che racconta di come, in seguito allo sviluppo di data base online delle risorse, sia oggi possibile ottenere in modo piuttosto semplice, lavorando con dati già immessi, schemi e mappe di lavoro che concettualizzano l'archivio.

Su questo tema il MoMA lavora da molto tempo e questo approfondimento testimonia probabilmente una direzione futura nell'esposizione delle collezioni¹⁰⁸⁷.

Pensiamo ad esempio al sito *Moma Exhibition Spelunker* creato da Good, Form & Spectacle (della creatrice di Filckr, George Oates) che trasferisce le ricerche in un indicatore grafico (in questo caso una *timeline*) nell'immediato¹⁰⁸⁸.

La visualizzazione grafica permette un approccio molto diverso alla conoscenza degli archivi, ad esempio di uno dei possibili percorsi di ricerca che aprono a modalità di rapporto con l'archivio differenti e aperte, rendendone visibile la complessità.

La questione non è solo statistica o relativa all'osservazione dell'importanza di una questione rispetto a un'altra, ma riguarda l'intento di far emergere le questioni stesse attraverso un approccio grafico e diretto, tenendo sempre presente che "while visualizations can represent our vast collection of material, these holding are not the full expression of Wright's output"¹⁰⁸⁹.

Possiamo fare qui un breve affondo riprendendo la nostra parola chiave *Topografia*, utilizzata all'inizio della ricerca, che ci restituisce l'idea di un archivio come mappa, a un tempo immagine semplificata e contenuto (qui non geografico o naturalistico ma riferito ai materiali d'archivio).

¹⁰⁸⁵ Ivi, p. 246.

¹⁰⁸⁶ Ibidem.

¹⁰⁸⁷ Pensiamo ad esempio alla mostra di Paola Antonelli, *Is fashion modern?*, realizzata al MoMA dal 1 ottobre 2017 al 28 gennaio 2018.

¹⁰⁸⁸ Il sito in questione è stato molto utile anche all'interno di questa ricerca ed è stato realizzato da un team di progetto degli Archivi MoMA come parte del loro lavoro per preservare, descrivere e aprire al pubblico oltre 22.000 cartelle di documenti (dal 1929 al 1989) [<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2016/spelunker> ultimo accesso 20.10.2018].

¹⁰⁸⁹ C. A. Fabian, *Visualizing the archives* in B. Bergdoll e J. Gray, *Frank Lloyd Wright at 150: Unpacking the Archive*, cit., p. 246.

Intervista al curatore: Barry Bergdoll

Biografia

Barry Bergdoll è professore di Storia dell'Arte all'interno dell'Art History and Archaeology Department della Columbia University, curatore del MoMA e redattore al *Journal of Architectural Education*. Si occupa di storia dell'architettura nel suo rapporto con le discipline della storia dell'arte, della sociologia e della storia culturale. È stato Chief Curator del Department of Architecture and Design del MoMA dal 2007 al 2013, successore di Terence Riley, con il quale ha curato la mostra *Mies in Berlin* (2001). Divenuto responsabile della sezione ha organizzato numerose esposizioni tra le quali *Home Delivery: Fabricating the Modern Dwelling* (2008), *Bauhaus* (2009) con Leah Dickerman e *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes* con Jean-Louis Cohen (2013). Dal 2012 si è occupato dell'acquisizione dell'Archivio della Frank Lloyd Wright Foundation.

È stato definito dal critico d'architettura Justin Davidson un "quiet crusader"¹⁰⁹⁰, impegnato su molti fronti sia per la città di New York sia per l'università¹⁰⁹¹.

Nota introduttiva

I motivi di approfondimento di questa esposizione sono numerosi, sia rispetto all'acquisizione dell'archivio, sia per la realizzazione della mostra nei suoi metodi e criteri espositivi.

Si è deciso di intervistare Barry Bergdoll, su consiglio della prof.ssa Terragni, vista l'esperienza e l'importanza del lavoro condotto dal professore sull'archivio di Wright e all'interno della Columbia.

In primo luogo, si sono voluti esaminare i motivi delle scelte curatoriali che Bergdoll ha presentato come elemento chiave della mostra in numerose occasioni su riviste di settore, nelle conferenze nonché all'interno del catalogo. È sembrato opportuno quindi proseguire sugli specifici temi di ricerca per verificare quale fosse l'idea di utilizzo dell'archivio, sia in termini generali che in questa operazione di acquisizione anche rispetto all'istituzione museale.

In secondo luogo, si è cercato di approfondire la metodologia di lavoro del gruppo di ricercatori che ha contribuito alla mostra e il rapporto che si è stabilito nei diversi casi tra archivio, ricerca ed esposizione.

Successivamente è stato affrontato il tema allestitivo per verificarne il ruolo rispetto al progetto complessivo.

Oltre a questi temi, che permettono di capire come la ricerca d'archivio prende forma in questa esposizione, abbiamo cercato di far emergere alcuni elementi di connessione e di confronto rispetto alle mostre su Ettore Sottsass, nell'intento di capire come si è cercato di raggiungere con l'impostazione curatoriale un determinato obiettivo scientifico rispetto agli studi sull'autore. Abbiamo intervistato il curatore all'interno

¹⁰⁹⁰ J. Davidson, *Justin Davidson on MoMA's Departing Barry Bergdoll* in "Vulture", 1 agosto 2013.

[<http://www.vulture.com/2013/08/davidson-on-momas-departing-barry-bergdoll.html> ultimo accesso 10.02.2018].

¹⁰⁹¹ L'articolo sottolinea l'impegno di Bergdoll su questioni contemporanee: per la città di New York, durante le polemiche sulla Public Library ha portato al MoMA *Henri Labrouste* sulle intenzioni di ripresa rispetto alla recessione, *Foreclosed: Housing the American Dream*.

del suo ufficio nella Schermerhorn Hall alla Columbia University, ci ha accolto in uno studio stipato di libri e riviste che lo facevano senza dubbio assomigliare ad una piccola biblioteca con le finestre sul campus, a pochi passi dalla Avery Architectural & Fine Arts Library e dai disegni di Frank Lloyd Wright.

I. In this exhibition you set up also a "show" about two passages, one between an Archive (that is actually an undefinable "pack") and his content (the drawings and documents) and another between this "unpacking" work and the display. What's in your opinion the relation between the Archive, his content and the display and how did you direct those passages with the scholars? Set design has a role in this?

Yes, it has a role for sure. I hope to answer to your question. It became extremely fashionable to show archive materials, so very frequently they are into an exhibition, I think there is almost a fetishization about the letters, documents and all the demonstration of an archive. This show it's rather very different. We have a lot of them at Columbia, it happens frequently in University's settings because there is almost a fetishization, there's the report of the energy in say "there is this, there is this and there is this" thought you're not gonna read this things. I don't think this display at MoMA has been a display of the archive in itself. I think it's a display of the thought process. Fourteen people, one working in the museum conservator studio and thirteen working in the archive, let's say fourteen people working in the archive, it's a display of what they brought together in order for the research. It's more about the researches than the archive itself, it's not a portrait of the archive, it's a portrait of people working in archive. So you can only make sense of the unify group of objects in the section only if you see them through the thought process and the mind of the interpreter, that is way the films of the researchers in the archive is so key. That is an archive, this is a museum, but this is the person who is involved in making the selection, you would see them in the archive and a lot of thing on his table are in the show. It's quite different from the recent fashionation of showing archive as archives. I hope that I would avoid this fetisch.

And what about the other passage between "unpacked" items and the display?

This was one of the challenge but for the most part the people who was invited to unpack one object and was charged to make a check list of objects that will be exhibited in one section, for the most part they had never worked in a museum or have done an exhibition. So they don't personally make the passage that are you talking about, they do research but they continue to think at the research in the way they do, as for an article or a book so that was a challenge because they really didn't think about the display as the end result. So to be perfectly honest I was the only person there that have an extensive experience on this, I design the show with an exhibition designer. I choose the way to hang each section and I didn't allow or ask them to do that. For the first reason for a certain unity in the show and for the second because many of the persons involved understood things more because those helped them in the intellectual process of making historical argument, very frequently they would choose a drawing and I went to the archive and there'll be two very similar drawings but one much more beautiful and I asked them: "What did you take this one?" "That is the

most important". It might be very important but it's not very attractive! This is the exhibition on the Museum of Modern Art, millions of people go through there, it's what a French called the "ecole publique". So it was a little bit directorial or strong handle but Jennifer Gray and I were the curator of this exhibition and we are displaying FLW and the work of those people but they're not the curator of this exhibition.

2. MoMA's exhibitions about the whole figure of Frank Lloyd Wright stopped from 1940 to 1994. Which do you think are the most important exhibitions about his whole figure? What are the main differences between making this one using the entire archive of FLW?

There were many more exhibitions. One of the most interesting thing is that FLW is one of the most exhibited one in the history of MoMA, because most people associate MoMA with Mies van der Rohe not with FLW. So this was the first surprising discovery. The question is difficult to answer because I think it needs a more precise question. Also because there's huge differences between the exhibition made during the life of FLW and exhibition that happen after the death 1959. If you're saying about which is the most important during his lifetime, you have to specify which is the most important for showing to the public what he was doing and maybe even for the evolution of the career, the one to clarify his thinking, finding new clients, advertising himself, which is different, and you could say what is the influence on historical thing. It's an horrible thing. You can't say which one it's better.

What has changed in this exhibition?

Well, maybe I just talk about a little bit about three exhibitions that you mention, 1940, 1994 and 2017 because the other were smaller and focused, we could take the biggest one. I was not alive in 1940 but we know with the publication that was done by MoMA about that exhibition and includes, public catalogue, documentation and also the press release. And we know that the press was very mystified by the show, his lack of order, his chaos. FLW thought that he was walking inside his studio and you were there in middle of the process. But it was very mystified by many critics, the press was not in favor about the show. So I think that it's a little hard to access how important that show was for FLW otherwise if you think about the timing of the 1940 WWI has already begun in Europe, US is not yet in the war but within a few years they will be. So it's not really the best time. It does happen to come inside at the opening at the museum where they want to celebrate this American architect but the timing wasn't so great and I'm guessing and historians guess that: Had the museum been successful in building the Usonian House that FLW wanted in the garden? That would be the first demonstration in the garden (then you have to wait nine more years with Marcel Breuer after the war in a different situation) maybe the history of the Usonian House would be different, maybe the US government would have change idea in the type of prefabrication, but the house wasn't build. So those are my thoughts on this exhibition on 1940 that I didn't see. The exhibition in 1994 was very beautiful, but very classic exhibition, it was a survey of the career of FLW in a chronological way, very very easy to understand, very beautiful, very useful. I don't know that 1990 was a time when architects were so able to learn from FLW. And that was not really Terence Riley interest, he had not choose to do that show, it was a show that he was

required to do that, it was already on the way. So he did it beautifully but he wasn't his conviction and if you look at other shows like Light Construction or Mies in Berlin his sympathize lies elsewhere his sympathize (he was a young architect) were very much aligned with younger architects were interested in which was a return to think about modernism, and that was not a FLW modernism. So, the show I think was very appreciate but scholars but not with an impact on architecture. Let's say I don't know if my show it has much been impact on architecture itself but it has a lot of freedom for a number of reasons: one we have the total archive so we do what we wanted to do, number two there had just been another FLW retrospective absolutely classic, like in Guggenheim museum in 2008 I think so New York did not need another FLW exhibition and this was not the best way to see the archive. So this show is extremely different because it's about how you do historical research, it's a portrait for the public to understand what is an historian, what does it mean to work in an archive, what is the ask historical question to get hypothesis and answers for but also I hope many of the questions are: oh that is a really interesting in different way about thinking about our history or if FLW was interested in it that isn't it interesting? So there are certain things that we can see in 2017 in FLW that reflect our interest in 2017, so it's possible to choose aspects on the career that you know interests people with their contemporary concern and then make them interested again in FLW. Because FLW is a very fascinating phenomenon because he is very much loved by the American public, there are many people who try every weekend to visiting different FLW buildings and they meet at this house or that one as a cult, a hobby, but it's not very popular for architects. They think: I knew, I have to learn FLW in school, he is important, he did a couple of really fantastic buildings but I'm not interested in FLW so me made the show to make architects think: oh FLW is much more interesting than I realized!

3. The acquisition of the FLW Archive is a crucial point in history of architecture and also in the dialogue between institutions. Museums and Archives are historically structured in different ways and with different methods even if they have common missions. Researches from University has indeed a very specific way to look at documents? What could be the relation between University-Archive-Museum in your opinion and experience?

So, you have it also in Italy. The question could be: what's the relation with the MAXXI to archives? You have it in France. What is the relation between Cité de l'Architecture to the IFA and the collecting archives? So historically the MoMA has collected architecture, not since the very beginning of the Project Department it's since 1942, but it didn't really collect anything until many years later, there were only photo exhibitions and exhibit of models, so the idea is that it couldn't collect, so the collection is much younger than the museum because it's since the 1960. The idea from first was to collect individual objects that represent an architectural project, as a wonderful model, a prospective drawing, not archives, not working sketches. So it was a very artistic view of how architecture will be in the museum, and in a way that hasn't changed and the MoMA in particular has always rejected to have archives. One, because 90% of an archive would not be regularly exhibited or used and two, because the museum, even know technically every museum, at least in the State on NY, is charged by the Department of Education of the state of NY so MoMA is an educational institution and it has a library and it has an archive of his own history, that said it doesn't collect archive

itself. So that is a very paradox situation because the museum it doesn't collect archives but the most important thing in the architectural collection is the Archive of Mies van der Rohe and that was an historical accident. So when the FLW Foundation began to discuss with various institution if another institution will take over this huge archive they had actually in Arizona for us at MoMA the question was what we do at this? Because it's such an important archive but we don't collect archive and the idea came: why don't we collaborate with an institution for researchers? so we can have a combination and the archive been used for exhibition purposes but been housed in an institution for researchers. So the Archive actually lives primarily here at Columbia University. So as the library does receives researchers, museum receive visitors.

4. Frank Lloyd Wright at 150 is actually set up with artworks of dispartes kind, from furniture to drawings, models and newspapers. In the case of the March Baloon the same drawing by FLW goes from the cover page of a newsletter to a crucial element of a building. Do you consider every kind of document with the same value? I'm wondering what is a document for you?

Yes, that's staff. Because of course not everything that we call document was created as a document. So, I have never thought about this. But this thing about document it's a very interesting question. Yes, the exhibition has different kind of items, but I don't think that the chair is a document. You can use it as an evidence but you can't say that a chair from the Imperial Hotel is a document in the same way that a letter from the Japanese architect who was working with Wright is a document. In the show you have works of art you have works of design and you have things that are purely documents but then you also have, this is why you ask me this question, then you have the hybrid case. When is an architectural drawing a work of art? And when is a document? I'm not sure I have the answer for this question. Of course one they're in the archive they are all documents, a document to be used, but I think it's important to understand why they were created. We don't make it explicit in the show but you might have noticed that in the first room, everything in the first room was created in order to be exhibited or shown, so the point here is to assemble them to seduce the public to comes in and they want to look at the show because the show it 's gonna be a little more demanding intellectually than the first room. But also it is a display about things made to be displayed. Where it's in the next room some of the drawings are actually working drawings and maybe working drawings could result as documents or at the same drawing to be displayed.

My guess will be, but I have to check the dictionary to see what's the evolution of the word "document" is, but we say in English "to document something" is to create evidence of this, so the thing is that is something was born as a document. Like it will be very beautiful in the middle ages you might illustrate it with very artful documents, they can be documents, they can be works of art deliberately beautiful, but they were created as legal documents. They document transaction, they document the fact, they document ownership, they document a decree, whatever. There can be other things now we call that the letter from the japanese architect to FLW a "document", but it wasn't created as a document, it's just a piece of correspondence, but inside the archive it is a document because it actually also tell us something about historical events he tells us hundreds of hundreds of relation between FLW, because he is his liebestmeister, it tell us the first report of the survival hotel after the earthquake so this is a document but it isn't created as a document. So I suppose

you could say if you wanna have excepting concept of document anything that is in an archive is in fact a document.

5. In the current Met's Breuer exhibition Ettore Sottsass: Design Radical you could see two artworks from FLW from the Met's collection. FLW and Ettore Sottsass made their industrial furnitures in almost the same years (Wright in 1955 with the Taliesin Ensemble and Sottsass started in 1958 with Olivetti). Sottsass looked at FLW architectures in the exhibition in Turin in 1947-48 and wrote about Neutra in Domus in 1946. Do you think that FLW could be a key figure in the relation between Italian and American architecture and design in the 1950s?

Absolutely. I don't remember the name but I was meeting somebody just the other day who is working on FLW impact in Italy who probably saw the project on Venice which is in the exhibition, the Masieri Memorial in Venice. But about the interest, I think everything goes around the figure of Bruno Zevi who comes here. I think that the next year it'll be the centennial of Bruno Zevi so a number of people are working on it. Probably in 1950 Italy was the country most interested on FLW, they may be even more interested on FLW than American was interested on FLW in 1950. Italy had an incredible fascination with FLW after the war, that's not true elsewhere, the fascination on FLW in Germany is before the WWI and in Netherland is after WWI and 1920, in Japan in 1960. But in Italy is 1950. I think it almost impossible to be an architect or a designer in Italy without having studied FLW because Zevi in particular is always writing about FLW, so you can see him in magazines, everywhere, he is present, even if you hate FLW you've to had an opinion about FLW in 1950. Italy was really the epicenter of that. I went through Sottsass exhibition yesterday. It's a very beautiful exhibition but you have to except the fact that all the things that he brings in, FLW, Joseph Hoffmann, I said sometimes it is biographical, (Sottsass met this person, Sottsass was interested on it, Sottsass saw it, Sottsass do it) in other case is a complete associations. So in the very first room you can see Joseph Hoffman and FLW from the Larking building and yes visually it's very nice but as historian you can see that the real influence were the Eames and Machintosh. It's not Hoffmann and Wright...sorry! It's a stimulating show and it's a huge, but it is true that other people that are present in the show has a different study all the time, sometime it's just a connection that the curator saw, sometimes it's historical document, and so it's shifting all the time. It's ok, it's stimulating. You could say that I act a little bit more as Christian Larsen in the FLW show, in my section showing the drawing of Mies van der Rohe, and that was not in the archive, so I'm suggesting there's an arrival with there because I think there was, but that is me bringing something from the archive and put it in conversation with Mile-high.

Nota conclusiva

Da questa intervista emerge come la principale scelta curatoriale che Bergdoll e Gray hanno portato avanti in questa esposizione è stata l'aver posto al centro del lavoro una ricerca compiuta a partire dal materiale dell'archivio. Bergdoll nell'intervista sottolinea: "I don't think that this display at MoMA has been a display of the archive in itself, "I think it's a display of the thought process".

L'intento appare quindi quello di portare al centro dell'operazione espositiva il lavoro dei ricercatori, che scelgono determinate opere dall'archivio per descrivere un loro personale Frank Lloyd Wright e portare così avanti un inedito percorso tra i materiali.

Bergdoll identifica come i motivi di questa scelta siano dovuti sia alla presenza dell'intero archivio a disposizione dei ricercatori, sia alla recente mostra monografica del Guggenheim, che impediva una ripetizione, nella consapevolezza che una mostra di quel tipo "was not the best way to see the archive".

Bergdoll e Gray decidono quindi di raccogliere per la mostra e il catalogo dei saggi autonomi ma sempre legati al materiale dell'archivio. Una volontà che sembra trascendere l'occasione wrightiana per mostrare "what is the ask in historical question to get ipothesis and answers [...] different way on thinking about our own history".

La questione dell'utilizzo dell'archivio sembra riportare al tema della costruzione del nuovo – del nuovo pensiero critico – nella rilettura della storia. Bergdoll nota come la sua posizione, e con lui quella di Jennifer Gray, siano state una chiave fondamentale per l'organizzazione e la gestione del passaggio tra le scelte dei ricercatori e l'organizzazione del display.

Rispetto ad altri musei, Bergdoll riconosce come la relazione del MoMA con gli archivi sia ben delineata: il MoMA non raccoglie archivi, non fa parte delle istituzioni archivistiche americane e non ha raccolto quantità significative di unità progettuali di disegni d'architettura. Questa condizione è figlia di un'idea di opera d'arte unica, ma comprende anche una svista storica come l'acquisizione dell'archivio Mies nel 1968.

Nel momento dell'intervista in cui si vuole approfondire il significato di "documento", Bergdoll riconosce come all'interno dell'archivio non ci sia una funzionalità o una differenza di ambiti ("a design object, a letter, a chair") ricorrendo all'esempio della condizione esistente nelle arti nel Medioevo, quando un documento era un'opera d'arte. Ritornando all'etimologia di documentare come "to create evidence", l'archivio diviene un luogo in cui ogni fatto diviene documento.

4.6 Tre esposizioni: archivi, collezioni e allestimenti a confronto

Dopo aver analizzato e approfondito i tre casi studio possiamo concludere considerando come la mostra del Centro Studi su Ettore Sottsass sia profondamente legata nei suoi esiti all'istituzione del Centro Studi dell'Università, che non solo focalizza l'attività sulla conservazione e sulla ricerca ma permette anche un rapporto con i materiali che solo un centro con un determinato rapporto con il suo archivio può intraprendere. Molto differente da quello che si stabilisce in una istituzione di tipo museale.

La vicinanza di istituto universitario ed esposizione, così come accadeva nel 1968, permette che il metodo con cui si osservano i materiali sia allo stesso tempo finalizzato alla *ricerca* e alla esposizione.

Il MoMA cerca di operare in questo senso e l'accordo con la Avery Library e la Wright Foundation è senza dubbio un momento di cambiamento nella storia dell'istituzione, ma questo non è comunque equiparabile a ciò che può avvenire all'interno di un Centro Studi. Barry Bergdoll è uno storico di grande esperienza ed è grazie al suo intervento che la ricerca storica è stata valorizzata in questa esposizione, che oltre a subire troppo il modello dell'istituzione museale non utilizza il documento come elemento propulsivo nel disegno dell'allestimento.

Forse nell'esposizione si sarebbe potuto "perdere quell'aura" che, come insegna Benjamin, dà proprio l'inizio ad una epoca differente, in cui il disegno realizzato a mano e l'archivio che unisce le tecniche più eterogenee, sono indizi di una trasformazione nell'ambito artistico che ha coinvolto molto lo stesso Frank Lloyd Wright e la sua ricerca e che avrebbe potuto anche avvicinare questa figura e i suoi principi all'osservazione dell'archivio.

Il Metropolitan Museum allestisce la mostra su Ettore Sottsass con un percorso complesso e uno spazio allestito faticosamente. Le associazioni curatoriali di Larsen però raccontano molto di Sottsass, vanno oltre la sua memoria per ricavare una narrazione, come in uno *Scritto di notte* letto a fianco della collezione antica del Metropolitan, dove le associazioni visive e le vicende descritte diventano lo strumento di una ricerca. La mostra tenta di definire un nuovo *atlante*, geografico e metaforico, che vuole narrare la storia del design, estraendo dall'archivio documenti più o meno coerenti rispetto alla scientificità della ricerca, ma trasferendo al pubblico un'idea di museo come luogo di frontiera rispetto all'archivio.

5. L'archivio e l'esposizione tra arte e progetto

L'esposizione ha visto entrare nei suoi spazi, definizioni e immagini il tema "archivio" sia nella sua accezione di luogo, sia di raccolta, fino alla definizione di una vera e propria *archival art* secondo quello che Hal Foster definisce nel 2004 *archival impulse*¹⁰⁹².

L'archivio, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, diventa un modello di riferimento per le raccolte d'arte e di progetto, l'alternativa al museo¹⁰⁹³.

Prosegue in questa direzione, negli anni Novanta, per poi trovare un approfondimento ulteriore dall'inizio degli anni Duemila ad oggi, all'interno di un processo in cui – come abbiamo visto – l'opera e il documento, l'archivio e la collezione, si confrontano nel loro reciproco operare.

La diffusione del tema "archivio" si riflette quindi sia nel caso di lavori singoli, sia nei confronti delle raccolte di opere, rispetto al rapporto che si determina con i materiali e del loro dialogo con la definizione di archivio. Dalla seconda metà del Novecento la diffusione degli archivi d'arte e del progetto e la formazione degli archivi privati di curatori e artisti, nonché di progettisti, rappresenta un nodo emblematico che oggi si rivela sia all'interno della molteplice definizione di archivio, sia nelle questioni relative all'esposizione dei materiali. Gli archivi dei progettisti, nel corso del Novecento, sono andati strutturandosi nell'autonomia di Fondazioni o come parte di università e musei o Centri Studi – con l'inserimento dei fondi all'interno di archivi di architettura specializzati – o in raccolte più ampie, senza un modello e un destino predefinito.

L'archivio è oggi un riferimento sia per il sistema in cui si inseriscono l'opera e il suo significato – l'opera come documento in senso storico e non solo *unicum* – sia per la relazione tra l'opera e lo spazio allestito, per la quale il modello e l'esempio dell'immagine spazio/archivio, diventa efficace e diffuso a partire dagli anni Sessanta e Settanta del Novecento¹⁰⁹⁴.

Questo nella volontà di portare esempi della costruzione di uno spazio espositivo come discorso critico sul materiale inserito in uno spazio progettato, che determina un sistema discorsivo intermediale, riferito alla ricerca storica e alla contemporaneità.

Le figure e i protagonisti del dibattito sul tema "archivio", dagli artisti ai progettisti, dai teorici ai critici, dagli storici dell'arte ai filosofi, si sono confrontati inoltre sul rapporto tra l'archivio e la sua *esponibilità*. L'esposizione infatti "involves a recognition that the act of producing displays is itself a process of theorizing. This theorizing is done through the physical organization of objects set up in certain ways for pre-imagined encounters with visitors"¹⁰⁹⁵.

In definitiva, quale relazione si stabilisce tra gli archivi, il dibattito teorico sul ruolo dei materiali e l'esposizione come spazio della ricerca per l'arte e per il progetto?

¹⁰⁹² H. Foster, *An Archival Impulse* in "October", no. 110, 2004, p. 3-22.

¹⁰⁹³ Cfr. T. Di Carlo, *Dissemblance: eruptions and incisions, bastards and monsters* in M. Miessen, Y. Chateigné, *The archive as...*, cit. pp. 127-136; S. Zuliani, *Là dove le cose cominciano*, Ricerche di S/Confine, no. 3, 2014, pp. 81-90.

¹⁰⁹⁴ C. Baldacci, *Ripensare l'archivio nell'arte contemporanea. Marcel Broodthaers, Hanne Darboven, Hans Haacke*, A.A. 2010-2011, Tesi di Dottorato XXII ciclo, Università Ca' Foscari di Venezia.

¹⁰⁹⁵ C. Whitehead, R. Mason, S. Eckersley, K. Lloyd, *Display* in MeLa# European Museum in an age of migrations disponibile su <http://www.mela-archive.polimi.it/> [ultimo accesso 20.10.2018].

5.1 L'archivio nel rapporto tra arte e spazio espositivo

L'interesse e la sperimentazione sull'idea di archivio sono tra le principali affezioni della pratica artistica nella seconda metà del Novecento.

Secondo gli scritti recenti di Charles Merewether (2006), Sven Spiker (2008) e Cristina Baldacci (2011), questo ha determinato la nascita di opere e *pratiche* su questo tema: il rapporto con la memoria e i suoi materiali, la scrittura e riscrittura della storia attraverso l'accessibilità agli archivi, l'aspirazione *enciclopedica* del sapere umano e la sua presenza nel mondo contemporaneo, l'importanza del presente per la definizione della lettura delle "tracce" e dei documenti: tutti percorsi teorici e artistici che hanno influenzato e sono stati influenzati in senso interdisciplinare.

Nell'analisi delle opere d'arte di inizio Novecento, Sven Spiker riconduce la mutata idea di archivio ad alcuni caratteri dell'evoluzione dello spazio espositivo, che si accompagna all'evoluzione delle tecniche di archiviazione: "the way in which the bureaucracy archive shaped art practice in the twentieth century, from dadaist montage to late-twentieth-century installation".

Il progressivo avvicinamento dell'arte e del progetto al tema "archivio" ha come presupposto sia il mutamento che avviene nei confronti dell'idea di opera d'arte come documento, e il luogo della sua raccolta, sia la volontà di nuove ipotesi espositive.

L'"archivio" è, a un tempo, esempio di una possibile idea di *opera* esterna ai criteri del sistema museale e inoltre corrisponde ad una differente idea di spazio per la sua raccolta e l'unione dei materiali.

L'analisi sul tema che il curatore e storico dell'arte James Voorhies, del California College of the Arts, muove a partire dall'Institutional Critique da opere di alcuni artisti contemporanei (da Robert Smithson ed Michael Asher in primis) dalla critica (da Harald Szeeman a Michael Fried – che dà il titolo al libro – da Jacques Rancière a Anton Vidokle), rende visibile un percorso che porta l'esposizione ad essere una "combination of discourse and lived engagement"¹⁰⁹⁶ sottolineando però il carattere effimero dell'esposizione.

I caratteri significativi propri dell'esposizione (da cui parte l'analisi di Voorhies) sono identificati attraverso esempi di "casi" interessanti, permettendo di comprendere le teorie dell'autore sull'atto espositivo come "art that is occasionally too distant in history or too far in geographical location to experience personally in every instance"¹⁰⁹⁷.

Definisce poi l'esposizione come vero e proprio *atto di comunicazione, opera e critical space*.

Nel testo analizza una "selection of exhibitions, institutions, and art, including Smithson's non sites, that pose critical challenge to conventional form of presenting art"¹⁰⁹⁸.

Aggiunge poi: "exhibitions are not displays of individual works of art installed inside galleries with labels that instruct viewers about what they see and how to feel. Rather they are presentations that interweave object, images, texts, sound, video or social engagement to create complex and immersive environments both inside and outside the art institution, materially and virtually"¹⁰⁹⁹.

¹⁰⁹⁶ J. Voorhies, *Beyond Objecthood*, MIT Press, Cambridge (MA), 2017, p. vii.

¹⁰⁹⁷ Ibidem.

¹⁰⁹⁸ Ibidem.

¹⁰⁹⁹ J. Voorhies, *Beyond Objecthood*, cit., p. 13.

L'utilizzo del termine *environment* è significativo a partire dagli anni Sessanta, a partire dai *non site* di Robert Smithson, dalle opere di Michael Asher, installazioni e momenti in cui l'atto artistico mette in discussione le spazialità, esplora i riferimenti topografici, le modalità di sperimentazione delle definizioni delle istituzioni, spingendosi verso i loro limiti di definizione e includendo la dimensione critica asserendo: "the critical efficacy of the art investigated emerges through a unique spatial and temporal involvement with the exhibition form in a manner that apprehends and implicates the spectator [...] the form of the work, be it an exhibition-as-school or an empty gallery open twenty-four hours a day, is the critical challenge this work poses, as opposed to blatantly evident political content"¹¹⁰⁰.

Le teorie di Harald Szeeman nel progetto per *Documenta 5* di Kassel sottolineano come l'opera "employed a combination of fine art and material culture, such as advertising, illustration, science fiction, political propaganda, urban plans, and children's art. This collection of things from the visual world was meant to be 'a concentrated version of life in the form of exhibition'"¹¹⁰¹ in una complessa relazione tra opera, arte e reale.

Una critica alla condizione espositiva delle opere all'interno dei musei, che ritornerà in *Americana*, l'allestimento realizzato da Group Material in occasione della Biennale del Whitney, dove l'oggetto esposto è messo in discussione nella sua appartenenza al mondo dell'arte: ad esso vengono affiancati oggetti quotidiani e opere, in un allestimento in cui è l'artista a stabilire la scelta di inclusione di ogni oggetto nell'esposizione.

Come evidenzia Voorihes riportando la questione dello spazio e dell'opera all'archivio: "the archival functions both as a laboratory for experimental inquires into the nineteenth century's irrational under side and as an elaboration of a typer of visuality to whic archivization is a key"¹¹⁰². Citando Rancière, Voorihes riporta la questione archivio, al più ampio destino e missione dell'opera poiché "believes art is a productive site of critical potential because it has the capacity to change existing aesthetic regimes"¹¹⁰³ e afferma così come la pratica artistica sia il luogo in cui l'interesse per l'archivio come struttura culturale stabilisce importanti riflessioni sullo statuto stesso di opera d'arte e del rapporto di questa con il reale.

• Il ruolo del curatore

John Reichmann all'interno del suo contributo al numero 12 delle "Tate Papers", dedicato all'esperre, si chiede: "In what ways might it be a new kind of history, displacing the traditional focus on objects and related critical histories, yet irreducible to the term 'museum studies'? In what ways have exhibitions, more than simple displays and configurations of objects, helped change ideas about art, intersecting at particular junctions with technical innovations, discursive shifts and larger kinds of philosophical investigations, thus forming part of these larger histories?"¹¹⁰⁴.

¹¹⁰⁰ Ivi, p. 13.

¹¹⁰¹ Ivi, p. 22.

¹¹⁰² Ivi, p. 7.

¹¹⁰³ Ibidem, p. 6

¹¹⁰⁴ J. Rajchman, *Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions* in "Tate papers", no.12, Autunno 2009. [<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/les-immateriaux-or-how-to-construct-the-history-of-exhibitions>, ultimo accesso 10.1.2019].

La domanda è significativa rispetto alla nostra ricerca che vede l'archivio come luogo del dialogo tra storia, opera ed esposizione, e porta verso le ulteriori riflessioni del filosofo che cita la mostra *Les immatériaux* come esempio all'interno della storia delle esposizioni, di una "presentazione di idee" in cui le immagini che documentano la mostra divengono per Lyotard testimoni di un atto non solamente di "archiviazione" ma di una "another idea of archive, related to theater (or to sound or music) and of the scripts through which they are reproduced"¹¹⁰⁵ sottolineando il ruolo della ricerca che accompagna l'esposizione.

Prosegue Lyotard: "pieces are brought out, displayed, put back in the cellar, compared, others found, analyzed, restored, x-rayed"¹¹⁰⁶ il materiale viene posto sul piano di lavoro, appoggiato sul tavolo in attesa delle mani del restauratore, studiato nella sua forma oggettuale e nel contenuto, trovandosi sul *palcoscenico* di un'azione attuale che si colloca tra la storicizzazione del tema e la sua attuale "presentazione". Come se si trattasse della Maria lyotardiana di *Postmodern fables* che "lays out his papers below the podium's small lamp and begins to speak, standing up in the front of an audience she doesn't see. Only serving her text"¹¹⁰⁷. L'idea di esporre e le possibilità dell'archivio si possono rileggere nelle idee Lyotardiane secondo cui "museums, cultural institutions are not only repositories, they are also laboratories. They are truly banks. The deposits must be put to work".¹¹⁰⁸ La storia delle esposizioni che prefigura Lyotard "is not one thing, governed by a single logic and narrative but, on the contrary, vital precisely because it intersects with many others"¹¹⁰⁹.

Una mostra che sembra riflettere, secondo il pensiero di Francesca Gallo¹¹¹⁰, quel cambiamento all'interno della questione museologica che negli anni Ottanta aveva visto ridefinire l'architettura museale attraverso la creazione di spazi complessi, non definiti, oltre la logica della galleria e del percorso espositivo tradizionale secondo la metafora di Rosalind Krauss del *museo senza muri*¹¹¹¹.

Claire Bishop nel suo saggio del 2017 definisce come "le opere d'arte siano nodi temporali, un misto di passato e presente"¹¹¹². A questo oppone, in un discorso che rappresenta un passaggio importante per la condizione museologica e di allestimento, un'idea secondo cui ci troviamo in una "contemporaneità dialettica"¹¹¹³ chiedendosi "perché certe temporalità appaiono in particolari opere d'arte in specifici momenti storici"¹¹¹⁴. Sostiene che la vera palestra di prova per evitare ciò che lei chiama "presentismo" sono proprio le collezioni storiche intese come "capsule del tempo di quello che era stato considerato culturalmente rilevante in precedenti periodi storici"¹¹¹⁵.

¹¹⁰⁵ Ibidem.

¹¹⁰⁶ Ibidem.

¹¹⁰⁷ Ibidem.

¹¹⁰⁸ J. F. Lyotard, *Postmodern Fables*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, cit. in J. Rajchman, *Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions*, cit., p. 9.

¹¹⁰⁹ J. Rajchman, *Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions*, cit., p. 6.

¹¹¹⁰ F. Gallo, *Les Immatériaux. Un percorso di Jean-François Lyotard nell'arte contemporanea*, Aracne, Roma, 2008.

¹¹¹¹ R. Krauss, *Postmodernism' museum without walls* in R. Greenberg, B. Ferguson, S. Nairne, *Thinking about exhibition*, Routledge, Londra, 1996 [ed. or. *Le Musée sans murs du postmodernisme* in "L'Oeuvre et son accrochage" special issue of "Cahiers du Musée nationale d'art moderne", no. 17/18 (1986), pp. 152-8.]

¹¹¹² C. Bishop, *Museologia radicale*, Johan and Levi, Monza, 2017, p. 20.

¹¹¹³ Ivi, p. 28.

¹¹¹⁴ Ibidem.

¹¹¹⁵ Ivi, p. 31.

Discute anche sull'approccio tematico delle esposizioni che, pur permettendo una maggiore libertà, "se passato e presente collassano in un cluster trans-storico e trans-geografico, come si possono comprendere le differenze tra luoghi e periodi?"¹¹¹⁶, sottolineando come questo approccio renda difficile se non marginale la presa di posizione dell'istituzione.

Claire Bishop osserva infine le posizioni di alcune collezioni che ritiene esemplari rispetto all'utilizzo delle opere portando alla luce questioni importanti relative all'esporre. Alle modalità espositive, dalla tematizzazione della Tate allo sguardo cronologico del MoMA, Bishop oppone il lavoro del Museo Reina Sofia e del Muzej di Lubjana che "distaccati dal modello presentista del museo contemporaneo [...] propongono di contro una contemporaneità dialettica, sia come pratica museale sia come metodo di studio della storia dell'arte"¹¹¹⁷. Il Museo Reina Sofia utilizza il materiale della collezione "come un archivio di 'beni comuni' una collezione disponibile a tutti [...], invece che come un tesoro da accumulare l'opera d'arte dovrebbe essere mobilitata come 'oggetto relazionale'"¹¹¹⁸ iniziando una politica di utilizzo delle opere come 'documenti'.

Opere che si rendono più accessibili proseguendo – come accenna in nota la Bishop – una politica che è stata in precedenza adottata dal Centre d'Estudios i Documentació del MACBA di Barcellona. Esso "was created out of the conviction that since the beginning of the last century, and especially from the fifties onwards, artistic production cannot be understood simply through the artwork in itself, and that the document is an element of the language that makes up complex cultural productions such as art. The Archive also aspires to contribute to counterbalancing the lack of attention that documentary holdings have been given in this specific context"¹¹¹⁹.

A seguire, il progetto delle esposizioni al Van Abbemuseum ad Eindhoven avrà il titolo *Play Van Abbe* in due sezioni: una dal titolo *The game and the players* e una successiva, *Time Machines- Reloaded*.

Di questo progetto sottolineiamo la proposta "nata dall'ambizione dell'istituzione di diventare un 'museo dei musei' o una 'collezione delle collezioni', mettendo in mostra la storia degli approcci espositivi più ideologici, gli archetipi e i modelli d'allestimento"¹¹²⁰.

Vengono realizzate diverse ricostruzioni di allestimenti espositivi (da Moholy-Nagy a Lina Bo Bardi) per concludersi con una serie di allestimenti "The Politics of Collecting" in cui il direttore del museo, Charles Esche, riafferma la sua posizione per cui "lo scopo del museo è prendere posizione, poiché il relativismo è la narrazione dominante del mercato"¹¹²¹ e, l'inserimento negli allestimenti dei materiali provenienti dall'archivio, rende il museo – secondo le parole di Claire Bishop – "un narratore storico schierato".

Per confermare questa visione sul possibile orizzonte per i musei e le esposizioni Bishop evidenzia l'idea di costellazione "in quanto riscrittura politica della storia"¹¹²²: una nuova mappatura delle tradizioni per "mobilitare il passato per riportarlo fiammante nel presente e tenere la storia in movimento per permettere

¹¹¹⁶ Ivi, p. 32.

¹¹¹⁷ Ivi, p. 34.

¹¹¹⁸ Ivi, p. 50.

¹¹¹⁹ Si veda su <https://www.macba.cat/en/the-archive> (ultimo accesso 20.10.2018).

¹¹²⁰ C. Bishop, *Museologia radicale*, cit., p. 39.

¹¹²¹ Ivi, p. 41.

¹¹²² Ivi, p. 64.

ai suoi oggetti di fungere di nuovo da agenti storici"¹¹²³ secondo cui – richiamando il Benjamin de *Sul concetto di storia*¹¹²⁴ – il passato rappresenta una meta di conoscenza, partendo dal presente e indagando il passato attraverso le sue numerose, eterogenee e costellate testimonianze.

Bishop arriva a definire un concetto di contemporaneo per cui "non è più una questione di periodizzazione o un discorso, ma piuttosto un metodo o una pratica, potenzialmente applicabile a ogni periodo storico"¹¹²⁵.

Rileggere l'archivio attraverso questa visione permette di ricondurre la riscoperta del passato a una continua attribuzione di significato e comprensione del presente, al di là di quella sempre crescente mancanza di autonomia rispetto alle logiche del valore d'uso: "trovare le parole adatte a spiegare il valore della cultura è un compito urgente tanto nei musei quanto nelle università [...] è significativo il fatto che sia un problema di *temporalità* quello su cui si gioca ora questo conflitto: la vera cultura opera dentro una cornice temporale più lenta"¹¹²⁶.

• Arte e spazio espositivo

Come sottolinea Maddalena d'Alfonso nel recente volume *Come lo spazio trasforma l'arte. Come l'arte trasforma lo spazio*¹¹²⁷ "è dalla comparsa dell'arte astratta che i direttori di musei, gli architetti e gli storici dell'arte cominciano a interrogarsi sul modo migliore per comunicarne i risvolti teorici"¹¹²⁸.

Il ruolo dell'allestimento in questo processo vede presto la sovrapposizione con la condizione delle opere, e pone l'esposizione entro un discorso di cui l'opera è una componente dell'esperienza, in uno spazio allestito e allo stesso tempo metaforico, un "teatro della memoria"¹¹²⁹.

È ad El Lissitzkij che nel libro di Doherty, *Inside the white cube*¹¹³⁰, viene ricondotto il primo progetto "espositivo" e su questo anche ritorna Maddalena d'Alfonso che evidenzia l'importanza dell'*abstract cabinet*, lo spazio creato nel 1927, dove verranno esposte opere di Mondrian, de Stijl e del costruttivismo, collocato all'interno della galleria di Hannover (Lissitzkij realizzerà nel 1926 *Room for Constructive Art* a Dresda) dove Alexander Dorner fece realizzare le *Athmosphere rooms*, stanze in cui l'allestimento era in stretto rapporto con le opere, e la loro collocazione era in un contesto storico e museografico che in quegli anni determinò "una serie di episodi architettonici a cavallo tra l'allestimento museografico e l'arte moderna, cercando di rivoluzionare il concetto stesso di fruizione artistica"¹¹³¹.

Lo spazio di Lissitzkij era progettato affinché sia le pareti che le opere risultassero variabili: le prime attraverso una colorazione che variava sui lati, essendo fissate a strutture scorrevoli che potevano modificare la scelta degli accostamenti nelle serie possibili. Un'altra sala, progettata nel 1930 da Moholy-Nagy, *The*

¹¹²³ Ibidem.

¹¹²⁴ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, Centro di documentazione il Porfido, Torino, 1970.

¹¹²⁵ Ivi, p. 67.

¹¹²⁶ Ivi, p. 72.

¹¹²⁷ M. D'Alfonso, *Come lo spazio trasforma l'arte come l'arte trasforma lo spazio*, Silvana Editoriale, 2016, p. 17.

¹¹²⁸ M. D'Alfonso, *Come lo spazio...*, cit., p. 17.

¹¹²⁹ Ivi, p. 18.

¹¹³⁰ B. O'Doherty, *Inside the white cube*, Johan & Levi, Monza, 2012 [ed. or. B. O'Doherty, *Inside the white cube*, The Lapis Press, San Francisco, 1976].

¹¹³¹ M. D'Alfonso, *Come lo spazio trasforma l'arte come l'arte trasforma lo spazio*, cit., p. 27.

room of our time, mostrava secondo diversi media lo sviluppo delle arti visive, dal teatro al design, dall'architettura al film.

In questi primi decenni di sperimentazione anche l'opera di Kiesler si pone come momento chiave per la definizione di uno spazio progettato, di cui il primo esempio fu l'allestimento del 1924 all'Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik, mostra sul teatro realizzata a Vienna, il più noto allestimento per *Art of this Century*, la galleria che Peggy Guggenheim aveva aperto a New York nel 1942, con lo spazio della galleria trasformato in dispositivo con "pareti curve a cui si aggrappano espositori e mensole aggettanti"¹¹³² per quadri e sculture.

Duchamp nel 1938 copre il soffitto del *White cube* con la sua *1200 Sacks of Coal* all'Esposizione Internazionale del Surrealismo a New York, dove mutò la galleria, allestita con le altre opere, attaccando al soffitto centinaia di sacchi di tela e disegnò le porte come in porte girevoli, e "mettendo a nudo l'effetto che il contesto aveva sull'arte, il contenitore sul contenuto, Duchamp riconobbe una zona dell'arte che non era ancora stata inventata [...] una sorta di fenomeno di dispersione d'energia dall'arte all'ambiente circostante"¹¹³³ a cui seguirà *Miles of String* nel 1942.

Sono esempi di come lo spazio venisse considerato per far rientrare l'opera nella *temporalità* di un discorso esperienziale presente, in cui gli elementi dell'esposizione riflettevano il gioco surrealista, come evidenzia Sven Spieker ne *The big archive*¹¹³⁴, concetto presente anche in *La chute d'un ange* di Max Ernst con "the oscillation between the images in the foreground and the gridlike background"¹¹³⁵, con la creazione di numerose sovrapposizioni di senso tra l'opera e le sue componenti, o superfici.

Dal 1929 al 1949 al MoMA di New York si realizzano gli allestimenti che portano alla definizione del *White Cube*, modello affermatosi a partire dagli anni Cinquanta come "sapiente configurazione dello spazio, ideata proprio da alcuni esponenti del Movimento Moderno, alla ricerca di un luogo per esporre le opere dei movimenti di avanguardia –espressionismo, astrattismo, cubismo, suprematismo"¹¹³⁶ che troverà un fecondo terreno di esplorazione nella New York del MoMA in seguito all'emigrazione dei più importanti maestri moderni su suolo americano, da Walter Gropius a Mies van der Rohe, da Moholy Nagy a Marcel Breuer.

L'affermazione di questo modello espositivo è opera del direttore del MoMA, Alfred Barr. Secondo quanto afferma lo storico Bruce Altshuler, "fu in questo nuovo Folkwang Museum che Alfred Barr Jr. vide un allestimento d'avanguardia [...] che avrebbe presto utilizzato al Museum of Modern Art, sebbene questo criterio espositivo avesse un importante precedente americano negli allestimenti della galleria 291 di Alfred Stieglitz"¹¹³⁷ che aveva ospitato dal 1905 al 1917 opere di artisti americani e dell'avanguardia europea, contribuendo alla riflessione sul ruolo della fotografia rispetto alle altre arti.

• Archivio e spazio espositivo

¹¹³² M. D'Alfonso, *Come lo spazio trasforma l'arte come l'arte trasforma lo spazio*, cit., p. 30.

¹¹³³ Ivi, p. 59.

¹¹³⁴ S. Spieker, *The big archive. Art from bureaucracy*, The MIT press, Cambridge (MA), 2008.

¹¹³⁵ S. Spieker, *The big archive. Art from bureaucracy*, cit., p. 115.

¹¹³⁶ Ivi, p. 19.

¹¹³⁷ B. Altshuler, *L'arte contemporanea e il museo* in A. Aymonino e I. Tolic, *La vita delle mostre*, Mondadori, Milano, 2007, p. 66.

Il volume di Brian O'Doherty¹¹³⁸ del 1976, è un riferimento per lo studio dei mutamenti avvenuti a proposito dello spazio espositivo: lo spostamento dell'osservazione dal quadro alle pareti del museo ha inizio dall'impianto figurativo impressionista e dalle sue linee d'orizzonte in cui la cornice si pone come un limite non più necessario anzi, indagabile ed espandibile,¹¹³⁹ come testimonierà l'esposizione di William Seitz del 1960 al MoMA in cui ai quadri di Monet verranno tolte le cornici, in un atto curatoriale che portava direttamente dal cavalletto alla parete espositiva.

Così come era confermato dalle ricerche artistiche legate all'espressionismo astratto che "hanno segnato la strada all'espansione laterale, si sono liberati della cornice e gradualmente hanno cominciato a concepire il margine come un'unità strutturale in cui il dipinto entrava in comunicazione con la parete"¹¹⁴⁰.

Per le esposizioni non si tratta esclusivamente di una riflessione sullo statuto dell'arte all'interno del suo dibattito ma, negli stessi anni "del riconoscimento in egual misura del ruolo della costruzione spaziale, coniugando il dibattito sui compiti del curatore con una progressiva attenzione al progetto di allestimento".¹¹⁴¹

Prosegue O'Doherty: "il flusso di energia che si sprigiona tra i concetti di spazio espressi nell'opera e lo spazio che occupiamo è una delle forze basilari e meno comprese del modernismo"¹¹⁴², concetto che porta all'utilizzo dell'*environment* di fine anni Cinquanta e Sessanta¹¹⁴³ e l'appropriazione dello spazio espositivo negli anni Settanta in cui troviamo gli allestimenti del Musée des Arts Décoratifs a Parigi (con François Mathey), l'ICA e la Whitechapel di Londra, lo Stedelijk Museum di Amsterdam e il Museo di Eindhoven.

Quest'ultimo era diretto da Jan Leering con l'obiettivo di "give art the vital social role it enjoyed in the Middle Ages, and developed thematic exhibitions based on socio-cultural data"¹¹⁴⁴ esplicitando appunto il territorio dell'esposizione aperto a ogni oggetto, materiale e immateriale e al loro "riposizionamento".

Il rapporto tra opera d'arte e idea di archivio si instaura anche grazie all'idea di spazio che inizia a mutare, come evidenzia Alessandra Troncone: "dalla metà degli anni Sessanta una serie di mostre pone l'accento sulla parola 'spazio', che spesso va a costruire parte integrante dei titoli stessi delle esposizioni [...] l'opera è chiamata ad interagire con il luogo espositivo, alterandone a volte la percezione, ma anche con il pubblico, motivo per cui il rapporto dialettico tra spazio (richiedente una terza dimensione) e immagine (concetto naturalmente bidimensionale) si fa esso stesso un nuovo campo d'indagine in ambito critico ed espositivo"¹¹⁴⁵.

Non è solo l'archivio come luogo, immagine e metodo di raccolta a diventare *metafora* e oggetto di interesse di una condizione museale non più sufficiente: "si accompagna dunque la ricerca di nuovi spazi che siano in grado di assecondare le ricerche artistiche [...] la scelta di realizzare una mostra di arte contemporanea (*Lo spazio dell'immagine*) in un palazzo antico [...] il caso del Deposito d'Arte presente a

¹¹³⁸ B. O'Doherty, *Inside the white cube*, cit.

¹¹³⁹ B. O'Doherty, *Inside the white cube*, cit., p. 26.

¹¹⁴⁰ Ivi, p. 31.

¹¹⁴¹ F. Zanella, *Esporsi*, Scripta, Verona, 2012, p. 8.

¹¹⁴² Ivi, p. 37.

¹¹⁴³ Ivi, p. 45.

¹¹⁴⁴ J. M. Poinot, *Art and Its Context or A Question of Culture* in F. Aubart, *Harald Szeemann: individual methodology*, JRP Ringier, Zurigo, 2007, p. 24.

¹¹⁴⁵ A. Troncone, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Postmediabooks, Milano, 2014, p. 23.

Torino [...] il garage di via Beccaria a Roma [...] l'idea è quella di interagire con l'esterno ma anche di far dialogare le opere tra loro e di lasciarle coabitare nello stesso ambiente"¹¹⁴⁶.

La storica dell'arte prosegue evidenziando come "l'ingresso in campo dell'insignificante, così come del 'naturale quotidiano privato di ogni maschera', evidenziano la difficoltà nel gestire lavori molto diversi tra loro, che richiedono appunto un proprio spazio o addirittura ne creano di nuovi. Costrette a confrontarsi con nuove soluzioni di allestimento le mostre si trasformano in casi studio esemplari del dibattito critico che attraversa questi anni, dando vita ad un intenso dialogo tra la scrittura critica e quella espositiva"¹¹⁴⁷. Dalle parole di Alessandra Troncone emerge come "una mostra è un prodotto culturale ma anche un evento mediatico"¹¹⁴⁸, all'interno del quale, soprattutto negli anni Sessanta e Settanta vengono ad intrecciarsi numerose questioni, tra le quali l'emergere del "primato della fase progettuale su quella realizzativa proposto in un ambiente concettuale"¹¹⁴⁹, nonché della figura del curatore per come la possiamo vedere anche oggi.

Cristina Baldacci evidenzia come "le prime grandi scoperte tecnico-scientifiche del secolo suscitarono l'entusiasmo degli artisti, inducendoli a riesaminare i metodi di catalogazione del sapere, e, dall'altro, i conflitti bellici fecero riflettere sul mantenimento e la durata della memoria storico-culturale"¹¹⁵⁰ che, sovrapponendosi agli sviluppi tecnologici successivi, ha portato gli artisti a creare modelli "più vicini a dispositivi di tipo processuale, questi archivi immaginari o anti-modelli d'archivio sono luoghi che attivano il pensiero e incoraggiano il dialogo critico"¹¹⁵¹. È agli anni Sessanta che Baldacci riconduce il momento in cui "l'archiviazione viene eletta a tutti gli effetti a prassi dell'arte"¹¹⁵², riportando questa pratica anche a due esemplari esposizioni *When Attitude Become Form* del 1969 e *Information* del 1970, "pioniere nel presentare l'impulso verso il ritorno al reale e l'archivio"¹¹⁵³. Un momento in cui "l'arte diventa transitoria e si allontana dai tradizionali criteri di classificazione [...] è necessario ripensare i metodi di raccolta, categorizzazione, e divulgazione del sapere"¹¹⁵⁴. L'azione degli artisti negli anni Ottanta determinerà il fenomeno dell'*Institutional Critique*¹¹⁵⁵, come presa di posizione e contestazione dell'istituzione museale, "adottando le pratiche espositive e curatoriali come linee guida del processo creativo"¹¹⁵⁶.

Soprattutto negli anni Sessanta e Settanta l'archivio rappresenta uno spazio reale, interno ad una istituzione dalle diverse sfaccettature in cui l'arte e il progetto sembrano poter trovare posto, al di là della scelta dell'artista, del museo o della galleria, è un luogo in cui l'esponibilità, il valore di mercato o il criterio estetico, non rappresentano il principio di raccolta e di unione.

¹¹⁴⁶ Ivi, p. 24.

¹¹⁴⁷ Ivi, p. 29.

¹¹⁴⁸ Ivi, p. 7.

¹¹⁴⁹ Ivi, p. 8.

¹¹⁵⁰ C. Baldacci, *Ripensare l'archivio nell'arte contemporanea...*, cit., p. 267.

¹¹⁵¹ Ivi, p.3.

¹¹⁵² Ivi, p.7.

¹¹⁵³ Ivi, p. 8.

¹¹⁵⁴ Ivi, p. 23.

¹¹⁵⁵ Cfr. C. Baldacci, *Ripensare l'archivio nell'arte contemporanea...*, cit., p. 13.

¹¹⁵⁶ Ivi, p. 13.

Per questo motivo si diffonde lo sviluppo della pratica espositiva e l'*attitudine* di molti artisti di rivolgersi al tema d'archivio, inteso come avvicinamento al reale¹¹⁵⁷, alla documentazione, all'ordinamento e ai temi che sono emersi portano a una sovrapposizione tra gli intenti espositivi e quelli archivistici, risolvendosi in numerose installazioni che trovano nella *forma* archivio un principio ordinatore nonché un'occasione teorica, artisti come Christian Boltanski, Annette Messager, Louis Bourgeois, Susan Hiller, Ilya Kabakov, Gerhard Richter, opere che in parte ritroviamo nel 2008 nella mostra *Archive fever* di Okwui Enwezor.

L'archivio diventa, per gli artisti e ancora più per gli storici e i filosofi, l'insieme di materiali enigmatici¹¹⁵⁸ che ci permettono, secondo la definizione foucaultiana, di stabilire enunciati come forma di temporanea risposta alle questioni culturali, che l'enigma pone rispetto a una condizione presente delle nostre "maschere [...] la differenza non è origine dimenticata e sepolta, ma quella dispersione che noi siamo e facciamo"¹¹⁵⁹.

Come abbiamo visto nella parte iniziale della ricerca vi sono state esposizioni, a partire dalla fine del XX secolo, che hanno riunito in un percorso critico opere e temi riferite alla ricerca sul tema "archivio" come la mostra *Interarchiv* a Lüneburg nel 1999 di Obrist, l'esposizione *Archive fever* di Enwezor a New York del 2008 e *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?* di Georges Didi Huberman nel 2010. In Italia l'esposizione *Magnifica ossessione* al Mart di Rovereto nel 2012 ha affrontato in parte i temi emersi dal dibattito sull'archivio così come le seguenti mostre de *Il Palazzo enciclopedico* alla Biennale di Venezia (diretta da Massimiliano Gioni), posizionate tra il tema archivio e il collezionare.

5.2 Il *reenactment* delle mostre

All'interno di questo percorso che segue il rapporto tra l'archivio e l'esporre, facciamo riferimento anche all'utilizzo dell'archivio per la riproposizione di mostre storiche, secondo l'intenzione di curatori che, come avviene per il *reenactment*¹¹⁶⁰ di *When Attitudes Became Form*¹¹⁶¹, vedono nell'esposizione e nel suo allestimento un'azione presente di attiva riflessione non solo su un evento storico ma sulle possibilità attuali del rapporto tra il materiale d'archivio e lo spazio, tra le "tracce" e il presente, tra un contesto storico e uno differente. D'altra parte può divenire – come vedremo per la riproposizione di materiali della mostra *MANtransFORMS* – l'occasione per creare un nuovo allestimento che presenti le opere attraverso una concettualizzazione dell'idea di archivio attraverso un percorso ripensato e strutturato per rendere "produttiva" una memoria ancora meravigliosamente significativa per i suoi presupposti teorici e per la sua realizzazione.

¹¹⁵⁷ Cfr. C. Baldacci, *Ripensare l'archivio nell'arte contemporanea...*, cit., p. 3.

¹¹⁵⁸ Cfr. C. Baldacci, *Ripensare l'archivio nell'arte contemporanea...*, cit., p. 259.

¹¹⁵⁹ M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, cit., p. 176.

¹¹⁶⁰ Per *reenactment* si intende la riproposizione di esposizioni ed opere storiche, secondo diversificati intenti e metodi sia da parte di curatori che artisti. In merito si veda A. Troncone, *Remaking exhibitions* in "Flash Art", no. 310, 2013, pp. 85-86; E. Di Raddo, *A proposito della ripetizione della Ripetizione differente: il reenactment delle mostre* in "Ricerche di S/Confine" vol. VI, no. 1, 2015, pp. 242-250; R. Greenberg, *Landmark Exhibitions Issue/Remembering Exhibitions': From Point to Line to Web* in "Tate papers", no. 12, 2009. Questa tipologia di esposizione è esemplare rispetto all'utilizzo di "documenti" storici e d'archivio, intendendo qui come "documenti" tutte le informazioni e le condizioni presenti nella mostra storica, della quale si determina una "riattivazione".

¹¹⁶¹ G. Celant (a cura di), *When attitudes become form : Bern 1969/Venice 2013*, Fondazione Prada, Milano, 2013 (mostra tenuta a Venezia, Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, dal 1 giugno al 3 novembre 2013).

Si riconosce un'idea di *tempo* in cui l'archivio e l'esporre non sono che strumenti per un'azione umana che considera il materiale nella sua molteplice esistenza e specifica durata¹¹⁶², che quasi sembra sovrapporsi nella definizione foucaultiana in cui "l'archivio definisce un livello particolare; quello di una pratica che fa sorgere una molteplicità di enunciati come tanti eventi regolari, come tante cose che si offrono al trattamento e alla manipolazione"¹¹⁶³.

La riproposizione di queste mostre, realizzate nella seconda metà del Novecento, "encourage further exploration and analysis, underscoring how the tools of curators, designers, architects, theorists, and others working in and outside of institutions can be marshaled toward new end, inspiring dialogue and discovery that resonate long after an exhibition closing date"¹¹⁶⁴.

In queste esposizioni, sia i contenuti che il progetto di allestimento sono stati motivo di indagine, di studio, di riflessioni attuali e di costruzione di nuovi discorsi.

Le mostre prese in esame sono: *Italy the new domestic landscape* (realizzata al MoMA nel 1972 e riproposta nel 2009 dalla Columbia), *This is tomorrow* (mostra del 1956 alla Whitechapel Gallery e riproposta nel 2010 dalla galleria stessa), *When Attitudes Become Form* (realizzata nel 1969 e ripensata nel 2014 per la Biennale di Venezia), *MANtransFORMS* (del 1976, portata come tema espositivo all'ETH di Zurigo nel 2016).

La celebre mostra del MoMA del 1972 *Italy the new domestic landscape* è stata riproposta nel 2009 come *Environments Counter Environments: Experimental Media in 'Italy the New Domestic Landscape'*, realizzata alla Arthur Ross Gallery alla Columbia, curata da Peter Lang, Luca Molinari, Mark Waisuta.

Così come per altre mostre che hanno segnato la storia delle esposizioni di architettura e design – come ci segnala Zöe Ryan – "their influence has grown and continues to do so. Their ideas have spread in a number of ways by their display at additional venues or their later re-creation"¹¹⁶⁵, considerando inoltre come queste mostre siano capaci di "reengaging audiences with key elements and discourse of the original exhibition"¹¹⁶⁶. Come viene sottolineato da Ryan per alcuni dei casi studio scelti all'interno della sua ricerca, "many catalogues actually build on the content of the show and expand the surrounding critical discourses"¹¹⁶⁷. Ryan riconosce infatti, ad esempio, come grazie al catalogo di *Italy the new domestic landscape* lo scritto di Manfredo Tafuri ha reso lo storico dell'architettura una figura di riferimento anche per il pubblico americano. Questa esposizione, che presentava nel giardino del MoMA un percorso esterno che mimava la griglia urbana della vicina Fifth Avenue si completava all'interno, con gli *Environments* realizzati al primo piano delle gallerie strutturandosi in una mostra che "more than a matter of questions of form and function and for harnessing its potential as a platform for investigation"¹¹⁶⁸. La mostra¹¹⁶⁹ realizzata nel 2013 e curata da Peter

¹¹⁶² M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, Bur, Milano, 2015, p. 174. [Ed. or. M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Édition Gallimard, Parigi, 1969].

¹¹⁶³ Ibidem.

¹¹⁶⁴ Z. Ryan, *The afterlife of exhibitions* in Z. Ryan, *As seen*, cit., p. 32.

¹¹⁶⁵ Z. Ryan, *The afterlife of exhibitions*, Z. Ryan, *As seen*, cit., p. 29.

¹¹⁶⁶ Ibidem.

¹¹⁶⁷ Ivi, p. 31.

¹¹⁶⁸ Z. Ryan, *The afterlife of exhibitions*, Z. Ryan, *As seen*, cit., p. 22.

¹¹⁶⁹ *Environments and Counter Environments* è stata realizzata da GSAPP Exhibitions al Columbia University's Graduate School of Architecture, Planning and Preservation nella Arthur Ross Architecture Gallery per poi circolare alla Swiss

Lang, Luca Molinari e Mark Wasiuta, riunisce i video prodotti dagli artisti coinvolti ed i "related design documents show a range of attitudes toward the conception and theoretical imperatives of the environments themselves and in this respect the current exhibition encounters again medias and environments and their potential for thinking anew the boundaries of architecture, domestic spaces, their conditions and territories"¹¹⁷⁰.

Il secondo caso analizzato è quello che realizza la Whitechapel Gallery nel 2010: una mostra a partire dai materiali d'archivio di *This is tomorrow*, la mostra realizzata (negli stessi spazi) da Theo Crosby nel 1956: "the new installation allows visitors to reconstruct the old one, in particular the processes of its making, through ephemera such as correspondence, exhibition posters, and the catalogue"¹¹⁷¹.

Nella mostra del 1956, l'utilizzo dell'esposizione e dell'allestimento per Crosby diviene quindi una strada per "expanding architecture reach, through assertively popular and accessible exhibition, into a totality that was otherwise ever further from the architectural grasp"¹¹⁷² trasferendo nell'esposizione l'ambizione stessa dell'architettura di interpretare il presente, e di progettare un futuro.

L'esposizione era realizzata attraverso una collaborazione di pittura, scultura, arte e architettura in una direzione che univa la cultura di massa (ricordiamo la presenza di Robby the Robot dal film *Forbidden Planet* e le riproduzioni di Marilyn Monroe). Un'esposizione che, come sottolinea Sylvie Lanvin, "was organized to encourage collaboration among disciplines that until then had been viewed largely as separate and exhibited discretely [...] as a platform for asking questions about the disciplines's similarities and differences"¹¹⁷³. All'interno della mostra, le opere provenivano dal più diversi media andando a coprire ogni livello culturale, così come era stata pensata dal curatore Theo Crosby e dall'Independent Group che aveva preso parte all'organizzazione della mostra, "while the content certainly departed from the pop imagery of a legend, the variety of what was shown fit with the Independent Group's rejection of idealist aesthetics and with its penetrating interest in a diversity of cultural artifacts"¹¹⁷⁴. Dell'installazione *Patio and Pavilion* di Peter Smithson, Nigel Henderson e Eduardo Paolozzi, Lanvin scrive: "referenced architectural elements in a open-ended way to prompt discussion, contemplation, and discovery"¹¹⁷⁵.

Il padiglione, all'interno del quale poteva sostare il visitatore e ospitava sul soffitto e sul pavimento oggetti "trovati". L'uso dello spazio diventa qui per la prima volta, secondo la definizione di Lanvin un *information environment*¹¹⁷⁶.

La mostra realizzata nel 2010 porta "vividly back to life"¹¹⁷⁷ i materiali del loro archivio, molti inediti o relativi alla nascita e ai moventi dell'esposizione.

Architecture Museum (SAM), Basilea; il Disseny Hub Barcellona (DHUB), Barcelona; e il Arkitekturmuseet, Stoccolma. La mostra resterà in circolazione dal 2009 al 2013.

¹¹⁷⁰ [http://www.grahamfoundation.org/public_exhibitions/5040-environments-and-counter-environments-italy-the-new-domestic-landscape-moma-1972].

¹¹⁷¹ Ivi, p. 30.

¹¹⁷² Z. Ryan, *Taking positions* in Z. Ryan, *As seen*, cit., p. 13.

¹¹⁷³ S. Lanvin, *Just what is it that makes today's architectural exhibitions so different, so appealing?* in Z. Ryan (a cura di), *As seen*, cit., p. 119.

¹¹⁷⁴ B. Altshuler, *Salon to Biennial - Exhibitions That Made Art History, Volume I: 1863-1959*, Phaidon Press, 2008, p. 355.

¹¹⁷⁵ Ivi, p. 19.

¹¹⁷⁶ S. Lanvin, *Just what is it that makes today's architectural exhibitions so different, so appealing?* in *As seen*, cit., p. 118.

Attraverso il materiale del processo di creazione e di progettazione della mostra, che viene prodotta solo con materiale d'archivio si porta il pubblico a ricostruire nell'immaginario la situazione del 1956 all'interno degli spazi della galleria che ripercorre oggi.

Come definisce l'archivista del Nigel Henderson Estate, Rosie Ram " *This is Tomorrow's* replicas and riffs are therefore at risk of being forgotten, eclipsed by the aura of the 1956 event. So what now? According to Greenberg, the only way to counter the 'landmark' status of the original is for remembering exhibitions to remember themselves [...] If *This is Tomorrow* can be said to invite one thing it is this: a simultaneous present composed of both past and future" ¹¹⁷⁸.

In quell'occasione è stato inoltre ripubblicato il catalogo dell'esposizione, un fac-simile con una prefazione contemporanea, che si conferma una parte integrante della mostra storica nei suoi contenuti, nella sua forma e nelle scelte editoriali che lo rendono un *oggetto* dell'esposizione stessa e dei significati che intendeva promuovere. Lanvin in conclusione riconosce come questa esposizione sia stata "a model for other art practices that increasingly want to be less burdened by their heavy mantle of artistic privilege"¹¹⁷⁹ ma anche a poter produrre oggi "actuality, aesthetic experience, and knowledge"¹¹⁸⁰, affermazione che ritroviamo nelle parole di Crosby relative alla sua installazione per *This is tomorrow* "the element of this exhibition are not only the concern of the artist: they are yours. We share the same visual environment; we are all in the same boat"¹¹⁸¹.

La Whitechapel Gallery dal 2009 ha aperto la sua Archive Gallery, realizzata durante i lavori di ampliamento, con spazi accessibili al pubblico. La curatrice della Archive Gallery, Nayia Yiakoumaki nel 2016 è stata inoltre Director of Research and International Networks Biennale di Atene e partecipa a numerosi progetti e ricerche sul ruolo degli archivi e il loro valore per lo studio dell'arte contemporanea, tra i quali il blog *Archive public*¹¹⁸².

Un ulteriore e terzo esempio che vogliamo richiamare è la mostra del 1969 curata da Harald Szeeman *When Attitude Becomes Form*, realizzata alla Kunstahalle di Berna e ci soffermeremo sulla sua riproposizione all'interno della Biennale di Venezia del 2014 a cura di Germano Celant. Questa mostra e la sua riproposizione rappresentano per il nostro studio un esempio di esposizione che stabilisce e determina con l'atto espositivo un sistema di relazioni che Szeeman prima, e Celant poi, in modo chiaramente diverso e senza il coinvolgimento della totalità degli artisti, stabiliscono con lo spazio espositivo, andando a delineare due importanti esempi nel progetto allestitivo e nel caso della mostra di Celant, per il rapporto con il materiale storico d'archivio.

¹¹⁷⁷ D. Syson, *This is Tomorrow (2010) exhibition* in "Wallpaper Magazine", 31 agosto 2010, London. [https://www.wallpaper.com/art/this-is-tomorrow-2010-exhibition-london, ultimo accesso 20.10.2018].

¹¹⁷⁸ R. Ram, *This is Tomorrow. This was Tomorrow. This is Today. The Histories of an Exhibition* in "Curating the contemporary", 11 agosto 2016. [https://curatingthecontemporary.org/2016/08/11/this-is-tomorrow-this-was-tomorrow-this-is-today-the-histories-of-an-exhibition/ ultimo accesso 20.10.2018].

¹¹⁷⁹ S. Lanvin, *Just what is it that makes today's architectural exhibitions so different, so appealing?* in *As seen*, The Art Institute of Chicago, 2017, p. 122.

¹¹⁸⁰ Ibidem.

¹¹⁸¹ B. Altshuler, *Salon to Biennial - Exhibitions That Made Art History, Volume I: 1863-1959*, cit., p. 367.

¹¹⁸² Si veda: https://archivepublic.wordpress.com/, ultimo accesso 20.10.2018.

La mostra di Szeeman trasformava la galleria in uno spazio-studio d'artista nel quale le opere si sarebbero disposte creando un unico ambiente-opera creato da 69 artisti provenienti da sette paesi (europei e americani)¹¹⁸³. Gli artisti lavorano all'interno della Kunsthalle senza un tema chiave che percorre tutta la mostra, "with emphasis instead placed on the physical presence of the artists and the making of work on-site within the context of the city ad museum space"¹¹⁸⁴, le opere si dispongono negli spazi.

Michael Heizer distrugge con una palla demolitrice il marciapiede di fronte alla galleria, Walter de Maria lascia un telefono sul pavimento per comunicare con l'artista. La scelta di Szeeman, come sostengono le parole stesse del curatore, ha alle spalle i lavori di Duchamp, di Pollock e gli *happenings* degli anni Sessanta. Come evidenzia Celant nel 2014, in occasione della sua lecture al Real Art Film Festival in Toronto¹¹⁸⁵, anche l'arte contemporanea pone oggi la questione della relazione tra l'opera d'arte e ciò che di essa possiamo esporre, soprattutto nei confronti di opere che coinvolgevano la presenza dell'artista, o di un determinato contesto o materiale e che oggi non riusciamo a ristabilire in un atto di *restaging* dell'opera che in alcuni casi ci permette di avvicinare le discipline attraverso questo interrogativo sulle modalità di esporre e il ruolo dell'esposizione.

Nella conferenza emerge l'analisi del ruolo contemporaneo dell'esporre, attraverso lo studio dei diversi passaggi nella realizzazione di *When Attitude Becames Form* condotta insieme a Rem Koolhaas e Thomas Demand all'interno di Palazzo Correr. In occasione della ricostruzione di una mostra, la domanda sul tipo di azione da condurre rispetto alla scelta diventa molteplice – sostiene Celant – dalla possibilità di esporre le opere in uno spazio neutro come un edificio industriale, alla possibilità di riunire le opere ma creare un altro allestimento e altre variazioni possibili sul tema della ricostruzione della mostra.

Celant sceglie di riproporre la mostra attenendosi filologicamente alle fotografie, alle testimonianze e alle opere relative all'allestimento del 1969, pur evidenziando i caratteri dell'atto contemporaneo. La ricostruzione avviene infatti all'interno di Palazzo Correr, un edificio Seicentesco, ristrutturato dalla Fondazione. L'esposizione diviene un "hybrid insert": l'atto contemporaneo è quello di creare una combinazione tra ciò che è stata la storia, il contesto, le scelte dell'allestimento storico e la condizione dell'edificio, del luogo e delle modalità allestitivo che lo rendono un atto consapevolmente attuale. Per questo, le opere verranno ricostruite filologicamente ma si creeranno, per la distanza temporale che si è trasformata in differenza di spazi e di contesto, moltissimi approfondimenti e possibili interrogativi.

Le domande che il curatore si pone infatti sono: "are you informing the audience about the past? Are you documenting? Are you keeping the memory of this?"¹¹⁸⁶.

L'esporre viene definito come atto di *informazione* in cui "different kind of language are assembled together not as separate entities but as a combination"¹¹⁸⁷, e la totalità dell'esposizione, indipendentemente dalla

¹¹⁸³ B. Altshuler, *Salon to Biennial - Exhibitions That Made Art History, Volume I: 1863-1959*, cit.

¹¹⁸⁴ J. Voorhes, *Beyond Objecthood*, cit., p. 76

¹¹⁸⁵ La registrazione della conferenza è disponibile su: <https://www.youtube.com/watch?v=l5U5LFodrBw>, ultimo accesso 20.10.2018.

¹¹⁸⁶ Ibidem.

¹¹⁸⁷ Ibidem.

tipologia di opere che raccoglie e dall'intento curatoriale e allestitivo è sempre "a culture exhibition not only an art exhibition, we have to information exhibition"¹¹⁸⁸.

I differenti linguaggi sono infatti parte della stessa volontà di generare informazione all'interno dell'atto espositivo che viene definito durante la stessa conferenza come "display is a language [...] exhibition is a language", in un atto di comunicazione condotto dal curatore e dalle altre figure presenti, che porta all'interno delle scelte le diverse intenzioni sui temi che la mostra mette in campo e ad esempio, nel caso della ricostruzione di un allestimento passato come per *When Attitude becomes form*, la volontà di chiarire "how we learn about history"¹¹⁸⁹ in una intenzione che possiamo anche ricondurre alla volontà di mostrare l'archivio attraverso un atto interpretativo come stiamo delineando in questo studio.

Nell'atto espositivo che estrae dall'archivio i materiali risulta fondante questo "restaging" e questa volontà di riportare in luce le relazioni che vi erano all'interno di determinati contesti e allo stesso tempo crearne delle nuove. Il processo progettuale che è racchiuso dalle differenti fasi e modalità di realizzazione dell'opera è in molti casi un elemento parte di un contesto che, come nel caso dello spazio espositivo vuoto che vede diversi artisti accordarsi per la realizzazione della mostra, è lo sfondo e la rete di relazioni che lo ha determinato e ne permette la comprensione. Per questo lavorare con l'archivio permette di esporre avendo presenti entrambi questi aspetti, il contesto storico di realizzazione dei diversi materiali e la volontà di agire su di essi nel contemporaneo attraverso diverse soluzioni possibili.

Nel caso di Celant grazie all'abile sovrapposizione degli spazi con i luoghi storici dell'esposizione e con lo strumento della ricostruzione fotografica si ha avuto un punto di partenza per le molte riflessioni su questo spostamento spazio-temporale.

Le limitazioni che Celant ritrova nell'esporre sono quelle relative all'impossibilità di realizzare determinate opere all'interno di determinati spazi espositivi in una condizione che, secondo le parole del curatore, riflette della distanza tra arte e vita, condizione da porre sempre in discussione e che possiamo, nel caso delle raccolte d'archivio, ricondurre ad un simile parallelismo ovvero il rapporto tra presente e passato, nelle sue possibilità e negazioni espresse anche all'interno della pratica espositiva.

L'esposizione *MANtransFORMS*, realizzata presso il Cooper Hewitt Design Museum di New York in occasione della sua riapertura nel 1976, viene riproposta nel 2016 dall'ETH di Zurigo¹¹⁹⁰, curata da Laurent Stalder e Samuel Korn nell'idea di "open up new readings of the exhibition"¹¹⁹¹.

La mostra *MANtransFORMS* rappresentò l'esito di una proposta sperimentale da molti punti di vista.

La prospettiva del curatore per molti aspetti era di tipo filosofico, con riferimento all'opere di Baudrillard¹¹⁹², alle sue teorie nel rapporto con gli oggetti e all'opera di Claude Lévi-Strauss, andando ad approfondire "new types of design (such as conceptual, transdisciplinary, interaction, and critical) that all conceive design and its role as a social and cultural practice more broadly"¹¹⁹³. Come ha scritto Ugo La Pietra riguardo la mostra all'interno di "MODO": "gli oggetti che hanno costituito il materiale della mostra appartengono per la

¹¹⁸⁸ Ibidem.

¹¹⁸⁹ Ibidem.

¹¹⁹⁰ La mostra è *MANtransFORMS: The Documents*, 3 novembre-9 dicembre 2016, ETH Zurigo.

¹¹⁹¹ Z. Ryan, *The afterlife of exhibitions* in Z. Ryan, *As seen*, cit., p. 30.

¹¹⁹² Cfr. J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano, 1972.

¹¹⁹³ Z. Ryan, *The afterlife of exhibitions* in Z. Ryan, *As seen*, cit., p. 23.

maggior parte alla collezione dello Smithsonian Institution. L'intenzione della mostra è stata quella di collegare il semplice oggetto al suo processo storico e geografico di trasformazione. Design come attività umana condizionata dall'ambiente e come risposta ad esigenze di sopravvivenza e di identificazione"¹¹⁹⁴.

Questa esposizione propone molti dei materiali effimeri prodotti durante la mostra e conservati negli archivi, materiali eterogenei e di diversa provenienza: "these documents are, however, more than a mere residue; conceived by designers, architects, curators, and other practitioners in the field, may can be considered part of the exhibition itself. Whatever their form and wherever they are seen, they keep alive the conversations at the heart of these exhibitions and extend their influence to next generation"¹¹⁹⁵. Questi materiali rappresentano infatti un lascito d'archivio che vive delle letture future, in quanto materiale nel quale "through the very design of their catalogues, curators, graphic designers, and others have created additional outlets for communicating the themes and the idea of the show"¹¹⁹⁶.

La mostra del 2016¹¹⁹⁷ – dalle parole del curatore del progetto di ricerca, Laurent Stalder – "makes visible how Hollein reoriented the museum and drew attention to the transformation of the museum from a place of collection display to a total environment, where the physical experience supersedes the mediation of historical contexts"¹¹⁹⁸. L'attenzione al materiale è enfatizzata dall'allestimento che, con una serie di stanze create da pareti mobili che sembrano ricordare dei passaggi temporali – lo spazio *Inside Outside* creato dalla designer Petra Blaisse – porta nelle teche (con specchi sul fondo) i documenti organizzati in serie e in temi. Si riuniscono qui foto e piccoli schizzi, appoggiati, mettendone in rilievo la leggerezza e la fragilità, l'assenza di un'aura, di una tecnica, di una categoria estetica – sono fotocopie, ritagli, appunti – ma l'estrema importanza e intelligenza all'interno del progetto, all'interno della piccola "serie" creata nell'esposizione.

La scelta di orientarsi sulla mostra del 1976 è inedita: "it is the first exhibition to trace the development of *MANtransFORMS* on the basis of original documents – from the first outline proposal to the documentation. The presentation is based on research in various public and private archives and makes available not only original exhibits but also conceptual papers, sketches and design drafts from the planning processes, as well as photography, film and publications – media that reflect the participants' interest in the constant production of documentary material and its distribution"¹¹⁹⁹.

È interessante notare come questi *reenactment* siano stati rivolti sia alle mostre d'arte che di progetto.

Il tema d'archivio, nei suoi sviluppi e nei numerosi e profondi risvolti teorici, ha la caratteristica di porsi tra le arti: "a collection is not generated by any activity other than collecting. By contrast an archive is a set of traces of actions, the record left by a life – drawing, writing, interacting with society on personal and formal levels"¹²⁰⁰, conducendo ogni disciplina verso una volontà progettuale ed espositiva che muove dai caratteri del singolo archivio, sia esso d'arte o di progetto.

¹¹⁹⁴ U. La Pietra, *MANtransFORMS: universo e pane quotidiano* in "MODO", no. 6, gennaio-febbraio 1978, pp. 37-41.

¹¹⁹⁵ Ibidem.

¹¹⁹⁶ Ivi, p. 30.

¹¹⁹⁷ [<https://stalder.arch.ethz.ch/researchprojects/man-transforms-the-documents> ultimo accesso 10.10.2018].

¹¹⁹⁸ Ibidem.

¹¹⁹⁹ "MAN transFORMS: The Documents" Hans Hollein in the new space created by Petra Blaisse in "Bigmap International Architecture Agenda", 1 novembre 2016.

¹²⁰⁰ S. Breakell, *Perspectives. Negotiating the Archive*, cit.

Una scelta espositiva che racconta la disciplina inserendola in un discorso riferito alla modalità di comunicazione dei suoi contenuti e ci riporta alla mente il gesto di pochi anni dopo, siamo nel 1980, alla Prima Biennale di Architettura di Venezia, all'interno della *Strada Novissima*, dove lo studio OMA rappresentò attraverso un telo e il nome dello studio la sua idea di architettura e di *facciata*, bianca, senza mattoni, senza l'intervento degli scenografi di Cinecittà: "we were trying to see what was essential, before you need bricks. When you have a system of relations, then you have architecture"¹²⁰¹. Nel momento espositivo, il racconto dei progetti realizzati dallo studio, che riguardano il riutilizzo di edifici storici, viene filtrato dallo schermo che prima del racconto "descrittivo" afferma la presenza e il ruolo dello studio "the text, together with our non-facade, was a way of asserting difference"¹²⁰². La scelta espositiva rappresenta anche in questo caso l'approccio al materiale esposto e all'idea di rapporto con la storia e l'archetipo della facciata stesso. L'intenzione espositiva diventa l'occasione per riflettere sulla disciplina, sul suo fondamento teorico e sulla comunicazione dei suoi principi. Una intenzione che riteniamo possa essere valida anche rispetto all'esposizione dell'archivio, al ruolo delle raccolte d'archivio, in primo luogo per quanto riguarda le raccolte d'arte e del progetto, che attraverso l'esposizione e la concettualizzazione dei propri principi possono comunicare e riflettere sui nuovi temi in corso di dibattito.

5.3 L'archivio nel rapporto tra progetto e spazio espositivo

L'architettura e il design dialogano con i loro archivi attraverso l'esposizione, questo considerando anche come – soprattutto per l'architettura – la sua esponibilità in molti casi sembra coincidere con il materiale d'archivio (il disegno, lo scritto, il modello, la fotografia).

Per questo, l'esposizione dell'archivio nell'ambito progettuale ha determinato numerose pratiche e utilizzi per conoscere, approfondire, indagare le discipline ed è stato strumento di relazione con il dibattito artistico in un momento in cui i due ambiti arrivano in alcuni casi a sovrapporsi e determinando inoltre una ricerca specifica interna alla disciplina nel suo rapporto tra esposizione, materiale d'archivio e storia dell'architettura. Lo sviluppo del media espositivo per le raccolte di architettura e design rappresenta uno strumento di diffusione, divulgazione e conoscenza della disciplina, ma anche una parte della disciplina stessa.

Si consideri che l'archivio del progetto ha in sé sia i materiali protagonisti di *progetti* espositivi, sia progetti che fanno parte della storia delle esposizioni di architettura e design (in alcuni casi queste si sovrappongono, si pensi all'importante mostra celebrativa dedicata a Frank Lloyd allestita da Carlo Scarpa nel 1961 durante la X Triennale di Milano). Mario Lupano a questo proposito evidenzia come "la collezione di un museo di architettura spesso è costituita da un insieme di documenti non dissimile da quella che compone un *archivio* di architettura"¹²⁰³. In alcuni casi, tra i quali il Bauhaus Archiv, lo stesso nome di "archivio" è stato scelto "per

[<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/09/perspectives-negotiating-the-archive>, accessed 18 Ottobre 2018].

¹²⁰¹ L. C. Szacka, *Translucent oppositions. OMA's proposal for the 1980 Venice Architecture Biennale*. Léa-Catherine Szacka in conversation with Rem Koolhaas and Stefano de Martino. *OMA. The First Decade*, OASE, no. 94, [<https://www.oasejournal.nl/en/Issues/94/TranslucentOppositions>, ultimo accesso 20.10.2018].

¹²⁰² Ibidem.

¹²⁰³ M. Lupano, *L'archivio in mostra: materialità documentaria e dispositivo visionario*, cit., p. 212.

confermare un punto di vista anti-storicista e anti-museale"¹²⁰⁴. Un rapporto complesso e intrecciato quello tra archivio, esposizione ed architettura laddove "i documenti d'archivio, in quanto pezzi dotati di uno specifico precipitato di significati, posso entrare direttamente in un discorso teorico sull'architettura, che si produce attraverso la modalità dell'installazione e che può scatenare una serie di effetti, sentimenti e ragionamenti"¹²⁰⁵. Nel momento in cui il documento e l'opera esposte assumono per la disciplina un determinato significato, così sarà per la loro esposizione e per lo spazio in cui essa viene disposta.

Queste tematiche sono state studiate all'interno di diversi contributi recenti che hanno approfondito il rapporto tra le discipline del progetto e l'esposizione nonché il rapporto con i loro archivi. Tra questi citiamo *Exhibit A: Exhibitions that transformed architecture, 1948-2000*, pubblicazione di Eeva-Liisa Pelkonen anticipata da *Exhibiting Architecture: A Paradox?*, da lei curata nel 2015 con Carson Chan, e il testo *Place and Displacement Exhibiting Architecture* di Thordis Arrhenius. Questi volumi escono come contributi di ricerche universitarie, a partire dal lavoro di Zöe Ryan presso il MIT¹²⁰⁶ di Chicago, di Pelkonen alla Yale University e Arrhenius della Linköpings Universitet in Svezia.

Il volume *Exhibiting Architecture: A Paradox?* realizzato dalla Yale School of Architecture è stato pubblicato in seguito alla realizzazione di un simposio presso l'università americana, che accoglieva anche la mostra curata da Sylvia Lanvin *Everything Loose Will Land*, lavoro che analizza le convergenze tra arte e architettura nel 1970 a Los Angeles, sostenendo come le esposizioni fossero state uno strumento chiave, locale, per l'avvicinamento e la lettura in sincrono delle due discipline.

È interessante soffermarci, all'interno del volume, sullo scritto di Andrea Phillips dell'University of London, che riporta l'esposizione dell'architettura al suo "matter of concern" ovvero all'interrogativo: chi riguarda l'architettura?¹²⁰⁷.

Nell'ambito delle esposizioni per il progetto, per quello d'architettura, l'espore diventa uno strumento critico sulla disciplina stessa, utile anche a rappresentare "certain themes for which exhibitions – rather than books, for instance – were a better vehicle"¹²⁰⁸, come sostiene Pedro Gadanho, curatore del MoMA e tra gli organizzatori della *Experimenta Design* a Lisbona.

Nelle parole di Eva Franch ritroviamo queste idee condivise: "exhibitions about architecture are not necessarily architecture exhibitions. I strongly believe there should be a clear distinction between those two"¹²⁰⁹. Quest'ultima affermazione evidenzia il progetto nella sua doppia valenza, descrittiva e simbolica, entrambe presenti all'interno della pratica espositiva ed entrambe possibili di un confronto con l'archivio, e verso le questioni attuali.

L'esposizione come *generative device* (secondo le parole di Eva Franch) è uno strumento per includere l'opera, il progetto, il tema, andando al di là della specifica disciplina: "exhibitions offer the chance to explore the values and beliefs that are inscribed in buildings and architectural space. They reframing architecture

¹²⁰⁴ Ibidem.

¹²⁰⁵ Ivi, p. 213.

¹²⁰⁶ Z. Ryan, *As seen*, cit.

¹²⁰⁷ Eeva-Liisa Pelkonen, Carson Chan e David Andrew Tasman, *Exhibiting Architecture: A Paradox?*, Yale School of Architecture, New Haven, 2015, p. 196.

¹²⁰⁸ Eeva-Liisa Pelkonen, Carson Chan e David Andrew Tasman, *Exhibiting Architecture: A Paradox?*, cit. p. 195.

¹²⁰⁹ Ibidem.

according to the question they ask".¹²¹⁰ Una pratica che, come ricorda Joel Sanders, professore di Yale, e professionista a New York, era "interested in exploring our agency as architects, as cultural producers, making world visible within the social and public sphere"¹²¹¹ riconoscendo nel MoMA l'istituzione che negli anni Sessanta e Settanta aveva auspicato la non separazione tra arte e vita, tra luogo privilegiato dell'istituzione e *fare* artistico, per quanto riguarda le mostre d'arte.

Pedro Gadanho definisce la sua volontà curatoriale al MoMA, una ricerca "trying to address the audience with language that has more chance of reaching out to them on their own terms, and this without necessarily concealing the specific complexity of architecture [...] I think architecture exhibitions pertain to something that we call the culture of architecture. I don't see them as separate form of production, like writing or building"¹²¹² riflessione riferita in parte alla mostra realizzata per il MoMA *Conceptions of Space* (2014).

Come sottolinea in conclusione Pedro Gadanho, espone il progetto (architettonico in primis) "for the architects the exhibition of architecture becomes a question of considering different ways by which to represent one's production. Then there is the position of curator, who arise from a different tradition and a specific practice, who intend to go beyond only exhibition making – and may want to develop more of a critical project"¹²¹³ per poi affermare come "certainly it suggest that emerging form of curating are productive [...] they can also appear as an embodiment or continuation of the role of criticism, and they present a form of research or enquiry that has an immediate output before a broader audience"¹²¹⁴.

Il tema del progetto espositivo e di riflesso l'archivio del progetto e la sua esposizione, risultano i principali attori di questa volontà e partecipazione delle discipline a discorsi più ampi, del loro intrecciarsi con la storia dell'arte, la curatela.

Zoë Ryan nel suo libro *As seen*, descrive come per le raccolte di architettura e design, le fotografie, i disegni e i modelli sono le *primary sources* per lo studio della disciplina. Evidenzia poi come, dopo la prima metà del Novecento, si iniziano a stabilire specifici dipartimenti all'interno delle Istituzioni e dei Musei, e quindi l'esposizione di questi materiali. Il progetto artistico (per l'architettura e per il design in modo più sistematico) è caratterizzato da fasi di elaborazione e da un vero e proprio *percorso* attraverso numerose idee e strumenti differenti per la loro elaborazione (dal collage allo schizzo, dal dipinto al modello, dalla fotografia all'imitazione).

Tutti questi elementi potremmo quasi definirli anch'essi *archivio* delle idee, nel senso di origine e luogo di conservazione, unitariamente all'opera. Ryan riconosce diverse questioni nell'esporre il progetto (che possiamo ritrovare all'interno del materiale d'archivio) tra le quali la necessità di utilizzo di ricorrere alla rappresentazione per la "messa in scena" espositiva del progetto. Come evidenzia Ryan¹²¹⁵, l'esposizione risulta, dal punto di vista metodologico, l'esito di una *summa* di molteplici apporti e inclusioni "they bring together key figures and bodies of work, positions ideas and present arguments, shed light on current

¹²¹⁰ Ivi, p. 196.

¹²¹¹ Ivi, p. 191.

¹²¹² Ivi, p. 197.

¹²¹³ Ivi, p. 192.

¹²¹⁴ Ibidem.

¹²¹⁵ Z. Ryan (a cura di), *As seen*, cit., p. 9.

concerns, suggest future directions, and draw connection with a larger theoretical, political, and cultural conversations"¹²¹⁶.

Essa ha permesso il diffondersi delle discipline progettuali, dei suoi materiali, ampliare la loro diffusione e conoscenza. Dalle esposizioni di fine XIX secolo al MoMA, all'evoluzione dagli anni Quaranta in poi che vediamo documentate nel volume *The power of display: a history of exhibition installation at the Museum of Modern Art*¹²¹⁷. Mostre di design e architettura che presentano molte direzioni aperte nella ricerca, una delle quali indicata proprio da Ryan che, riferendosi ai lavori realizzati per *The power of display: a history of exhibition installation* al Museum of Modern Art (1998) e *What makes a great exhibition?* (2006) li indica oggetto di ricerca fondamentale a nuove prospettive per l'oggi.

L'archivio del progetto diventa quindi una realtà significativa non solo per la disciplina architettonica ma anche per la riflessione sull'importanza dell'archivio d'arte e del progetto come luogo e strumento critico nei confronti delle diverse discipline.

In Italia è significativo il caso espositivo della XIV Triennale del 1968, raccontato da Paola Nicolín dove "l'intreccio di dottrine della visione, nuova relazione tra arte e scienza si infittisce in virtù della presenza a Milano di una florida tradizione di pensiero legato alla corrente della fenomenologia di Husserl e della scuola gestaltica di Rudolph Arnheim"¹²¹⁸. Nicolín fa poi riferimento alla Scuola di Ulm, presente in Italia con Max Huber e Tomás Maldonado per cui all'interno del disegno industriale e al progetto "si salda il crescente interesse per la semiotica e la teoria dell'informazione, emblematicamente raccolte nei testi di celebri autori quali Roland Barthes e Umberto Eco"¹²¹⁹. Questo avrà esito nel progetto dell'esposizione del 1968 in un'idea riferita al fatto che "l'idea di critica sarebbe stata resa possibile attraverso gli strumenti dati dalla fusione di arte, architettura, design, supportate dagli sviluppi della teoria della comunicazione"¹²²⁰.

Questioni che si poneva negli interrogativi di Argan del 1980 "da un punto di vista fenomenologico, che è quello da cui voglio mettermi, si deve dire che essendo il valore estetico [...] quello che nel passato era realizzato mediante tecniche artistiche, non possiamo fare a meno di indagare se il sistema tecnologico dell'informazione di massa conservi ancora almeno alcune di quelle tecniche che chiamiamo artistiche o, se avendole per il momento perdute si possano recuperare sia pure parzialmente o profondamente mutate"¹²²¹ che ci pare quasi una prefigurazione di quel carattere progettuale e a un tempo artistico che ha assunto il termine *design* oggi. Argan, osservando i decenni appena passati (gli anni Sessanta e Settanta) nella loro complessità storico-artistica determinata da numerose rivoluzioni in entrambi gli ambiti, riflette su come da questi non si stia andando verso una direzione nuova nel rapporto tra *arte* e *progetto*: "ora si sa che quando il concetto stesso di storia viene messo in discussione, ci si propone di abbandonarlo come non scientifico rispetto all'idea di una regolarità scientifica dell'esistenza del mondo; tuttavia è abbastanza chiaro che

¹²¹⁶ Ivi, p. 13.

¹²¹⁷ M. A. Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, 1998.

¹²¹⁸ P. Nicolín, *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano, 1968*, Quodlibet, Macerata, 2011, p. 66.

¹²¹⁹ Ivi, p. 67.

¹²²⁰ Ivi, p. 68.

¹²²¹ Argan G. C., *Design povero* in Bianchino G. (a cura di), *Il disegno dell'architettura: incontri di lavoro*, cit., p. 11.

l'ipotesi di un progresso regolare e uniformemente accelerato, che stabilizzi in modo permanente le istituzioni esistenti, è largamente contraddetta dalle istituzioni del mondo moderno"¹²²².

•Progetti tra archivio ed esposizione

Esempi del rapporto tra architettura, esposizione e il tema "archivio" si possono leggere attraverso le attività di istituzioni che si pongono nei confronti delle loro raccolte con la volontà di determinare percorsi di ricerca sperimentali, condivisi, interdisciplinari che vadano ad "attivare" l'archivio verso risposte espositive nuove.

Questo accade ad esempio al Centre Canadien d'Architecture di Montreal e al Museum of Modern Art di New York che in questi ultimi dieci anni hanno dedicato parte del loro programma alla sperimentazione sul materiale originale di archivi di architettura, design e fotografia.

Riguardo il Centre Canadien d'Architecture il direttore Mirko Zardini¹²²³, racconta come il centro di ricerca (fondato da Phyllis Lambert nel 1979) sia diventato "a place for production and a generator of activities. It is concerned both with the production of knowledge and, above all, with making this knowledge productive"¹²²⁴.

Inizialmente la raccolta si era rivolta ad archivi canadesi, concentrandosi sugli autori del dopoguerra, per poi rivolgersi agli autori del Movimento Moderno (Le Corbusier, Oud, Asplund e Mies van der Rohe) dalla fine degli anni Novanta, ai progettisti del XXI secolo¹²²⁵. L'insieme dei materiali è suddiviso in Archival Holdings, Prints and Drawings (dal XV al XX secolo), Photography, Library e infine Artifact, Ephemera and other Object (dove sono riuniti gli strumenti del disegno, nel tempo)¹²²⁶.

L'insieme dei disegni era raccolto "in order to reveal architectural process, and towards conceptual and design development drawings, in preference to finished presentation drawings. Both approaches privilege the architect's thinking process"¹²²⁷.

Come sottolinea Zardini si vuole la "transformation of exhibitions into a medium for the exploration of themes and problems, and the abandonment of solely monographic show, is one of many responses to our current circumstances"¹²²⁸. Il centro e le esposizioni diventano uno strumento di consapevolezza della pratica e delle teorie architettoniche nel presente, per analizzarle e trovare possibili alternative. Diversi scritti attestano che la ricerca del CCA si sta spostando: "from exhibition 'of' architecture to exhibition

¹²²² Ivi, p. 12.

¹²²³ Mirko Zardini è direttore del CCA dal 2005, mentre dal 2003 al 2005 ne è stato Senior Consulting Curator. Durante il suo mandato ha determinato una direzione di ricerca improntata sul ruolo critico e sperimentale dell'istituzione nei confronti della disciplina architettonica, soprattutto rispetto al tema dell'archivio d'architettura e delle implicazioni politico-sociali e culturali della disciplina. Sono stati annessi importanti fondi d'archivio durante il suo operato, tra i quali ricordiamo quello di Álvaro Siza. La metodologia seguita da Zardini è di carattere fortemente interdisciplinare e rivolto all'interrelazione tra pratiche, media e strumenti diversificati per la comunicazione delle ricerche e la realizzazione delle esposizioni.

¹²²⁴ M. Zardini in Zoe Ryan (a cura di), *As seen*, cit., p. 104.

¹²²⁵ Un esempio del materiale si trova accedendo al catalogo on line del Centro. La pagina su fondo Gunnar Asplund è : <https://www.cca.qc.ca/en/search?query=%22Erik+Gunnar+Asplund+collection%22> [consultato il 20.10.2018].

¹²²⁶ Si veda su <https://www.cca.qc.ca/en/about>, ultimo accesso 20.10.18.

¹²²⁷ Ibidem.

¹²²⁸ Ivi, p. 34

'for/about/on architecture'"¹²²⁹. Vengono inoltre prodotte mostre (ad esempio la serie *Out of the box*) sugli archivi del CCA "narrati" e svelati durante la loro catalogazione (ancora in corso). Tra queste, la temporanea dedicata a *Price, Rossi, Stirling, Matta Clark*¹²³⁰ nel 2003 esplorava materiali della collezione dagli archivi dei quattro importanti architetti, presentati in una "experimental manner intended to challenge any conclusive view of the status and role of architecture"¹²³¹. Il materiale scelto veniva esposto in un work in progress continuo: un atto sperimentale sia dal punto di vista curatoriale che istituzionale.

In un anno i materiali sono stati selezionati dai quattro archivi, con l'intervento curatoriale di cinque ricercatori esterni che affiancavano il team del CCA (Hubertus von Amelnxen, Marco De Michelis, Philip Ursprung, Anthony Vidler, Mark Wigley) in una modalità quasi dialettica tra primary sources, istituzione e ricercatori esterni. I ricercatori esterni hanno così potuto verificare le loro ipotesi a partire da materiali originali, i curatori interni al CCA potevano rendere chiara la ricerca istituzionale e unirla a quella storico-critica dei ricercatori esterni. Il materiale d'archivio, in questo caso relativo a problematiche anni Settanta, viene estratto e catalogato, con in mente, secondo le parole del direttore, la volontà di comprendere e analizzare non solo un processo storico ma problemi contemporanei, motivo per cui non sono stati analizzati in momenti differenti ma in un unico momento: "yet there is also a strong reflection coming from present days, that is informing this exhibition. In this sense the exhibition is not, once again, an archival exhibition, but it starts from contemporary problems."¹²³²

All'interno della storia espositiva recente del CCA vogliamo sottolineare alcune esposizioni di nostro interesse rispetto all'idea di archivio, la prima delle quali è *Dieter Appelt. The catastrophe of things* del 1996, che delinea un momento interessante nel rapporto tra arte e architettura. L'occasione in cui Dieter Appelt, partendo da uno spazio, ovvero l'attico della Künstlerhaus Bethanien a Berlino, realizza ventisei fotografie del luogo ormai in rovina, che associa a fogli di carta in cui è scritto dalle diverse lingue degli abitanti del quartiere "La catastrofe delle cose è la loro realtà". La mostra, curata dal responsabile della collezione fotografica del centro, Paolo Costantini, sottolinea l'interesse del CCA di investigare l'architettura e lo spazio attraverso la fotografia e il lavoro degli artisti nella creazione e nella messa in dubbio dei luoghi nelle sue definizioni spaziali e architettoniche. Così come avviene nei confronti del materiale raccolto, nella biblioteca e negli archivi del centro, l'intento rimane quello di andare al di là della "catastrophe of things" nella loro realtà di memorie passate ma di volgerle in un atto di creazione progettuale e di ricerca che unisce il lavoro dell'artista a quello del curatore e del progettista.

Ritroviamo un simile intento nell'esposizione del 2016 *Architecture as evidence* dove alcuni progetti, lettere, fotografie dell'architettura di Auschwitz vengono impressi su calchi bianchi (esposti anche alla Biennale di Venezia nel 2016) come forme legate alla costruzione dello spazio architettonico in cui le decisioni dei progettisti e i materiali spostano immediatamente lo spazio architettonico da ambiente e costruzione neutrale, al significato dei suoi avvenimenti. Lo spazio architettonico riportato all'oggetto bianco in gesso, riporta lo sguardo alla loro visibilità, a memoria dell'indagine condotta nel 2000 da Jan van Pelt grazie alla

¹²²⁹ Ivi, pg 35

¹²³⁰ *Out of the box: Price Rossi Stirling Matta Clark*, Canadian Centre for Architecture, dal 22 ottobre 2003 - 6 settembre 2004.

¹²³¹ M. L. Lobsinger, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 63 No. 3, Sep., 2004 (pp. 384-386).

¹²³² Ibidem.

quale fu in grado di ristabilire la verità rispetto alle affermazioni del negatore dell'Olocausto David Irving, con i disegni tecnici e i resti delle architetture. Su esempio "del suo maestro, lo storico del Rinascimento Frances Yates, autore del celebre *The Art of Memory* (1966), l'opera di van Pelt si fonda sull'idea di 'costruire una specie di serbatoio della memoria'"¹²³³.

Altro esempio *Out of the box*, dal titolo indicativo di provenienza del materiale (quasi direttamente dagli archivi) in un atto di ricerca e di esposizione allo stesso tempo. L'allestimento stesso viene tradotto in un temporaneo sito di lavoro, con i tesi e le note che vanno modificandosi e il lavoro d'archivio che viene reso visibile attraverso l'utilizzo di cassettiere, magneti sulle lavagne per tenere fermi lavori e testi, buste in plastica e graffette: "we wanted to create a sophisticated atmosphere using very informal devices and modalities. That is the reason why we have metal panels with magnets, we have pieces of paper fixed on the walls with green masking-tape, or staples"¹²³⁴.

L'idea è infatti stata quella – sottolinea Zardini – di evocare una sorta di "ambiente d'archivio" dove l'attività d'archivio, quella curatoriale e l'esposizione si incontrano: "in this sense, the installation too reflects the idea of process, and the fact that material of our research can change, be transformed, substituted, can lead to completely different questions, as we can change our ideas and correct points of view...in directing our enquiries. The exhibition acts as display tool for the intermediate state of such investigations"¹²³⁵.

L'altro esempio a cui ci riferiamo brevemente è quello del rapporto tra il MoMA di New York e il suo archivio e le riflessioni rispetto al suo ruolo.

A distanza di quasi un secolo dalla sua fondazione il MoMA di New York stabilisce ancora oggi le direzioni della ricerca e le sperimentazioni a partire dai materiali. Tra queste possiamo riconoscere quelle condotte rispetto ai loro archivi. Su idea e progetto della Chief of Archives, Michelle Elligott, e il Director of Digital Content and Strategy, Fiona Romeo, è stato creato un archivio digitale che rende disponibile (dal 2016) il materiale relativo alle esposizioni storiche del museo. Questi materiali raccolgono in buon parte l'identità e il materiale più significativo delle esposizioni, soprattutto pensando ai contenuti curatoriali che ora sono accessibili anche attraverso la ricerca di parole chiave o riferimenti all'interno dei testi, grazie ai motori di ricerca internet e che hanno determinato anche la filiazione di numerosi progetti.¹²³⁶

Uno strumento di studio e di ricerca che *costituisce* l'identità di una istituzione e oltre a trasmetterne un contenuto, ne plasma interamente il suo ruolo. Sicuramente libera l'archivio dal suo essere – nelle parole di Paola Antonelli – "compose dog just catalogues and ephemera in file cabinets"¹²³⁷. I *records* precedentemente utilizzati da curatori, ricercatori che potevano raggiungere la grande mela e pochi altri, oggi si possono scaricare e studiare come se potessimo in pochi minuti essere *in archivio*, muovendoci tra numerosi titoli e file portando avanti la nostra ricerca insieme alle altre, leggendo i *records* e tenendo sott'occhio un paragrafo di altri testi, sottoponendolo subito al confronto, alla lettura e rilettura.

¹²³³ https://www.domusweb.it/it/architettura/2016/08/17/the_evidence_room.html [consultato il 3.10.2018].

¹²³⁴ <http://architettura.it/esposizioni/20040125/index.htm> [consultato il 3.10.2018].

¹²³⁵ Ibidem.

¹²³⁶ <http://spelunker.moma.org/exhibitions/> [consultato il 3.10.2018].

¹²³⁷ P. Antonelli in Zoe Ryan (a cura di), *As seen*, cit., p. 106.

Nel breve testo di Michelle Elligott, direttrice degli archivi del MoMA, si intravede inoltre che le parole "arte" e "traccia d'archivio" si confondono¹²³⁸. L'archivista descrive come in alcuni esempi di allestimento si sia ritrovata a "giocare con l'identità o classificazione attuale di un oggetto, attraverso gli accostamenti"¹²³⁹, ad esempio quando gli oggetti sono multipli, alcuni appartenenti alle collezioni d'arte, altri all'archivio o in altri casi utilizzando materiale d'archivio per la riproposizione di un allestimento o di un mockup in una pratica di "meta-archivio e meta-esposizione". Con il passare del tempo, come ci insegna Elligott, "i documenti possono assumere quello che in termini archivistici viene definito valore intrinseco ovvero l'importanza intrinseca di un oggetto derivante dalle sue qualità fisiche o referenziali"¹²⁴⁰. Possiamo trovarci qui in accordo con le parole di Elligott che con un'immagine molto chiara ci presenta un'azione contemporanea sull'archivio (come può essere l'esposizione) ed una definizione di documento presentandola da entrambi i punti di vista, quella dell'archivista e quella del curatore: "diventa quindi chiaro come tutto funzioni di concerto. Inevitabilmente, le divisioni tra arte e documento, opera e manufatto, sono artificiali e porose e fanno il verso alla contemporanea frattura tra arte e vita".¹²⁴¹

Anche i progettisti e i designer si pongono davanti alla questione teorica e progettuale dell'uso degli archivi. Tra questi alcuni hanno scelto di seguire l'idea di archivio come simbolo, tema e metafora, altri di vedere l'archivio nella sua configurazione spaziale e nella sua utilità e ordinamento.

Il primo è il caso di Rem Koolhaas e dei progetti dello studio OMA ed AMO che, iniziando dal tema archivio giungono a considerazioni a livello urbano e paesaggistico (si pensi ad esempio alla 14. Biennale di Architettura *Fundamentals* e al progetto *Palermo Atlas*¹²⁴² per Manifesta 12), anche a partire dall'idea di archivio attuale. Nella dodicesima Biennale Koolhaas mostrava i disegni d'archivio in *Public Works: Architecture by Civil Servants* realizzati da quindici uffici pubblici in Europa è stata definita su Domus web come "l'elogio del burocrate"¹²⁴³, un allestimento in cui l'archivio diventa il luogo in cui ritrovare il *common ground*. Koolhaas evidenzia come "nell'epoca delle 'archistar' l'idea di subordinare la conduzione di uno studio privato a un'ideologia condivisa appare remota e insostenibile. E tuttavia, visto il numero degli architetti che hanno scelto questa strada, quarant'anni fa mettersi al servizio di una causa pubblica rappresentava una potente fonte di ispirazione... Lo si potrebbe addirittura definire un 'terreno comune'"¹²⁴⁴, quello di un'archiviazione del comune e del quotidiano riletto qui con occhio critico e un allestimento che porta "fuori" dal padiglione in un illusorio esterno urbano. Koolhaas ha lavorato più volte con Hans Ulrich Obrist, ad esempio nel recente volume sul Metabolismo giapponese e ha realizzato con lui la *24hours Marathon* di interviste alla Serpentine Gallery di Londra nel 2014.

L'archivio come luogo, come spazio organizzato e disegnato sui materiali è invece quello di Herzog e De Meuron che realizzano il primo edificio per esposizioni che è anche magazzino e laboratorio, come avviene

¹²³⁸ M. Elligott, in Atti del Terzo Convegno Archivi e Mostre, Biennale di Venezia, 2013, p. 284.

¹²³⁹ Ibidem.

¹²⁴⁰ Ivi, p. 283.

¹²⁴¹ Ivi, p. 284.

¹²⁴² OMA, *Palermo Atlas*, Humboldt, Milano, 2018.

¹²⁴³ [<https://www.domusweb.it/it/architettura/2012/09/13/oma-i-public-works-i-elogio-del-burocrate.html> ultimo accesso 20.10.2018]

¹²⁴⁴ Ibidem.

nelle intenzioni della Schaudapot di Basilea¹²⁴⁵ dove nello spazio "combines the functions of storing, studying and presenting modern and contemporary art. It is based on the innovative idea of storing artworks in such a way that they remain accessible for study purposes when they are not on exhibition"¹²⁴⁶.

Sono gli stessi architetti ad aver creato per il loro studio un luogo come il 'Kabinett of wonders', un luogo adibito alla conservazione dei loro progetti che hanno realizzato nel 2015 all'interno dell'edificio dell'Helsinki Dreispitz, realizzato da loro: "Our aim, first and foremost, is to have the holdings permanently domiciled in Basel in their entirety, such that they may contribute to the cultural substance of our native city, which has been a lifelong inspiration to us"¹²⁴⁷.

In questa loro intenzione anche la volontà di "we have found a means of resolving issues of inheritance and ensuring that the substance of our estate will not be traded on the art market"¹²⁴⁸. Quando ne spiegano il significato ne descrivono i principi "The term 'cabinet' stands for something intimate [...] and, above all, something that should remain fruitfully workable despite the substantial holdings"¹²⁴⁹. I *cabinets* facenti parte dell'unità di insieme sono *plans, drawings, pictures, models, texts*. I progettisti infine sottolineano come "the entire archives shall be installed for viewing in our Helsinki Dreispitz building, which is more in the nature of a showroom than a warehouse"¹²⁵⁰.

I due architetti hanno inoltre realizzato un'esposizione dedicata al tema archivio e alle sue modalità allestitivie all'interno dell'evento del MoMA "Artist's choice" nel 2006¹²⁵¹ per la quale decidono di mostrare un'idea di magazzino/archivio riducendo la visibilità delle opere scelte attraverso un sistema di fessure da cui osservare le opere; "our installation does not represent the status of the media within the museum but rather that of the world outside. It also draws attention to the separation and classification into five departments defined by the MoMA [...] Most of the exhibition galleries still conform to these categories, and only rarely do presentations exploit the friction of combining these artistic media in order to foster new insight and perceptions"¹²⁵².

La definizione dell'allestimento, oltre a rapportarsi con le collezioni del MoMA introduce il rapporto che l'esposizione stabilisce con i materiali e la loro organizzazione all'interno della raccolta.

• Il disegno: arte e progetto

¹²⁴⁵ L'edificio inaugura nel 2003 a Münchenstein vicino a Basilea organizzato dal nucleo della Fondazione Emanuel Hoffmann.

¹²⁴⁶ <https://www.schaulager.org/en/schaulager/concept> [consultato il 3.10.2018].

¹²⁴⁷ [<https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/kabinett.html> ultimo accesso il 20.10.2018].

¹²⁴⁸ Ibidem.

¹²⁴⁹ Ibidem.

¹²⁵⁰ Ibidem.

¹²⁵¹ L'esposizione è *Artist's Choice*. Herzog & de Meuron. *Perception Restrained*, The Museum of Modern Art, New York, 21 June – 25 September 2006.

¹²⁵² [<https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/276-300/300-artists-choice.html>, consultato il 3.10.2018].

I disegni, oltre ai modelli, alle fotografie e ai prototipi sono i materiali maggiormente utilizzati nelle esposizioni che raccontano il progetto, di architettura e di design. Tutti questi materiali, *in primis* il disegno, sono ancora oggi – usiamo qui le parole di Manfredo Tafuri – "ambigui".

Nel 1980, nel momento della nascita e della diffusione degli archivi del progetto, Tafuri insiste sull'importanza di riconoscere il disegno nella sua autonomia, rispetto al costruito e rispetto al reale definendolo "archeologico", sito di una innumerevole quantità di tracce, e di metafore.¹²⁵³

Per questo Tafuri sottolinea come "il disegno mette in discorso una disseminazione dell'opera costruita, la dissolve, ne rompe la troppa consistenza, per immaginarla in altri contesti"¹²⁵⁴.

Se guardiamo a queste parole osservando l'architettura alla presenza del suo archivio e della sua esposizione, si riesce a definire come il materiale d'archivio stia all'esposizione come il disegno al progetto. Tafuri porta l'esempio dei plastici di Peter Eisenman, realizzati in assonometria: laddove il reale non permette la ricerca, sono gli strumenti del disegno, del modello, della fotografia a determinare l'immagine dell'architettura, della città. Con questo Tafuri riconosce inoltre come l'archivio di architettura sia con questo presupposto una "azione scientifica"¹²⁵⁵, nel senso di "strumento storiografico capace di mettere in crisi la disciplina data".¹²⁵⁶

La volontà è quella di guardare all'archivio guidati da queste riflessioni sul suo contenuto, per indagare "il mito", per spezzare "una parola dura come un sasso [...] questo è il compito dello storico è proprio nello scindersi che la scienza si dà"¹²⁵⁷.

Come riferisce anche Arturo Carlo Quintavalle nello stesso anno, "il disegno non è dunque forma di una funzione, che sarebbe l'opera realizzata ma, semmai, è forma e sostanza dell'espressione di un contenuto che è interno al disegno stesso, rispetto al quale le altre messe in codice, compresa quella architettonica sono trascrizioni possibili ma anche variazioni di senso"¹²⁵⁸.

Ciò che appare in sintesi e che vogliamo portare anche come risultato di questo studio è come, sia la scelta di compiere una raccolta di materiali, sia la loro lettura siano determinate da una prospettiva storiografica, che intende le discipline all'interno di una contestualizzazione e di un loro utilizzo ampia, sia geografica che operativa, intendendone le parti, e il disegno tra queste, ognuna nella sua autonomia.

Ora, consideriamo l'allestimento del materiale conservato in un archivio di architettura, come luogo di dialogo rispetto alle questioni emerse sull'archivio e ai presupposti storiografici che Tafuri pone nel 1980.

Una riflessione importante sul ruolo delle esposizioni per il progetto (e quindi dell'utilizzo del materiale progettuale e d'archivio) la descrive Carson Chan, architetto e curatore, che insiste sulla volontà di stabilire una distinzione tra mostre di architettura e architettura: "poiché gli architetti progettano delle forme in relazione ad un determinato spazio, sembrerebbe quasi che le mostre, essendo delle forme in uno spazio,

¹²⁵³ M. Tafuri, *L'archeologia del presente* in *Il disegno di architettura, Incontri di lavoro, Parma, 23-24 ottobre 1980*, CSAC, Università degli Studi di Parma, 1983, p. 24.

¹²⁵⁴ Ibidem, p. 25.

¹²⁵⁵ Ivi, p. 26.

¹²⁵⁶ Ibidem.

¹²⁵⁷ Ivi, p. 27. Nella metafora Tafuri si riferisce alle parole di Friedrich Nietzsche.

¹²⁵⁸ A. C. Quintavalle, *Progetto e scritture* in *Il disegno di architettura, Incontri di lavoro, Parma, 23-24 ottobre 1980*, CSAC, Università degli Studi di Parma, 1983, p. 24.

diventino di conseguenza degli oggetti architettonici esse stesse [...] come può l'architettura essere allo stesso tempo oggetto e contesto?"¹²⁵⁹.

Chan, nel suo interrogarsi, prosegue attraverso alcuni esempi all'interno della storia delle esposizioni nella quale rintraccia esempi, modalità, intenti diversi: dalle prime mostre accademiche in cui l'opera era a rappresentazione degli insegnamenti, così alla Bauhaus, dove nuovamente l'esposizione si fa *rappresentazione* e presentazione dell'architettura.

La creazione di mostre "d'architettura" diviene infine capace di "educare il pubblico ad una sensibilità spaziale"¹²⁶⁰ quando "pensarono di usare le mostre come oggetto in sé, come esperienza diretta di espressione architettonica ma piuttosto come un luogo in cui i concetti sono solamente rappresentati"¹²⁶¹.

Ciò che viene sottolineato dal curatore è l'importanza per cui "ciò che bisogna contestare è la definizione stessa di architettura"¹²⁶². Volendo distinguere *architecture* e *buildings*, Chan stabilisce come "l'architettura è una manifestazione spaziale di un corpo di conoscenze in grado di associare le forme ad un contesto socio-culturale e che si articola in vari aspetti della cultura umana e non solo nella produzione di edifici"¹²⁶³.

Per questo motivo e su questo fondamento, le esposizioni di architettura sono un'esperienza in sé, una "ricerca di questi aspetti architettonici che possono trovare espressione all'interno dei limiti imposti da uno spazio espositivo"¹²⁶⁴. L'esporre non è quindi uno strumento ma un fine stesso dell'architettura, per definirne aspetti altrimenti non affrontati, per generare dialettica con il costruito, per stabilire nuovamente spazi.

A questo proposito è interessante ricordare le parole di Rem Koolhaas rispetto alle mostre che ricorda come importanti "una delle mostre di cui ero felice di far parte era *Les Immatériaux* al Centre Pompidou nel 1985. Mi sentivo veramente a casa, molto più che alla Biennale, e molto più che alla mostra sull'*Architettura decostruttivista* [...] Mi sentivo vicino a quella mostra perché non era connessa a un movimento architettonico: proponeva una sorta di pensiero attraverso una condizione "¹²⁶⁵. Anche Rem Koolhaas sostiene come la mostra "non aveva niente a che fare con la materia o la sostanza – si trattava di pensiero"¹²⁶⁶, quasi nella memoria di quella facciata della Biennale del 1980 per la quale sostiene come "provammo che l'architettura può essere molto piccola, che puoi concentrarti sui contenuti"¹²⁶⁷.

La scelta di issare un'asta e un telo era un tentativo per dimostrare che "quando hai un sistema di relazioni hai l'architettura"¹²⁶⁸, senza dover ricorrere ai materiali dell'architettura, alla scenografia in quel caso veneziano, in cui il progetto "era effimero non referenziale, e produceva la propria logica, definendo invece

¹²⁵⁹ C. Chan, *Esporre l'architettura: illustra non parlare* in "Domus" web, 17 settembre 2010. [<https://www.domusweb.it/it/architettura/2010/09/17/esporre-l-architettura-illustra-non-parlare.html> ultimo accesso 20.10.2018]

¹²⁶⁰ Ibidem.

¹²⁶¹ Ibidem.

¹²⁶² Ibidem.

¹²⁶³ Ibidem.

¹²⁶⁴ Ibidem.

¹²⁶⁵ L. C. Szacka, *C'era una volta la Strada Novissima. Intervista con Rem Koolhaas* in "Art Tribune", 5 giugno 2015. [<https://www.arttribune.com/attualita/2015/06/strada-novissima-intervista-rem-koolhaas/>, ultimo accesso 20.10.2018].

¹²⁶⁶ Ibidem.

¹²⁶⁷ Ibidem.

¹²⁶⁸ Ibidem.

una situazione"¹²⁶⁹. Un'azione di lettura del reale che porta alla mente molti lavori di Luigi Ghirri, di Ugo La Pietra, laddove l'architettura si fa fotografia, esplorata in quei ritagli e in quei contorni che il disegno e la mappa su lucido non mostrano, un "pensare per immagini" che è anche un pensare dentro l'architettura e il progetto.

In merito al rapporto che viene a stabilirsi tra arte, architettura i loro archivi e l'esposizione vogliamo introdurre le riflessioni di Obrist sull'installazione.

Per "installazione" ci riferiamo alla definizione di Claire Bishop "any arrangement of object in any given space"¹²⁷⁰ per la quale compie una chiara distinzione tra installation art e installation *of* art per la quale "is secondary in importance to the individual works it contains"¹²⁷¹ ed è questa a cui ci riferiamo rispetto all'esposizione del materiale d'archivio. Per entrambe uno dei principi è il "desire to heighten the viewer's awareness of how object are positioned (installed) in a space"¹²⁷².

Tornando all'articolo di Obrist, è interessante in seguito alle nostre considerazioni sull'archivio soffermarci sull'allestimento come elemento chiave per lo sviluppo di un modello di archivio dialettico e conoscitivo per come lo abbiamo esposto in questa ricerca.

Il primo elemento che Obrist sottolinea in questo testo, che si conferma rispetto al nostro scritto, è che all'interno dell'idea di installazione vi è una "refusal or a rejection of the limits of the objecthood [...] a refusal to address a single object without exploring its interactions, its relationships, the interstasis of objects and contexts, not only in space, but also in time"¹²⁷³.

L'analisi di Obrist, che prescinde da una distinzione tra mostre d'arte e di progetto, descrive il ruolo del MoMA nella definizione dell'*exhibition design* e di quegli inizi del Novecento in cui l'esposizione era intesa come un laboratorio, con Bayer, Gropius, Dörner, Kiesler, Lissitzky, Moholy Nagy, Mies van der Rohe, e di come fosse intesa con un approccio interdisciplinare, esempio per un'idea di allestimento – con le parole di Hubert Damish – che "explores idea of installation as a network [...] non linear situation in which the viewer has to find his or her own way to the exhibition and, in doing so, can reconstitute their own concept of history"¹²⁷⁴. Come per le nostre riflessioni sull'archivio anche l'esposizione si rivela come il luogo in cui, attraverso i materiali, riferirsi alla storia, ai suoi significati, al luogo della sua definizione e importanza. Seguendo il lavoro di Patricia Falguere le esposizioni sono "complex learning systems with feedback loops and the capacity to embrace contradictions [...] in these ways works can extended tentacles to other works to other objects [...] as one begins the process of interrogation, the exhibition emerge"¹²⁷⁵.

In queste relazioni emerge come il presupposto del lavoro sia lo sguardo storico, le riflessioni di Obrist non considerano un sistema chiuso all'interno di riflessioni inerenti la storia dell'arte o il progetto ma stabiliscono il piano di lavoro nell'intento di una relazione articolata, quasi nell'idea che la differenziazione interna all'arte e ai suoi criteri abbia ormai lasciato il posto ad un ritorno alla storia e alla sua complessità.

¹²⁶⁹ Ibidem.

¹²⁷⁰ C. Bishop, *Installation art. A critical history*, Tate, London, 2005, p. 6.

¹²⁷¹ Ibidem.

¹²⁷² Ibidem.

¹²⁷³ H. U. Obrist, *Installations are the answer, what is the question?* in "Oxford Art Journal", no. 93, 24.1.2001. [https://www.jstor.org/stable/3600410?seq=1#page_scan_tab_contents ultimo accesso 20.10.2018]

¹²⁷⁴ Ibidem.

¹²⁷⁵ Ibidem.

L'esposizione è un evento che caratterizza la forma d'arte e la riconnette alla sua presenza storica, così come l'archivio anche dei suoi materiali, delle vicende, dei fatti, delle idee progettuali che sono a un tempo storiche e poetiche.

Così come ogni disciplina e ogni autore si è rapportato in modo differente con il suo archivio così "in the exhibition structure each time there has been a dialogue with a different architect or artist to formulate the exhibition design"¹²⁷⁶.

Così per Peter Cook l'esposizione si è sovrapposta all'idea di città, per Price all'idea di un meccanismo che potesse modificare il modo di pensare delle persone, per Obrist all'idea di istruzione, nel senso di indicazione in forma di lista, idea che utilizzerà per il suo *Do it*¹²⁷⁷, di cui condividiamo l'idea di esposizione come laboratorio: "in science the laboratory is the gesture, the sprut that creates the disciplines, which is very Latourian in its conceptions"¹²⁷⁸. Un'idea di esposizione come installazione e laboratorio che richiede la stessa attenzione storica che l'archivio propone in un rapporto tra formazione, informazione, arte e progetto. Il rapporto che viene messo in luce, tra esposizione, archivio e disciplina dell'architettura, si ripropone quando i significati e gli strumenti di costruzione del contenuto e dello spazio si avvicinano sempre di più al campo dell'arte: come evidenziano Raffaella Trocchianesi e Matteo Pirola nel loro scritto *Metaphorical spaces. The art used by designers to explore, experiment and express concepts of Interiors*¹²⁷⁹ nel momento in cui l'arte diviene una pratica che collabora alla definizione di quella architettonica, nello specifico per l'idea di interno e, aggiungiamo noi, di allestimento.

Il tema della metafora, che viene identificato dagli autori come il momento di congiunzione tra le discipline, porta la pratica artistica dell'installazione, come viene dimostrato da alcuni esempi recenti, a definirsi come pratica utile alla rappresentazione di temi architettonici, di intenti e di possibili orizzonti per il disegno dello spazio, come campo di lavoro multidisciplinare. L'esperienza e la pratica artistica si rivelano quindi nuovamente come luogo "incubatore" di una sperimentazione su concetti e percorsi di ricerca che possono portare l'architettura, ma anche la definizione di "archivio" all'esplorazione di un nuovo contenuto multidisciplinare.

5.4 Tra archivio ed esposizione

Vogliamo presentare a questo punto una riflessione di Fulvio Irace che, nel 2013, definisce come "sempre più l'archivio è chiamato a mettersi in mostra presentandosi con tutte le caratteristiche di un progetto. Questo vale in primis per i 'nuovi' archivi, che assumono statuti e protocolli assai lontani dalla tradizione; ma ad essi non possono più sottrarsi – pur con le dovute specificità – neanche gli archivi tradizionali o quelli – come per

¹²⁷⁶ Ibidem.

¹²⁷⁷ H.U.Obrist, *Do it*, eflux, New York, 2004.

¹²⁷⁸ Ibidem.

¹²⁷⁹ R. Trocchianesi, M. Pirola, *Metaphorical spaces. The art used by designers to explore, experiment and express concepts of Interiors*, The Design Journal, Issue sup.1, no. 20, 2017, Routledge, pp. 261-272.

esempio gli archivi degli architetti – che si sono andati costituendo e rafforzando nell'ultimo mezzo secolo"¹²⁸⁰.

Una condizione quella attuale che possiamo ricondurre, con le parole della museologa ed ex-Conservatore di Arte Moderna e Contemporanea e Responsabile della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Milano, Maria Fratelli: "da un lato la sostituzione dell'architetto e del museografo da parte del curatore, dall'altro l'enfatizzazione dell'architettura dell'edificio a prescindere dall'assenza totale di collezione. Questi diversi modi del mostrare stanno tutti spostando l'attenzione del visitatore fuori dall'opera, dentro il sistema delle relazioni significanti *ex post* tra vari oggetti della collezione"¹²⁸¹.

Nelle sue parole ritroviamo il rimando all'idea d'archivio e di collezione museale, in una prospettiva in cui sembra quasi che lo sguardo "archivistico" sulla collezione stia diventando la controparte di una museologia che ha imperato all'interno della disciplina nel Novecento: "la collezione museale è quindi intesa come una serie di unità archivistiche da riordinare ed esporre secondo i progetti del curatore [...] nel percorso museale l'opera viene inserita in nuove sequenze di senso, secondo temi e ragioni estranee alla sua realtà, come rovine di una memoria perduta"¹²⁸².

Mario Lupano chiarisce come il rapporto tra esposizioni e archivi nel contemporaneo ha origine dallo stato attuale dell'esporre "alle mostre assertive di tipo museale o di tipo fieristico, da circa un decennio si affiancano altre mostre meno assertive che privilegiano le modalità dell'installazione [...] dove si pongono domande anziché dare risposte certe. In queste situazioni l'archivio diventa epifania, è il luogo delle rivelazioni critiche e delle apparizioni, è dispositivo visionario in cui si verificano tangenze con la forma atlante di matrice warburghiana"¹²⁸³.

L'atto espositivo e il dibattito sull'archivio ritrovano quindi nell'installazione e nell'interrogazione delle fonti primarie, un motivo di dialogo che, riuniti dal modello warburghiano di raccolta di documenti (archivio) e di costruzione di un atlante (esposizione) trovano terreno comune di riflessione e di progetto.

In questo ambito l'installazione è un *medium* che permette di creare un "discorso tridimensionale, performativo, polisensoriale [...] scaturisce un'idea di mostra come dispositivo per l'immaginazione"¹²⁸⁴.

Prosegue Lupano definendo come l'esposizione si stia "svincolando dalla relazione con la scrittura saggistica e verbale: avrà piuttosto bisogno del corrispettivo di una sceneggiatura per svilupparsi nella pienezza di un discorso autonomo"¹²⁸⁵. Per questo "l'emancipazione" della forma espositiva e "l'emancipazione" dell'archivio tradizionalmente inteso, sembrano incontrarsi quando "le installazioni talvolta alludono, non solo metaforicamente, alla forma archivio"¹²⁸⁶.

Una direzione, quella dell'installazione e dell'*environment* nei quali l'archivio appare come i più *torbidi* tra i luoghi umani, con "una struttura linguistica doppia. In quanto luogo ben ordinato, esso è manifestazione di

¹²⁸⁰ F. Irace, *L'archivio in mostra* in Atti del Secondo Convegno Internazionale Archivi e Mostre (15 e 16 novembre 2013), Edizioni la Biennale di Venezia, Venezia, 2013, p. 63.

¹²⁸¹ Idem, p. 13.

¹²⁸² M. Fratelli, *Introduzione* in M. d'Alfonso, *Come lo spazio trasforma l'arte e come l'arte trasforma lo spazio*, cit., p. 8.

¹²⁸³ M. Lupano, *L'archivio in mostra: materialità documentaria e dispositivo visionario*, cit., p. 214.

¹²⁸⁴ Ivi, p. 209.

¹²⁸⁵ Ibidem.

¹²⁸⁶ Ibidem.

una ragione ferrea [...] eppure si può trasformare anche in un luogo di seduzione dove i materiali più disparati si rincorrono come in un *passage* benjaminiano".¹²⁸⁷

La riflessione che compie Boris Groys¹²⁸⁸ e che qui riportiamo condividendola anche rispetto alle prospettive future dell'indagine sul rapporto tra archivi ed esposizioni, dimostra come "contemporary art has become the medium for investigating the the eventfulness of the event [...] their relationship to documentation and archiving, the intellectual and emotional modes of our relationship to documentation"¹²⁸⁹. Il contributo dell'arte contemporanea nella riflessione sull'archivio diventa importante come modello di riflessione sulle sue possibilità di utilizzo e le sue direzioni di indagine.

Il teorico dimostra come l'incapacità del museo di corrispondere nei suoi atti selettivi a una volontà di memoria sempre più inclusiva ha portato alla ricerca di un luogo in cui nonostante la velocità e il flusso di azioni facesse sì che "it does not mean that their inscription in cultural archives are also in flow".

Groys evidenzia come "Wagner understands the Gesamtkunstwerk precisely as a way of resynchronizing the finiteness of human existence with his cultural representation – which in turn also becomes finite"¹²⁹⁰.

Abbiamo cercato di definire come per l'archivio d'arte e del progetto si vada via via strutturando l'importanza di un progetto di curatela che possa inserire all'interno del discorso tematico o monografico anche le riflessioni sull'identità dell'archivio. A questo proposito sottolineiamo qui come Groys evidenzi che la differenza tra una esposizione tradizionale e un progetto curatoriale sia "the treats its space as anonymous and neutral. Only the exhibited works are important"¹²⁹¹. Ritorna quindi l'importanza del ruolo dello spazio nel modificarsi di una pratica, così come abbiamo sottolineato per lo sviluppo dell'idea di spazio nelle esposizioni di architettura e all'interno dell'arte contemporanea e della sua esposizione nell'avvicinamento al tema d'archivio.

Nel progetto curatoriale "stationary artworks of the traditional sort became temporalized [...] during the time of the installation because this perception is dependent on the context of their presentation"¹²⁹².

Questo processo, prosegue Groys, fa emergere la possibilità di inserire le opere *into the flow* ovvero di sincronizzare la loro esistenza nel continuum temporale in cui ci troviamo e per il quale diventa più importante la sua "documentazione".

Ora che il progetto curatoriale è un'esperienza "only from within",¹²⁹³ in una necessaria teatralizzazione del museo in cui "that erases borders between stage and audience [...] inscribed in the traditional scenography. However in the context of an artistic and curatorial installation, the public is integrated"¹²⁹⁴.

Da questo emerge come l'installazione e l'esposizione diventano il momento di sincronizzazione (*out of the flow*) del presente con la documentazione, e l'opera, rendendo *presente* la sua esposizione e stabilendo così la distanza tra noi e la tecnologia, tra l'evento realizzato all'interno di uno spazio e la rete.

¹²⁸⁷ Ibidem.

¹²⁸⁸ B. Groys, *Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamtkunstwerk* in "e-flux journal", no.50, dicembre 2013.

¹²⁸⁹ Ibidem.

¹²⁹⁰ Ibidem.

¹²⁹¹ Ibidem.

¹²⁹² Ibidem.

¹²⁹³ Ibidem.

¹²⁹⁴ Ibidem.

Possiamo applicare queste riflessioni all'intenzione di rendere il "nuovo" archivio, principalmente nel caso dell'archivio d'arte e del progetto, la sede in cui questo "restaging" può stabilire un ulteriore rapporto con il flusso temporale di cui parla Groys stabilendo la distanza e il carattere di uno sguardo storico nel momento in cui lo *stage* ospita l'opera con l'intento di mostrare la sua l'irreversibilità¹²⁹⁵.

¹²⁹⁵ Ibidem.

Conclusione

La ricerca indaga i temi chiave dell'archivio (d'arte e del progetto) e dell'esposizione, riferendo i due oggetti – quello permanente dell'archivio e quello temporaneo dell'esposizione – al binomio arte e progetto.

Si vuole rendere conto di un percorso di approfondimento e di analisi, al fine di verificare e di valutare l'azione congiunta del lavoro di ricerca sulle opere conservate in archivio e della dinamica propria del progetto espositivo dei materiali.

L'idea di archivio è stata esaminata a partire dallo studio del dibattito novecentesco sul tema, motivo dell'ampia apertura verso nuovi e ulteriori significati in molta parte attribuibili all'operato della cultura artistica, filosofica e del progetto. Sull'archivio si possono e si devono quindi operare distinzioni rispetto alle specifiche istituzioni all'interno delle quali è inserito.

L'idea espositiva, nelle sue componenti di progetto di curatela e disegno dell'allestimento, è stata considerata sia nei casi in cui rimanda alla configurazione spaziale del luogo/archivio e dei suoi caratteri, sia quando propone sul piano curatoriale le questioni proprie del dibattito sull'idea di archivio.

La condizione dell'archivio nell'esposizione si è quindi rivelata nelle sue molteplici sperimentazioni rispetto alle tematiche messe in luce dal dibattito sul significato e i contenuti dell'archivio.

I due oggetti di ricerca sono quindi, per alcuni aspetti, *confinanti* poiché sia l'archivio che l'esposizione rispondono ad intenzioni e posizioni interne alla raccolta– relative all'istituzione e al suo modello – sia esterne, ovvero relative ai contributi critici che ne "attivano" le nuove direzioni di approfondimento.

Con questo studio si è voluto quindi verificare lo stato attuale di alcune delle diverse metodologie di utilizzo e di esplorazione dei materiali archivistici d'arte e del progetto, il loro ruolo all'interno dell'istituzione, l'impostazione curatoriale delle esposizioni create a partire dall'archivio e l'apporto dell'allestimento per la costruzione del discorso nonché l'eventuale azione congiunta di entrambi nell'ipotizzare un orizzonte di ricerca e di pratica per l'archivio.

La necessità di riflettere sull'archivio è emersa a partire dall'interessante dibattito in corso e dall'attuale elaborazione di ricerche e programmi sul tema da parte di istituzioni, enti culturali, università, centri studi, archivi e musei.

Si è voluto cioè procedere tenendo come riferimento i contributi critici del XX e XXI secolo che sembrano proporre una sorta di allontanamento dall'idea statica e tradizionale di archivio associata all'archivio, spesso inteso nel senso comune, come luogo "burocratico", per proporre invece un'idea maggiormente accessibile anzi predisposta all'apporto proveniente da altri ambiti delle scienze umane e a quelle del progetto.

Le riflessioni su archivi ed esposizione nel XX e XXI secolo muovono all'interno di diversi ambiti (archivistica, storia e critica d'arte, architettura, design di esposizioni e museografia) dando spazio alla complessità delle questioni grazie a questo sguardo di *attraversamento* delle discipline.

Il taglio interdisciplinare inoltre è stato individuato sia per la mia formazione di ricercatore e architetto interessato all'azione congiunta di arte e progetto, sia dalla tipologia di istituzione in cui ho svolto l'esperienza sul campo, lo CSAC, un Centro che rinuncia a gerarchie e limiti disciplinari e realizza una raccolta

unitaria di arte, fotografia, grafica, design, architettura, moda, scultura (e si potrebbero riconoscere molti altri generi considerandole per la loro natura di oggetti della comunicazione).

Come asserisce Federico Bucci nell'intervista pubblicata in questa tesi: "Il progettista che vuole progettare e pensa al futuro dell'azione, troverà nell'archivio materiali straordinari che dovrà studiare, lo storico che vuole conoscere il passato attraverso l'interpretazione storica, dovrà studiare, quindi l'azione che l'archivio propone è una sola: farsi studiare, farsi interpretare. Non ci possono esistere differenze disciplinari. L'archivio serve al progettista, così come serve allo storico, serve per guardare al futuro, come per ricostruire il passato e questa è la sua funzione oggi, ne siamo molto più sensibili, proprio perché ha questa sua duttilità, è flessibile a tantissime esperienze".

Nella ricerca si è potuto rilevare come l'architettura e le discipline del progetto hanno rappresentato uno degli ambiti di approfondimento dell'idea di archivio riconoscendo nei disegni e nei materiali conservati la persistenza di una "memoria" altrimenti dispersa e dei processi di cui era necessario tenere traccia.

Uno sguardo specifico sull'archivio è stato definito negli anni Ottanta dalla condizione per la quale, soprattutto nelle discipline del progetto, si è tornato in larga parte agli studi storici. In assenza di nuovi maestri e per la necessità di un rapporto diverso con il modernismo da parte delle giovani generazioni di progettisti, si è voluto, come evidenzia Mario Lupano, "considerare alcune pratiche – il disegno soprattutto – sia per considerare il lavoro dello storico" sia per "rivedere una storiografia che si era troppo spesso sviluppata rileggendo con sguardo rinnovato le fonti secondarie"¹²⁹⁶.

In America – come abbiamo visto – la raccolta del materiale progettuale del XX secolo avviene in modo significativo all'interno delle università, già negli anni Sessanta e Settanta (a Yale, Princeton, ad Harvard, alla Columbia) in seguito a donazioni e acquisizioni, dove l'opera diviene fonte di insegnamento e di ricerca a partire da questi archivi. Non viene infatti "incorniciata" in gallerie espositive ma raccolta, osservata, studiata come documento, da copiare, ridisegnare e leggere per capirne le proporzioni, la tecnica, il metodo. Queste raccolte, anche in seguito all'emigrazione dei maestri dell'architettura, della grafica, del design europei in America, oggi costituiscono alcuni degli archivi più importanti per l'architettura e il design contemporaneo.

Ambiti in cui senza dubbio i materiali sono prevalentemente di tipo cartaceo /documentale e nei quali il lavoro "passa" sempre dai numerosi disegni e schizzi. Il disegno di progetto, per sua natura processuale, difficilmente si dà per capolavori, quanto piuttosto per rifacimenti, copie e tentativi, per risposte a quesiti e per grandi quantità di schizzi, bozze, documenti.

Per questo è forse più vicino all'idea unitaria della biblioteca e dell'archivio che non a quella di collezione museale: pensiamo ad esempio ai disegni di progetto raccolti presso la Avery Architectural & Fine Arts Library nata a fine XIX secolo, al RIBA di Londra o alla Library of Congress di Washington.

La volontà di conservare i documenti d'arte e del progetto per la formazione universitaria, e l'attenzione al processo, sono state alla base dell'archivio dello CSAC, che viene motivato, seguito e raccolto in primo luogo da un gruppo di storici, ricercatori e studenti con l'obiettivo di fare ricerca a partire dall'osservazione e dallo studio diretto delle opere¹²⁹⁷.

¹²⁹⁶ M. Lupano, *L'archivio in mostra: materialità documentaria e dispositivo visionario*, cit. , p. 207.

¹²⁹⁷ E. Ambasz (a cura di), *The Universitas Project*, Museum of Modern Art, 1972.

L'altro ambito che, insieme a quello progettuale, ha influenzato in modo incisivo la direzione interdisciplinare della ricerca è il contributo dei testi critici e dell'operare dei fotografi.

Allan Sekula nel 1986 evidenzia come "in termini strutturali l'archivio è al tempo stesso un'entità paradigmatica astratta e una istituzione concreta"¹²⁹⁸ non dissimile dal "linguaggio mimetico universale dell'apparecchio fotografico che apriva il passo ad una verità più alta e celebrata"¹²⁹⁹.

Fino alla chiosa di Okwui Enwezor, nel 2008, che chiarisce la relazione stabilendo come "the camera is literally an archiving machine, every photograph, every film is a priori an archival object"¹³⁰⁰.

La fotografia mostra in primo luogo lo spazio congiunto di arte, documento e archiviazione – un *documento* che nel contempo sancisce, con Benjamin¹³⁰¹, la fine dell'aura – e il dubbio sul luogo nel quale contestualizzare la raccolta fotografica e i suoi multipli: se in biblioteca, in collezione, in un Gabinetto o in archivio, una domanda complessa che solo nel corso del Novecento trova risposta per poi essere nuovamente ripensata con l'introduzione del digitale.

Abbiamo visto come per l'archivio, che riunisce e conserva molteplici intenti ed arti, si arrivi infine alla domanda derridiana "dove si pone il fuori?"¹³⁰²: l'archivio è il luogo di ogni tensione che si manifesta nella sua inafferrabile compresenza di presente, azione, passato e memoria, materia concreta e astratta.

Queste riflessioni sul significato e sulle funzioni dell'archivio si sono quindi "adagate" su una storia dell'arte e del progetto in cui, come già sostiene Foster nel 1995, dalla verticalità della storia dell'arte si entra nell'orizzontalità della *visual culture*, dove l'immagine risiede con il testo in quella "recalcitrantly material fragmentary"¹³⁰³, dove il frammentario rappresenta il contributo, anch'esso ad un tempo astratto e concreto, del materiale tra il quale ci si muove.

All'interno di questa ipotesi vogliamo sottolineare come, da parte della ricerca e della critica, provengano indirizzi di studio che si rivolgono soprattutto all'indagine sul *termine* e sul *processo* di definizione di nuove pratiche che ne esplorano le potenzialità. Anche in ambito archivistico l'analisi del termine e dei suoi utilizzi rivela tensioni interne al significato di archivio; viene definito – come evidenzia Terry Cook – nella sua instabilità sia temporale che spaziale, specificando come la definizione del termine sia dovuta all'interpretazione e all'evidenza attribuita da una società alla memoria¹³⁰⁴.

Si definisce così l'importanza delle origini specifiche degli archivi attraverso la storia dei loro modelli e la loro verificabilità nell'attualità, in cui "the meaning of provenance is transformed from its structuralist origins to an iterative and ongoing discourse"¹³⁰⁵.

Nella visione di Markus Miessen, si evidenzia l'esplorazione dell'archivio come condizione della ricerca e *productive space of conflict*, oggetto del confronto e dell'avanzamento di numerose ricerche, che si

¹²⁹⁸ A. Sekula, *Il corpo e l'archivio*, cit., p. 26. [ed. or. A. Sekula, *The Body and the Archive* in "October", vol. 39, 1986].

¹²⁹⁹ Ibidem.

¹³⁰⁰ O. Enwezor, *Archive Fever*, cit., p. 12.

¹³⁰¹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit.

¹³⁰² J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, cit., p. 18.

¹³⁰³ H. Foster, *An Archival Impulse*, cit., p. 5.

¹³⁰⁴ T. Cook, *Interview* in "InCID", vol. 3, no. 2, Ribeirão Preto, 2012, p. 170.

¹³⁰⁵ T. Cook, *Interview*, cit., p. 161.

pongono tra le scienze umane e del progetto e vedono – nel loro contrapporsi e verificarsi – una sintesi di grande interesse.

Inoltre, l'archivio "conflittuale", come espresso chiaramente dalle parole di Tina di Carlo riprendendo le riflessioni novecentesche da Latour a Foucault, da Rancière ad Agamben è "un complesso apparato che continuamente è negoziatore di incontri"¹³⁰⁶.

Sulla base di questi primi studi e riflessioni, la mia ricerca si è articolata – come abbiamo già segnalato – in più fasi, nella consapevolezza di quanto ampio sia lo spettro delle tematiche in campo, delle sperimentazioni che si susseguono rapidamente anche in funzione della "velocità" dei dispositivi sempre nuovi, e – non ultimo – del pensiero teorico che inevitabilmente, ad essi sotteso, si evolve.

Nella mia "ricognizione" ho cercato di riconoscere e mettere in luce in primo luogo gli interrogativi, le potenzialità e i possibili percorsi di approfondimento ritenuti di maggiore interesse sul tema all'interno della letteratura esistente nell'ottica di identificare le possibilità teorico/progettuali rivolte agli archivi d'arte e del progetto.

Successivamente, in due fasi differenti, ho proceduto prima all'analisi dei dati raccolti attraverso una indagine – e relative considerazioni – composta da una serie di interviste pianificate a casi studio (tra archivi, musei e centri studi) in ambito europeo ed americano tra i quali, in primo luogo, il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma (CSAC) nel quale ho svolto questa ricerca; esempi che prefigurano alcune rimarchevoli letture del tema e, in alcuni casi, si ritiene che possano indicare nuovi percorsi. La seconda fase di analisi è stata dedicata allo studio di tre esposizioni specifiche: in primo luogo un'importante esposizione dell'archivio CSAC di cui ho avuto esperienza diretta e due casi che per affinità di contenuto o di impostazione curatoriale si rapportano con questa mostra e con i temi di ricerca. Sia le interviste che lo studio delle esposizioni scelte hanno fornito informazioni interessanti e pertinenti, facendo emergere nessi e differenze rispetto ai contenuti del dibattito.

Rispetto alle due operazioni di raccolta dati, ho poi deciso di approfondire in via analitica il caso del Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma. Un momento esplorativo e di ricostruzione della vicenda storica, teorica ed espositiva di una istituzione che, per sua origine, natura e missione, riunisce i temi della ricerca, cura ed esposizione dei materiali archivistici. Qui ho potuto collaborare all'attività di parte del lavoro d'archivio e alle esposizioni, attraverso le quali sono venuta a conoscenza diretta delle specifiche dinamiche interne. Riflettendo sulle sperimentazioni fatte all'interno del Centro ho potuto rispondere ad alcuni degli interrogativi che mi ero posta, comprendendo l'importanza del modello culturale e delle opere conservate allo CSAC rispetto alla questione oggetto di ricerca.

Sistematizzando quindi le informazioni ottenute attraverso i diversi punti della mia ricerca ho ripreso le domande iniziali: quale elemento differenzia l'esposizione a partire dal materiale d'archivio e da una collezione museale? In che termini si può intendere il ruolo dell'archivio attraverso la sua esposizione? E,

¹³⁰⁶ T. Di Carlo, *Dissemblance: eruptions and incisions, bastards and monsters* in M. Meissen, Y. Chateigné, *The archive as...*, cit. p. 135.

infine, quale è il ruolo dei curatori? Le risposte raccolte e le considerazioni fatte permettono di stabilire i principi da osservare per comprendere in modo consapevole l'archivio.

Il caso specifico dello CSAC è un esempio di eccezionale rilievo sia rispetto al ruolo e ai criteri di lettura stabilito per i materiali, sia per la continuità nell'attività espositiva. Questo esempio permette di riconoscere la stabilità e la forza della relazione tra archivi ed esposizioni soprattutto nella considerazione della raccolta non solo come "giacimento inattivo" di documenti utili a perseguire un determinato obiettivo ma in quanto il suo essere "archivio di archivi" e quindi luogo di numerose azioni e pratiche.

Questa posizione "produttiva" dell'archivio trova largo spazio all'interno del dibattito. Gli esempi e le sperimentazioni considerano l'archivio nel suo significato proprio, nella sua origine, nella definizione dei suoi materiali rispetto al complesso e nell'identità della raccolta, quasi "vedendolo" come un "manufatto", un'architettura di cui conoscere la natura, l'organizzazione, esplorarne le fattezze interne per poterne progettare un nuovo futuro.

A questo proposito il fondatore dello CSAC, Arturo Carlo Quintavalle, spiegò come agli inizi, "non bastava semplicemente decidere di raccogliere tutto, ma si doveva stabilire perché raccoglierlo"¹³⁰⁷. Lo CSAC trovò le proprie motivazioni nell'archivio inteso come "luogo della conoscenza, luogo dove la enorme quantità dei documenti prospetta sondaggi diversi, in ogni direzione, con ogni tipo di metodo"¹³⁰⁸.

Per rispondere compiutamente alla domanda sui principi che determinano il tipo di relazione e di modello teorico che un archivio stabilisce rispetto all'idea e alla funzione dei suoi materiali è utile mettere in luce alcuni dei caratteri dello CSAC, indicativi dei principi generali che conducono al dibattito critico.

Lo CSAC così come ogni altro archivio, è regolamentato dal principio di provenienza, elemento centrale nella considerazione di ogni "documento", che quindi non viene astratto dal suo contesto. Anche il singolo documento risponde a criteri ampi nella complessità e interrelazione con le altre parti (del fondo e – in molti casi – dell'insieme dei fondi presenti in archivio).

Non si giunge ad attribuire a singoli oggetti la definizione di "capolavoro" (ricordiamo qui le precisazioni di Georges Kubler circa l'idea di genio¹³⁰⁹ che "si manifesta" non in sé, come eccezionalità, come "momento" all'interno di una stratificazione culturale che si elabora nel corso di lunghi passaggi temporali).

Per l'osservazione dell'archivio è necessario quindi un punto di vista che prevede l'indagine del contesto, delle motivazioni, delle conseguenze di determinate scelte artistiche o progettuali, guardando all'operare artistico come a una modalità di costruzione del reale, più che una espressione della personalità e dell'intento del singolo artista o progettista.

Questo non preclude l'identificazione di "figure", anche all'interno di una raccolta archivistica molteplice e paritetica (come possono ad esempio essere presso lo CSAC la figura di Luigi Ghirri o di Enzo Mari) che si rivelano essere l'origine di lavori ed opere fondamentali, tali da avere definitivamente fatto "virare" la pratica artistica su determinati oggetti. Figure che, anche in questa prospettiva focalizzata sulla singola personalità,

¹³⁰⁷ A. C. Quintavalle, *Centro Studi e Archivio della Comunicazione. Situazione 1983*, cit., p. 10.

¹³⁰⁸ A. C. Quintavalle, *CSAC quarant'anni: l'archivio del Novecento* in A. C. Quintavalle, G. Bianchino, *Nove100*, cit., p. 25.

¹³⁰⁹ G. Kubler, *La forma del tempo*, Einaudi, Torino, 1976. [ed. or. G. Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, Yale University Press, New Haven, 1962].

si valorizzano per il loro contributo, aiutano a comprendere meglio i cambiamenti e il processo di una storia culturale (in cui ogni materiale d'archivio è inserito) che a volte si innesta sulla storia della raccolta.

Ciò che Quintavalle, nell'impostare il progetto per lo CSAC, ha visto e posto in primo piano nello sguardo sul materiale è la sua possibilità analitica, i percorsi possibili che nell'archivio trovano una motivazione scientifica e, allo stesso tempo una minore assolutezza di definizione, sia disciplinare che terminologica.

L'archivio è la negazione dell'assolutezza: quasi nessuna affermazione può essere valida senza che a breve non appaia una confutazione all'interno dei materiali: l'archivio si rivela come spazio delle interpretazioni, delle idee, della ricerca senza fine, non delle teorie, laddove si determina "il sistema di formazione e trasformazione degli enunciati"¹³¹⁰. Mettere in primo piano il materiale significa lasciare aperto lo spazio del *discorso*, poiché il tema e l'indagine su di esso sono al centro dell'osservazione, e non l'opera definita precisamente nei suoi caratteri, o fissata in un contenuto e in un immaginario.

L'archivio è *media* per eccellenza di una "perpetual inventory" (Rosalind Krauss): la *lettura* diventa quella del singolo ricercatore il cui sguardo riparte dall'oggetto, dalle fonti... scorgendo tracce nella loro "archeologica" potenza come frammenti per la costruzione del nuovo, in cui le teorie successive alla loro *provenance* rimangono a distanza, in un *ritorno al reale*¹³¹¹.

Nel tentare di definire i principi con i quali stabilire, come istituzione e come ricercatore, il ruolo e le possibilità del materiale d'archivio è utile riprendere la considerazione derridiana, per cui l'archivio è "impressione": l'archivio come nozione impossibile da stabilire ma così salda nel suo nucleo di significato da essere aperta e disposta alla variazione, come una tipologia architettonica, così "torbido"¹³¹² che appena lo si osserva, come un doppio fotografico, qualcosa si "anarchivia".

Le opere di artisti, fotografi, progettisti inoltre, nella seconda metà del Novecento, riprendendo le sperimentazioni delle Avanguardie, individuano discorsi, ambiti di studio e soluzioni che sempre più si distanziano dal "monumento" e dal museo come luogo di appartenenza, di ricerca, di comunicazione.

Il giudizio di carattere estetico sul materiale, nell'archivio d'arte e del progetto, è quindi sempre secondario al principio di provenienza, se non assente in alcuni casi, come motivo di osservazione del materiale, che nell'archivio è a tutti gli effetti "documento", distanziando così il suo statuto da quello museale. Museo che oggi, oltretutto, continua a ricercare nuovi criteri di attribuzione di valore, che non siano quelli tradizionalmente riconosciuti, ma si ritrovino ampliati, accorpati, connessi, anche se il percorso che forse porterà il museo a distanziarsi dall'autorialità non appare ancora maturo. Ci sembra dunque che sia per l'archivio che per il museo, nelle loro specificità, si stiano continuamente indagando nuovi possibili principi, direzioni, approfondimenti e sperimentazioni sulle metodologie di utilizzo e di considerazione del ruolo culturale del materiale raccolto.

Rispetto alla collezione museale, in cui il materiale viene considerato per la sua interpretazione già stabilita, o per l'interesse di un curatore, la scelta e la lettura del materiale in archivio, è sì, già sottoponibile a una intenzione di "cura", ma come abbiamo evidenziato nella semplice ma indicativa affermazione di Becker "the

¹³¹⁰ M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, cit., p. 175.

¹³¹¹ C. Baldacci, *Ripensare l'archivio nell'arte contemporanea*, Tesi di Dottorato XXII ciclo, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2010-2011.

¹³¹² J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, cit., p. 26.

range of the material that you can use in a reading room is much larger than in a museum"¹³¹³. Il materiale dà accesso infatti ad una serie maggiore di interrogativi, questioni, problematiche.

Possiamo forse estremizzare definendo che ciò che viene inserito in un archivio per la maggior parte non si conosce, ed è per questa sua condizione che in parte si è creato il suo destino contemporaneo e la sua esplorazione da parte di discipline diverse.

Da queste premesse e dalle riflessioni conseguenti si pone una seconda questione che vede nell'esporre un determinato modello di comunicazione e di indagine sull'archivio.

La condizione di origine e di identità dell'istituzione risulta fondamentale anche nel rapporto dell'archivio con l'esporre poiché nei quesiti posti dall'esporre, ad esempio, nella definizione di un nuovo pubblico, nell'ampliarsi delle ricerche sull'identità e l'idea stessa di archivio, si presentano importanti scelte di significato da affrontare nell'immediato futuro.

Nel considerare il ruolo dello spazio e il suo "disegno", l'esposizione si pone in modo dialogico rispetto alle definizioni di opera, di arte, di esposizione, di percorso, di interpretazione, di ricerca, di *environment*.

Nel rapporto tra archivi ed esposizione il caso dello CSAC è emblematico: l'archivio del Centro è infatti l'elemento cardine di ogni attività e di ogni ricerca. Il termine "Centro" viene utilizzato fin dalle sue origini, seppur con la saltuaria presenza di riferimenti all'"archivio della moda", "archivio della fotografia", e temporanee denominazioni che riferiscono invece al termine "museo", "Museo della Moda", "Museo della Fotografia", che denotano la difficoltà di stabilire una definizione terminologica per una istituzione che è a un tempo universitaria e di ricerca, ma anche rivolta al pubblico che riconosce ancora il ruolo del museo.

Senza dubbio il rapporto tra idea di archivio, ruolo del materiale ed esposizione (anche nel caso dello CSAC), vive della condizione storica dei suoi elementi. L'arte, il progetto, l'esposizione, il museo – dagli anni Sessanta ad oggi – hanno mutato configurazione, ruolo, strumenti. Negli anni di sviluppo del Centro, il documento, il prototipo, la fase intermedia, il pensiero progettuale sono elementi più importanti dell'opera e ciò va a influenzare l'idea di raccolta e di collezione così come Quintavalle la intende, lasciando spazio ad un insieme di materiali costruito secondo criteri ampi, interdisciplinari e connessi che oggi, e anche allora, si sono rivelati di incredibile valore.

Nei principi e nei caratteri stabiliti dal suo fondatore e dall'attività del Centro, esso si distanzia però come abbiamo visto nella ricerca dall'idea di museo, per molteplici e dichiarati motivi. A partire dalla Sezione Arte (quella che possiamo maggiormente paragonare – almeno nei momenti iniziali – ad una "collezione" e non a un vero e proprio "archivio") il lavoro svolto e le tipologie di fondi riuniti dallo CSAC stabiliscono via via, attraverso le raccolte di Fotografia e poi di Progetto, la differenza rispetto ai criteri del collezionare proprio del museo.

Le stampe scelte da Quintavalle, ad inizio anni Settanta, alla Library of Congress per la nascente "Sezione Fotografia" dello CSAC, conservate tra il patrimonio bibliotecario – seppur eccezionale come quello della Loc – sono un indizio significativo della direzione di ricerca, che negli stessi anni include riviste, fumetti,

¹³¹³ I. C. Becker, B. v. Bismarck, *Positioning difference: the museological archive?* in M. Meissen, Y. Chateigné, *The archive as...*, cit., p. 62.

quotidiani e pubblicità correnti, ovvero sono il segno di un'*apertura* della raccolta all'idea di archiviazione del tutto, piuttosto che dell'acquisizione per singole opere o autori.

È pertinente, a questo proposito, l'osservazione di Federico Bucci rispetto all'archivio come "aiuto fondamentale" seppure "...non è detto che si possa fare una esposizione solamente in presenza di un archivio". Condividiamo la sua riflessione sul fatto che l'archivio "vada interrogato".

Il Centro Studi di Parma non rappresenta però solo uno "strumento" fondamentale all'esposizione e alla ricerca, ma grazie ai principi teorici con cui viene inteso e raccolto il materiale, è la condizione "per i discorsi", in senso foucaultiano, "là dove le cose cominciano" dove l'archivio diventa fulcro degli interrogativi, delle relazioni, delle riflessioni, della metodologia di lettura del materiale come materia parte di un'unità più ampia.

Il Centro non ha mai interrotto la sua attività di mostre temporanee e in esso l'azione espositiva ha rappresentato un *archivio in fieri*. Come in una matrioska di rimandi, il lavoro dello CSAC e le opere conservate rappresentano a nostro parere, dimensioni diverse di una stessa natura progettuale.

Il ruolo riconosciuto ai materiali dei fondi d'archivio è stato quindi di tipo storico-critico, per il loro possibile contributo ad uno studio della storia delle idee, come per l'Atlante warburghiano, in cui l'esposizione è divenuta in un certo momento necessaria. Così scrive Warburg riguardo il suo *Atlante*: "grazie a queste ricerche [per il mio atlante] oggi posso capire e dimostrare che il pensiero concreto e quello astratto non sono in netta contrapposizione tra loro, ma rappresentano un circolo organico della capacità intellettuale umana ... Nella mia *Mnemosyne* spero di poter raffigurare tale duplicità nel suo sviluppo storico"¹³¹⁴.

L'esposizione e il progetto dell'allestimento partecipano alla costruzione di uno spazio teorico. Non solo in quanto "composizione per immagini" (scelta che è possibile compiere anche all'interno di un testo) ma come *racconto* che si costituisce con la sua costruzione, quasi come nel disegno di progetto, laddove teoria e prassi si uniscono nella scala più ampia, architettonica.

La biblioteca di Warburg, nel suo edificio e nei suoi scaffali, si può intendere come "atto" teorico.

Così l'archivio nell'esposizione può trovare l'esito e il fondamento della sua missione di raccolta, di conservazione, di memoria ma può divenire anche azione, riscrittura, apertura, approfondimento e indirizzo verso nuove direzioni di ricerca.

L'esposizione consente e diviene una forma di conoscenza dei materiali d'archivio e di scrittura attraverso di essi, per definirsi non solo in funzione di una idea teorica e curatoriale specifica, ma in quanto archivio inteso come spazio della relazione, della conoscenza, della critica, della costruzione di un dialogo e di una propria immagine.

L'esposizione dell'archivio si può intendere come luogo della manifestazione e della costruzione del "desiderio", quel desiderio di Derrida e del suo "Wunderblock" ma anche di Arjun Appadurai, che intende l'archivio come spazio dell'immaginazione, del disegno futuro, della possibilità di aspirazione, quello che egli indica come "ciò che si conosce è ciò a cui si può aspirare"¹³¹⁵.

¹³¹⁴ A. Warburg, lettera al fratello Max, 5 settembre 1928, cit. in G. Didi-Huberman., *L'immagine insepolta*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006, p. 448 [ed. or. G. D. Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et de temps des fantomes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, Paris, 2002].

¹³¹⁵ A. Appadurai, *Archive and Aspiration* in J. Brouwer and A. Mulder, *Information is Alive*, NAI Publishers, Rotterdam, 2003 cit. in W. Ernst, *Aura and Temporality. The Insistence of the Archive*, cit., p. 16.

Il partecipare, oggi, dei musei alla "archive fever" non implica un radicale mutamento dei loro programmi e missioni, mentre questo potrebbe contraddistinguere i centri, gli archivi, le fondazioni che a diverso titolo presentano i documenti al di fuori dello status museale, collegandosi a un circuito di ricerche, problematiche e dibattiti sul tema, riferibili comunque all'idea di archivio e a questo campo ampio di tematiche che si rivela sempre più autonomo e fecondo. È importante riconoscere i caratteri permanenti dell'archivio che rimangono ancora distinti, al di là della terminologia "museo" che risponde in alcuni casi a necessità comunicative e di pubblico.

I principi museografici e museologici devono forse essere trattati come appartenenti ad altro ambito, con un costruito differente sia nelle loro configurazioni ottocentesche che nel loro sviluppo del XX e XXI secolo, seppur oggi per alcuni aspetti sembrano collimare.

I dibattiti sull'archivio nascono in larga parte fuori dall'ambito museologico, ma vicini alle opere e alle raccolte, più affini ai discorsi filosofici e storico-critici che al dibattito (e alle disquisizioni) su museografia e museologia, compresa la questione della rappresentatività dell'edificio museale.

Nella sede dell'archivio, luogo/edificio, risiedono certo l'importanza e il segno dell'archivio stesso, occorre infatti guardare con attenzione ai casi in cui gli archivi vengono spostati in altri luoghi, accade alla Fabbrica Rosa di Szeemann, all'archivio di Frank Lloyd Wright e, in termini ancora più specifici, allo CSAC.

Di fronte a questo è sempre molto importante capirne il cambiamento: se di tipo istituzionale, se per necessità di spazio, se per mutamento nelle condizioni di accessibilità.

Nel "manufatto" archivio, il *luogo* è sempre rappresentativo di una vicenda dei materiali, parte del "manufatto" stesso, sede di quel trasportare, muovere e studiare che, come nelle biblioteche, si conforma su uno spazio e su di esso immagina il suo disegno e dà forma ai suoi simboli (si pensi nuovamente alla Fabbrica Rosa o alla biblioteca Warburg).

Questo anche in merito alla relazione tra esposizione e allestimento, che per lungo tempo è rimasta distante dall'archivio (ma, come abbiamo visto dai testi di Spieker e Miessen¹³¹⁶, non dai suoi principi) solo negli ultimi decenni si riflette da molti punti di vista sulle modalità di esposizione, sulle differenze rispetto al modello museale.

L'archivio e la sua esposizione sono al centro delle ricerche di Miessen, che guarda progettualmente più alla sperimentazione culturale che non a una canonizzazione del termine destinata a un luogo, a una immagine istituzionalizzata e a una funzione destinata a determinati pubblici.

La sfida è forse proprio quella di non trasferire agli archivi le modalità di progetto e il disegno di immagine (inteso come progetto dell'esporre, della configurazione delle attività, delle missioni, dei processi) proprie dei musei, ma procedere in una direzione sperimentale che tale rimarrà nel momento in cui si decide di partire dai materiali e dalle loro specifiche origini lette in chiave di ricerca storica e pratica contemporanea. Con questa riflessione ritorniamo alla necessità di sviluppare gli archivi e le loro esposizioni in quanto luogo di conflitto e di progetto: "We could think an archival project purely in terms of productive encounter, in

¹³¹⁶ S. Spieker, *The big archive*, cit.; M. Miessen, Y. Chateigné (a cura di), *The archive as...*, cit.

terms of production, in terms of producing new knowledge"¹³¹⁷. Il significato dei materiali all'interno dell'archivio non si esaurisce.

Un'esposizione che racconta e visualizza l'archivio inoltre mette in luce l'importanza e i criteri propri del pensiero curatoriale, sia che esso segua un ordine tematico o cronologico, poiché difficilmente il materiale presente in archivio si può esaurire in un tema o in una cronologia – come evidenzia Zanella – perché è spesso soggetto di *sconfinamenti*. Assume caratteri differenti a seconda dello strumento che si utilizza, sia esso catalogo o esposizione, che diventano allo stesso tempo due modi per l'archivio di definirsi. L'archivio d'arte e del progetto oggi si pone quindi come campo di ricerca autonomo (come avviene nelle ricerche di Miessen, Obrist e Zardini) per le sue possibilità conoscitive e per le modalità con cui si interrogano e si dispongono nello spazio i suoi materiali.

Intorno alle questioni qui evidenziate hanno dato un contributo a questa ricerca – sia di carattere conoscitivo e “pratico” (le esperienze, la mission, i progetti realizzati e in corso...), sia di riflessione – le interviste realizzate presso istituzioni, pubbliche e private, in Italia e in USA. Alla luce del dibattito, e nel confronto con la mia ricerca attivata presso lo CSAC, si sono riscontrati alcuni punti di contatto e di coerenza; altri contenuti e proposte anche molto diversificate, stimoli ad approfondire il dibattito in direzioni nuove e utili.

Le interviste realizzate rappresentano un luogo in cui ci è stato possibile fare alcune considerazioni rispetto alla singola identità delle istituzioni coinvolte e alla loro posizione nel rapporto tra archivio, materiali e strumentazioni (quale apporto, quali cambiamenti da proporre, progettare, quali sono nati dalle opportunità sempre nuove del digitale e del web) ed esposizione.

Di seguito, e in sintesi, cito alcuni esempi di apporto positivo al confronto e alla progettualità futura, come in parte ho esposto nelle conclusioni alle singole interviste.

Come per lo CSAC, anche l'istituzione del Cooper Hewitt Design Museum ha origine dall'attività universitaria, in questo caso dalla Cooper Union, che determina l'iniziale raccolta di materiali. Altri interessanti punti di contiguità con lo CSAC sono la disposizione dei materiali delle sezioni: – “Textile”, “Drawings, Prints, and Graphic Design”, “Product Design and Decorative Arts” e “Wall coverings, senza separazione netta tra i dipartimenti, ma con rimandi continui e riferimenti l'un l'altro – e la formazione a livello universitario, uno dei suoi principali obiettivi.

Come abbiamo indicato all'interno della ricerca per il Cooper Hewitt l'utilizzazione del patrimonio va soprattutto nella direzione di rendere visibile il processo, quasi indipendentemente dall'oggetto che, come identifica Liza Taylor (la prima curatrice dopo la riapertura del museo) dichiara in una intervista è “architecture, city planning, industrial design, advertising design, fashion, home furnishing, textile, wallpapers, glass, jewelry”¹³¹⁸. Con questo sguardo, e questi obiettivi, si definiscono la specificità, il metodo e il processo di sviluppo della disciplina, intendendo come design – secondo le parole di Emily Orr – un

¹³¹⁷ M. Miessen, Y. Chateigné, *Introduction* in Markus Miessen, Yann Chateigné (a cura di), *The Archive as...*, cit., p. 11.

¹³¹⁸ *Inside New York's Art World: Lisa Taylor, Cooper Hewitt Museum*, Duke University Libraries, Diamonstein -Speilvogel Video Archive. L'intervista di Barbaralee Diamonstein a Lisa Taylor, oltre a fornire una testimonianza circa il ruolo della direttrice, è indicativa dell'ambiente culturale e artistico newyorkese degli anni Settanta. Traduzione dell'autrice. [www.youtube.com/watch?v=5DnVIRZudHg ultimo accesso 10.09.2018].

ampio ventaglio di materiali, documenti, opere; esempio della circolazione delle idee, delle tecniche, delle soluzioni attraverso gli oggetti di design, recuperando una genealogia delle forme e dei temi.

Rispetto all'idea di questa raccolta e all'importanza del suo modello riprendiamo le parole che gli dedica Panofsky: "al di là della vitalità e dell'utilità che questa collezione unica ha ancora e continuerà ad avere per gli studenti di arte e gli storici dell'arte, sarebbe imperdonabile *trapiantare* o disperdere una delle più antiche raccolte di questo tipo che questo paese possiede. Come tutti sappiamo, il senso della storia è una forza vivente che sostiene e rafforza la vita di una nazione e di una città, nonché quella degli individui. E ogni entità storica distrutta volontariamente fa danni irrimediabili al benessere culturale di tutti noi"¹³¹⁹.

È l'origine della raccolta che ne influenza le scelte, determinata da donazioni da parte degli artisti che vedono nell'istituzione e in questo modello una possibilità formativa e un destino per le loro opere, laddove la ricerca e l'esposizione (come per lo CSAC) sono i motivi principali di origine della raccolta (che oggi, come parte del Smithsonian Institution, vede coinvolti numerosi archivisti). Si vuole far comprendere il modello sperimentale, il prototipo, la raccolta di esemplari differenziati per le loro tipicità, materiali studiati, utilizzati insieme ai volumi presenti nella ricca biblioteca, raccolta allo stesso scopo.

Possiamo riconoscere alcune similitudini anche nel modello del Vignelli Center for Design Studies, dove l'obiettivo – come sottolinea Jennifer Whitlock – è un "educational programming based on the archives". L'archivio in questo caso è inserito nel sistema universitario del Rochester Institute, dove il materiale, ordinato e catalogato (inizialmente senza archivisti), è direttamente in relazione con l'università, dove i principi, la storia e le ricerche di Vignelli vengono utilizzate come strumento di formazione e di ricerca.

Interessante, ancora, la dichiarazione di Whitlock che afferma che l'archivio – e l'architettura – sono senz'altro *time machine* per eccellenza, eterogenee e multidisciplinari, autobiografiche e collettive, concrete e utopiche allo stesso tempo.

Mettere l'archivio al centro, significa inoltre dare importanza alla disciplina, il design, alla sua storia e alle soluzioni che questo processo ha determinato dichiarando l'importanza degli studi storici per il presente e per la formazione, nel loro caso, dei nuovi designer, non solo in quanto esemplari, ma in quanto rappresentativi delle possibilità e dell'ampiezza della disciplina.

Whitlock evidenzia inoltre quanto sia importante oggi chiarire le differenti definizioni di archivio che si sono andate affermando, che – come sottolinea anche Sue Breakell del Brighton Design Archive – riguardano pubblici differenti e particolari usi, destini e necessità, e si prefigura perciò la necessità di indagare termini che oggi, per lo studio e la ricerca, sembrano divenuti *nebulosi*.

Anche per quanto riguarda il rapporto tra materiali d'archivio ed esposizione diviene necessario riesaminare, circa i materiali, la loro centralità o marginalità rispetto ad altri possibili usi o finalità (ad esempio quella museale).

Come evidenzia Breakell, oggi esistono numerose *posizioni* sul tema che rimane ancora oggi una interessante area di indagine e approfondimento anche rispetto alle pratiche, molto diversificate, che si

¹³¹⁹ E. Panofsky, lettera a Meyer Schapiro, cit. in Columbia University Library, *Save the Cooper Union Museum: a case study in deaccessioning* in "On Archiving Schapiro", 24 giugno 2009. Traduzione dell'autrice.

[<https://blogs.cul.columbia.edu/schapiro/category/committee-to-save-the-cooper-union-museum/> ultimo accesso 20.10.2018].

stanno sviluppando a partire dagli archivi (Breakell pone l'esempio della Whitechapel Gallery e della National Gallery che differenziano moltissimo l'uso dei loro archivi).

Ciò che emerge da queste prime riflessioni è la sostanziale differenza tra un utilizzo dell'archivio in "dipendenza" da altre strutture, e di un archivio che si trova invece "al centro" delle dinamiche e delle posizioni dell'istituzione. Questa precisazione è importante, anche relativamente al confronto con il museo, che diviene per noi un luogo a cui l'archivio d'arte e del progetto – almeno nella nostra ipotesi – non può tendere. L'archivio ritrova nell'esposizione il luogo di verifica, di ricerca e di visualizzazione dei materiali, delle indagini e delle possibilità interne alle sue raccolte.

Senza dubbio l'intervista a Debora Rossi e Maria Cristiana Costanzo – la Biennale di Venezia – è un esempio adatto per segnalare e confermare l'importanza del rapporto tra archivi ed esposizioni in un senso diverso da quello museale. Il fulcro delle attività rivolte agli archivi della Biennale veneziana è infatti la necessità di vederli come un *unicum* con l'attività espositiva. Ed è stata la Biennale, nelle sue edizioni passate, a riconoscere il ruolo dell'archivio rispetto al tema espositivo attraverso la curatela e gli allestimenti di artisti e architetti che lo hanno introdotto, proprio come materiale espositivo al di là di ogni tradizione, *rimuovendolo* dagli scaffali e *destinandolo all'invenzione* contemporanea (tra gli altri il progetto di OMA nel 2013 e di Massimiliano Gioni nel 2014).

Anche il rapporto dell'archivio con i suoi materiali cambia quindi per l'istituzione, cambia quando se ne riconosce un potenziale diverso da quello considerato fino a quel momento: la Biennale ora vede il suo archivio "come una Wunderkammer" sostiene Maria Cristiana Costanzo, come il luogo in cui esperienze artistiche e progettuali internazionali vengono raccolte, quasi un'architettura naturale determinata dall'attività continua. Ritornando al ruolo del materiale d'archivio e i suoi caratteri ci sembra interessante la nota fatta da Costanzo rispetto all'utilizzo delle partiture (raccolte all'ASAC) da parte del Conservatorio, che le studia.

Pensare l'archivio in termini di ricerca e di progetto induce a precise direzioni di sviluppo, secondo l'identità definita dal materiale stesso non da intenti curatoriali temporanei. Rendere il materiale d'archivio accessibile alla ricerca, e consentire lo sviluppo di un sistema a partire dagli archivi d'arte e del progetto fornisce una chiave per la ricerca futura sull'arte e il progetto e per l'esposizione, in termini di differenziazione dal modello museale e, forse, di creazione di istituzioni culturali che riflettono insieme disciplinari più ampi e terreni di ricerca inediti.

L'avvento del digitale ha senz'altro prospettato nuove questioni e nuove problematiche: ha reso ancora più importante una programmazione e una conoscenza approfondita dell'archivio per la definizione dei percorsi progettuali, pensiamo ad esempio al progetto MoMA Spelunker¹³²⁰, realizzato grazie alla digitalizzazione degli archivi MoMA e alla sua utilità rispetto alla comprensione di un sistema sofisticato. La conoscenza dei materiali – tradotti anche in visualizzazioni in "profondità" e multimodalità, a livelli "stratificati" – resi possibili dalle interfacce – porta allo sviluppo di nuovi percorsi a partire dallo specifico materiale: si tratta di uno dei modi di rilettura dell'archivio secondo definizioni e parametri operativi, progettuali, nella consapevolezza di chi e come andrà a utilizzare i materiali stessi.

¹³²⁰ <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2016/spelunker/about/> [ultimo accesso 20.10.2018].

Quindi non è più solo una indicizzazione che si richiede all'archivio ma una vera e propria "mappa" soprattutto nel momento in cui il design trova il modo di tradurre in uno dei suoi linguaggi disciplinari, il materiale d'archivio inteso come snodo conoscitivo. A questo proposito vogliamo riferire della tipologia di lavoro svolto dal Density Design del Politecnico di Milano¹³²¹ che traduce secondo i principi della comunicazione grafica e visuale entità complesse nei loro significati. L'elaborazione di tali modelli concettuali e di design della comunicazione, sia essa digitale o realizzata attraverso un'esposizione rappresenta uno dei possibili e interessanti ambiti di applicazione del dibattito sull'archivio. Un esempio di applicazione di questa mappatura al tema dell'archivio possiamo ritrovarla in *Reimagining Archives*¹³²², luogo virtuale nel quale vengono indicizzate non tanto le questioni quanto le pratiche innovative e sperimentali sul tema archivio secondo tre categorie principali, tra le quali il rapporto dell'archivio con l'esporre, all'interno del quale riconosciamo alcuni dei casi citati in questa ricerca e analizzati rispetto specifiche questioni.

Laddove l'attività espositiva coinvolge l'Università, come avviene per il Centro Studi e come è avvenuto a partire dal 1968, la raccolta diviene forse la testimonianza di una speciale collaborazione tra studenti, docenti, artisti, progettisti, e in un certo senso rimanda alla definizione "prima" di archivio come luogo di sedimentazione di una attività. Ciò che non va dimenticato sono i motivi, e i moventi di quell'azione, che si rinnova ancora oggi.

Allo CSAC, informa Francesca Zanella, presidente dal 2015, oggi la ricerca è orientata a considerare e lavorare sul patrimonio dei materiali conservati nel senso nuovo indicato dalle Digital Humanities, a partire da quanto raccolto nelle differenti sezioni, tenendo conto della unicità delle singole opere e dell'insieme di questi materiali.

L'analisi del Metropolitan Breuer così come del MoMa ha posto in evidenza nella ricerca l'interrogativo sul ruolo dei materiali dell'esposizione, sul rapporto tra curatela e *costruzione* di una disciplina, quando i termini in uso sono così "nebulosi" o polisemici, mentre le istituzioni e le loro missioni così precise. Diventa importante distinguere nelle identità dei diversi musei, il rapporto con i materiali che si stabilisce nelle singole esposizioni e il ruolo che il materiale d'archivio assume all'interno della curatela, poiché pratiche di interesse per la ricerca si intrecciano con dinamiche museali o riferibili alla collezione. Anche Christian Larsen del Metropolitan Breuer guarda alla collezione del MET nella volontà di "togliere le gerarchie", di osservare il materiale e stabilire una uniformità nei giudizi di valore rispetto al media identificandoli, secondo le parole utilizzate nell'intervista pubblicata in questa ricerca, come "all evidence of culture". Il curatore contempla tutta la raccolta applicando criteri non gerarchici ma in ogni caso possiamo sottolineare che la collezione in questione presenta un carattere enciclopedico difficilmente comparabile a quella di un archivio. L'attenzione al *processo* – come si è voluto mettere in evidenza nella mostra CSAC 2017 sul designer Ettore Sottsass, – induce ad osservare i materiali dal punto di vista del metodo di lavoro del designer, se si può parlare di

¹³²¹ I progetti e le realizzazioni sono visibili su <https://densitydesign.org/projects/> [ultimo accesso 10.1.2019].

¹³²² L'indirizzo sul quale è stata riportata e "mappata" la ricerca di dottorato di Ece Özdil al Dipartimento di Design del Politecnico di Milano è <http://www.reimaginingarchives.org/> [ultimo accesso 10.1.2019].

metodo nel caso di questo artista-architetto-designer: la sua modalità di situarsi tra l'idea e la produzione della stessa, nella specificità di ogni materiale o media da lui utilizzato.

Nell'esposizione e nelle parole di Barry Bergdoll, che ha curato la mostra di Frank Lloyd Wright al MoMA, il materiale viene osservato attraverso gli occhi dei ricercatori, che stabiliscono ipotesi e risposte, mostrando un archivio come luogo di costruzione del pensiero critico.

Un termine, archivio, che al MoMA indica un archivio storico, di importanza e valore internazionale, differente dalle collezioni. L'archivio Wright è un'eccezione (insieme all'archivio Mies van der Rohe) e la mostra è una *sperimentazione* condotta a livello accademico, dove è visibile il nesso tra archivio ed esposizione, tracciato questa volta attraverso la ricerca di un team. Bergdoll sostiene come "non è stata una mostra dell'archivio, ma una esposizione del processo ideativo di questi ricercatori nei confronti dei materiali".

A proposito del rapporto tra archivio e ricerca, dal dialogo con Jennifer Whitlock, ricercatrice e archivista del Vignelli Design Center, si evidenzia come essa si concentri sul materiale, nel rapporto con il materiale d'archivio, secondo le categorie proprie della disciplina, del design. Questa lettura ci sembra importantissima per un accesso ai documenti che veda l'archivio in senso progettuale, e quindi non solo riferito alla ricerca storica il più possibile oggettiva nel riconoscimento delle fonti e dei documenti, ma anche nell'ottica di una lettura approfondita del materiale e delle sue categorie interne: "design is studied and created to perform a function or solve a problem", sottolineando come queste categorie non vengano considerate nella lettura e nella indicizzazione dei materiali. Liza Kirwin dell'Archive of American Art pone la questione sul mutare dei significati dei materiali nel tempo: "Gli Archives of American Art non collezionano – o facciamo del nostro meglio per non collezionare – opere d'arte finite [...] Ciò che trovo più interessante di queste opere d'arte preliminari è come il loro valore culturale cambia nel tempo. [...] È il caso dell'Arte Concettuale, della Performance Art o delle opere *site-specific* degli anni Sessanta/Settanta: fotografie, video, schemi... che una volta erano considerati documenti d'archivio ora sono trattati come opere d'arte in sé e per sé. È come muoversi continuamente su una scala mobile"¹³²³.

Sue Breakell, poi, descrive un materiale archivistico più complesso, concepito in unità formate da più parti, in cui il singolo è il "livello più basso" nella scoperta di un insieme di unità: l'immagine della raccolta d'archivio si fa quindi portatrice di valori d'insieme, anche rispetto all'unità con gli altri fondi, che rappresentano e "significano" all'interno della missione istituzionale.

Nelle parole di Debora Rossi e Maria Cristiana Costanzo della Biennale di Venezia, il tema della raccolta e del suo ordinamento sembra accostarsi in parallelo allo CSAC, nel quale lo sviluppo di determinate unità si è realizzato proprio a partire da interessi culturali e disciplinari specifici di chi vi lavorava. Così all'ASAC della Biennale di Venezia la raccolta e la sua identità – evidenzia Maria Cristiana Costanzo – sono mutate nel tempo da memoria storica dell'attività, per lascito degli artisti, arrivando a comporsi in collezioni per la cura di diversi responsabili.

Allo CSAC, come ricorda Francesca Zanella, relativamente ai cataloghi della Sezione Progetto, da Rosselli a Mari, da Nizzoli a Sottsass, la realtà del Centro dimostra "il ruolo degli archivi visivi e progettuali che fa

¹³²³ L. Kirwin, *Archives of American Art from A to Z*, conferenza presso *Museum of Modern Art, Tokyo, June 18, 2016*, [http://www.momat.go.jp/am/wp-content/uploads/sites/3/2016/05/AAA_LizaKirwin_20160618_Tokyo.pdf ultimo accesso 20.10.2018]. Traduzione dell'autrice.

emergere l'idea di archivio priva di staticità". L'archivio e i suoi materiali hanno infatti evidenziato problematiche e questioni che spesso sono riferite alla singola opera come momento di indagine e di verifica delle ipotesi precedenti.

Quanto al ruolo del curatore, ciò che si evidenzia dai dialoghi presso le istituzioni visitate, è che l'intervento curatoriale, nell'archivio e per l'esposizione, segue in gran parte la direzione "indicata" dall'assetto dei materiali, organizzati e disposti secondo la missione istituzionale. Tuttavia sottotraccia, occorre tener presente, con Marc Bloch, l'idea di lettura della storia come "interrogazione" dei materiali, spazio per la costruzione di ipotesi, sperimentazione, anche.

Riconosciamo che il curatore che lavora con l'archivio deve essere consapevole, oggi, delle forme artistiche che riconoscono e *indagano* l'archivio nelle sue possibili nuove definizioni, nei contenuti, sia quando agiscono producendo "forme d'archivio" sia quando lavorano con gli archivi (si veda l'esempio già citato di Susan Hiller al Museo di Freud).

Dalle parole del professor Federico Bucci si evince come la figura del curatore sia centrale e determinante rispetto all'archivio; secondo lui occorre scegliere una via di interpretazione, individuando un percorso possibile anche in riferimento ad una collezione, una sorta di *narrazione* che l'archivio stesso, nella molteplicità dei materiali rende plausibile o evidente per specifici materiali, o per loro caratteristiche, o per i modi in cui sono organizzati. Nel dialogo con il professor Bucci è stato illuminante, a proposito dell'importanza dell'idea allestitiva, il caso, nell'allestimento di Renzo Piano per Franco Albini, in cui la fotografia d'archivio, proprio quella, è stata l'inizio di una *interpretazione* espositiva. Il "saper interrogare gli archivi" – come sostiene Federico Bucci – comprende oggi anche il ruolo dell'archivio come opera, come *luogo* in cui i materiali non solo sono accessibili per la ricerca, ma rappresentano un vero e proprio "costrutto sociale" (sono le parole dell'archivista canadese Terry Cook) sul quale appoggiarsi, e da tenere in considerazione nel proprio percorso di ricerca, di interrogazione, non quindi solo del singolo oggetto di ricerca, ma del sistema conoscitivo del rapporto che costruisce con la memoria e i suoi materiali.

Anche Emily Orr ci porta a chiarire gli interrogativi che il curatore rivolge a sé stesso nei confronti della raccolta, e con le opere: da dove nasce il processo di design? come cambia nei diversi media? cosa accade nel prototipo o nel disegno? La modalità "integrata" di considerazione dell'archivio e del suo materiale come un tutt'uno permette di lasciare aperte quelle direzioni per le quali assume valore l'interpretazione del singolo "individual researchers can choose their own angle. Different people can look at the same material in the archive and write a different narrative" e, di fronte a un interrogativo più ampio, si possono comprendere le specificità.

In questo senso si auspica una valorizzazione dell'archivio che oltre le sue caratteristiche, pur nell'assenza di un numero finito di "direzioni", offre la possibilità di un numero maggiore di "discorsi": la possibilità di scoperta, di interpretazione, di accessibilità rispetto a diverse tematiche, interessi di ricerca, discipline e, non in secondo piano, testimonia di una istituzione che vede, nella totalità del materiale e nella sua consultabilità un valore conoscitivo profondo, insito nella propria missione.

L'espone e la ricerca, in istituzioni come lo CSAC e il Cooper Hewitt sono molto *vicini*, la disponibilità dei materiali allo sguardo pubblico rende lo spazio dell'esposizione molto più accessibile alla costruzione di un

discorso culturale che coinvolge il pubblico, più o meno specialistico, più o meno preparato, non solo nell'idea "educativa" del museo ma nello stabilire una vicinanza tra il rapporto con il materiale che troviamo in un istituto di ricerca e ciò che riscontriamo nel reale e nel quotidiano.

Anche la nota di Martino Stierli rispetto al tema curatoriale ci sembra significativa, nel momento in cui il materiale si definisce nei campi più complessi dal punto di vista espositivo, come l'architettura e il design, il filo rosso tra materiali, i loro archivi, l'idea curatoriale ed allestitiva si fa più stretto e si presenta in numerose varianti. Le domande che Stierli si pone sono: come attivare il materiale? Che ruolo assumono i materiali di architettura e design quando si confrontano con l'arte nel contesto espositivo?

Crediamo che dagli archivi possa provenire la risposta, come avviene all'interno dei programmi recenti del CCA, dove il disegno diventa il tramite delle tematiche che sottendono il progetto architettonico, ponendo quindi l'attenzione espositiva non sull'opera, sul singolo materiale rappresentativo dell'architettura (e mimetico quindi del rapporto opera d'arte/museo) ma su diversi criteri: la processualità del progetto, la modalità di rappresentazione, la questione risolta, il contesto culturale, diventano dispositivi di conoscenza, come accade verso l'archivio stesso.

Possiamo concludere queste riflessioni con l'osservazione di Sue Breakell: "curatela" e "archivio", sono oggi entrambi volti ad uno sviluppo ampio e diversificato, verso le direzioni molteplici della ricerca.

Riteniamo che l'archivio nel suo percorso del XXI secolo debba rimanere autonomo rispetto alle logiche, alle missioni e alle caratteristiche del museo contemporaneo che si genera a partire da una collezione e da una missione specifica.

Pensiamo l'archivio come il *percorso* di una raccolta che nelle sue caratteristiche definisca essa stessa una missione, una modalità di ricerca e di esposizione propria, verso interrogativi e altri, sempre nuovi percorsi.

Senza dubbio lo CSAC, che ispira e si ispira a questo proposito, è un luogo e un'istituzione, che rispecchia questa possibilità grazie alle sue raccolte, ricco di relazioni e rimandi interni così come di approfondimenti possibili, attraverso letture ampie e diversificate, che non vanno ad eludere il suo carattere di archivio d'arte e del progetto, anzi, in primo luogo – oggi ci sembra ancora adatto e non troppo inflazionato – come archivio della comunicazione.

• Bibliografia

1805

Von Humboldt A., *Géographie des plantes équinoxiales. Essai sur la géographie des plantes, accompagné d'un tableau physique des régions équinoxiales*, Libraires Chez Levrault, Schoell et Compaigne, Paris, 1805. [https://www.researchgate.net/figure/Figura-2-Alexander-von-Humboldt-Geographie-des-plantes-equinoxiales-Essai-sur-la_fig2_308761976].

1884

Thoreau H., *The Journal of Henry David Thoreau. 1837-1861*, New York Review Books Classics, New York, 2009. [ed. or. Thoreau H., *The writings of Henry David Thoreau: with bibliographical introductions and full indexes*, Boston and New York, 1884].

1927

Drei G., *La badia Cistercense di Valserena* in "Archivio Storico per le Province Parmensi", no. XXVII, 1927, pp. 2013-230.

1928

Casanova E., *Archivistica*, Arti Grafiche Lazzeri, Siena, 1928.

1931

Benjamin W., *Ich packe meine Bibliothek aus* in "Die Literarische Welt", Berlin, 1931 [traduzione in inglese a cura di Zohn H., *Unpacking my library. A talk about book collecting*, Schocken, New York, 1999].

1932

Hitchcock H. R., *Frank Lloyd Wright in Modern Architecture: International Exhibition* (catalogo mostra Museum of Modern Art, New York, 10 febbraio - 23 marzo 1932), The Museum of Modern Art, New York, 1932.

1934

Johnson P., *Machine Art*, catalogo della mostra la Museum of Modern Art, New York, 1934.

Otlet P., *Le traité de documentation: le livre sur le livre, théorie et pratique*, Editiones Mundaneum, Bruxelles, 1934.

1936

Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966 [ed. or. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Surhkamp, Frankfurt am Main, 1936].

1941

Halbwachs M., *On collective memory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1941. [ed. or. M. Halbwachs, *Les Travaux de L'Année Sociologique*, F. Alcan, Paris, 1925].

1943

Wright F.L., *An autobiography*, Duell, Sloan and Pearce, New York, 1943.

1945

Zevi B., *Verso un'architettura organica : saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*, Einaudi, Torino, 1945.

1946

Sottsass E. jr., *Coerenza in Neutra* in "Domus", no. 215, 1946.

Sottsass E. jr., *Piccolo soggiorno per una ragazza che scrive* in "Domus" no. 216, 1946.

1947

Malraux A., *Il museo immaginario* in *Il museo dei musei. Le voci del silenzio*, Mondadori, Milano, 1957 [ed. or. Malraux A., *Le Musée imaginaire*, Skira, Paris, 1947].

Sottsass E. jr., *È inutile che cerciate sezioni auree nelle case di Wright* in "Sempre Avanti!", no. 90, 1947.

Zevi B., *Frank Lloyd Wright*, Il Balcone, Milano, 1947.

Zevi B., *Mies van der Rohe e Frank Ll. Wright poeti dello spazio* in "Metron", Anno 5, Fascicolo 37, 1950.

1949

Bloch M., *Apologia della storia*, Einaudi, Torino, 1998 [1950], p. 53 [ed. or. Bloch M., *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Librairie Armand Colin, Paris, 1949].

1950

Zevi B., *Mies van der Rohe e Frank Ll. Wright poeti dello spazio* in "Metron", Anno 5, Fascicolo 37, 1950.

1951

Argan G. C., *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino, 1951.

1952

Olivetti: Design in Industry (catalogo della mostra al Museum of Modern Art, New York, 21 ottobre - 30 novembre 1952), The Museum of Modern Art, New York, 1952.

1953

Adorno T, "Valéry Proust e il museo" in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972 [ed. or. Adorno T., *Valéry, Proust, Museum* in "Die Neue Rundschau", LXIV, no. 4, 1953]

Brenneke A., *Archivistica: contributo alla teoria ed alla storia archivistica europea* (traduzione italiana di Renato Perrella), Giuffrè, Milano, 1968 [ed. or. Brenneke A., *Archivkunde: Ein beitrage zur theorie und geschichte des europäischen archivwesens*, Koehler & Amelang, Leipzig, 1953].

1954

Argan G. C., "L'architettura del museo" in Casabella n.202, Milano, 1954.

1957

Wright F. L., *A Testament*, Horizon Press, New York, 1957.

1958

Rogers E.N., *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino, 1958.

The Museum of Modern Art, Premio Compasso d'Oro, ed. La Rinascente, Milano, 1958.

1959

De Martino E., *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano, 1959

1960

Arend H., *Vita activa*, Bompiani, Milano, 1964. [ed. or. Arendt H., *Vita activa, oder Vom tatigen Leben*, Kohlhammer, Munchen 1960]

1961

"Aurea Parma: rivista di storia, letteratura, arte", Unione Tipografica Parmense, anno 45, fasc. 4, ottobre-dicembre 1961.

Ghidiglia A., *Gli affreschi del Baglione nelle volte del presbiterio nella Certosa di San Martino* in "Aurea Parma", fascicolo IV, anno XLV, ottobre-dicembre 1961.

Panowsky E., *La prospettiva, come forma simbolica*, Feltrinelli, Milano, 1961.

1962

Barthes, Roland, *Miti d'oggi*, Lerici, Milano, 1962.

Dorfles, G., *Simbolo Comunicazione Consumo*, Einaudi, Torino, 1962.

Eco U., *Opera Aperta*, Bompiani, Milano, 1962.

Kubler G., *La forma del tempo*, Einaudi, Torino, 1976. [ed. or. Kubler G., *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, Yale University Press, New Haven, 1962]

Stein G., *Lectures in America*, Vintage Books, New York, 1962.

1963

Renato Guttuso: mostra antologica dal 1931 ad oggi, 1 dicembre 1963 – 31 gennaio 1964 (catalogo mostra Galleria Nazionale, Parma, 1 dicembre 1963 – 31 gennaio 1964), Soprintendenza alle Gallerie, Comune e Provincia di Parma, Tip. La Nazionale, Parma, 1963.

College Art News in "Art Journal", vol. 23, n. 1, Autumn 1963.

1964

Brandi C., *Scritti d'arte* in "Il Punto", anno IX, no. 7, 15 febbraio 1964.

McLuhan M., *Understanding Media: The Extension of Man*, W. Terrence Gordon, Montreal, 1964.

Von Schlosser J., *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, La Nuova Italia, Firenze, 1964 [ed. or. *Die Kunstliteratur*, A. Schroll, Wien, 1964].

1965

Argan G. C., *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano, 1965.

Dorfles G., *Nuovi riti nuovi miti*, Einaudi, Torino, 1963.

McCoy G., *A Preliminary Guide to the Collections of the Archives of American Art* in "Archives of American Art Journal", The University of Chicago Press, vol.5, no.1, 1965, pp. 1-17.

1966

Foucault M., *Le parole e le cose: Un'archeologia delle scienze umane*, BUR, Milano 2009 [ed or. Foucault M., *Les Mots et les Choses (Une archéologie des sciences humaines)*, Éditions Gallimard, Paris, 1966]

Yates F. A., *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1993. [ed. or. Yates F., *The art of memory*, Routledge and Kegan Paul, London, 1966].

Lévi-Strauss C., *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano, 1966.

Quintavalle A. C. Q. e Valeri M., *Prospettiva e ideologia*, Istituto di Storia dell'Arte Università di Parma, Quaderni, no. 3, Parma, 1966.

Rossi A., *L'architettura della città*, Marsilio, Padova, 1966.

Rossi A., Aymonino C., *Concorso per la ricostruzione del Teatro Paganini di Parma*, Cluva, Venezia, 1966.

1968

Concetto Pozzati (catalogo mostra Salone Farnese in Pilotta, Parma, aprile-maggio 1968), Istituto di Storia dell'Arte Università di Parma e Soprintendenza alle gallerie, Cataloghi, no. 1, Tip. La Nazionale, Parma, 1968.

Constantine M., in *Word and Image: Posters and Typography from the Graphic Design Collection of the Museum of Modern Art, 1879–1967*. (25 gennaio – 10 marzo 1968), The Museum of Modern Art.

Kepes G., *Massachusetts Institute of Technology, The Center for Advanced Visual Studies*, MIT Press, Cambridge (MA), 1968.

Quintavalle A. C. (a cura di), *Picasso Oggi*, Istituto di Storia dell'Arte Università di Parma, Quaderni, no. 4, Parma, 1968

1969

Basaglia F. in Basaglia F. (a cura di), *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, Einaudi, Torino, 1969.

Ceroli, (catalogo mostra Galleria Nazionale, Parma, 1969), Università degli Studi di Parma, Tip. La Nazionale, Parma, 1969

Foucault M., *L'archeologia del sapere*, BUR, Milano, 2009 [ed. or. Foucault M., *L'archéologie du savoir*, Edition Gallimard, Paris, 1969].

Quintavalle A. C., Calzolari A., Campari R., *Arte come comunicazione visiva*, Istituto di Storia dell'Arte, Università degli Studi di Parma, Quaderni, no. 5, Parma, 1969.

Quintavalle A. C., *Arte come prodotto* in "NAC – Notiziario Arte Contemporanea", n. 27, dicembre 1969.

Quintavalle A. C., *Arte e pubblicità* in "NAC - Notiziario Arte Contemporanea", no. 26, 1969, p. 26.

Vincitorio F., *Un uomo che vede ne vale tre* in "NAC – Notiziario Arte Contemporanea", no. 14, 1969.

1970

Hollein H., *Alles ist Architektur*, Städtisches Museum Mönchengladbach, Schlechtriem, 1970.

1971

Cavazzini G., *Rafael Canogar-Parma* in "NAC – Notiziario Arte Contemporanea", no. 11, novembre 1971.

Celant G., *Information documentation archive* in "NAC – Notiziario Arte Contemporanea", no. 5, maggio 1971. [già pubblicato in Celant G., *Information, documentation, archives* in "Domus", n. 496 (marzo 3/1971), pp. 47-48].

George Grosz, (catalogo mostra Salone dei Contrafforti in Pilotta, Parma, aprile-maggio 1971), Istituto di Storia dell'Arte, Università degli Studi di Parma in collaborazione con Museum of Modern Art, New York, Cataloghi, no. 9, Tip. La Nazionale, Parma, 1971.

New Photography USA: Diane Arbus, Paul Caponigro, Bruce Davidson (catalogo mostra Salone dei Contrafforti in Pilotta, Parma, ottobre-novembre 1971), Università degli Studi di Parma, Cataloghi, no. 11, Tip. La Nazionale, Parma, 1971.

Parola/Immagine: manifesti dal Museum of Modern Art New York (catalogo mostra Istituto Storia dell'Arte, Parma, novembre-dicembre 1971), Istituto di Storia dell'Arte, Università degli Studi di Parma, Documenti, no. 12, Tip. La Nazionale, Parma, 1971.

Quintavalle A. C., Intervento sulla proposta di comportamento di Enzo Mari in "NAC – Notiziario Arte Contemporanea", no. 8/9, agosto-settembre, 1971.

Quintavalle A. C., *Rafael Canogar: Schermo e metafora civile* (catalogo mostra Salone dei Contrafforti in Pilotta, Parma, 16 settembre - 6 ottobre 1971), Istituto di Storia dell'Arte, Università degli Studi di Parma, Cataloghi, no. 10, La Nazionale, Parma, 1971.

Quintavalle A. C., *Università, cultura di massa e comunicazione visuale* in "NAC – Notiziario Arte Contemporanea", no. 8, ottobre 1971.

Sottsass E., *Proposta di comportamento* in "NAC. Notiziario di Arte Contemporanea", no. 8/9, 1971

Vincitorio F., *Sui centri di documentazione* in "NAC – Notiziario Arte Contemporanea", no. 6/7, giugno-luglio 1971.

1972

Berger J., *Ways of Seeing*, Penguin books, Londra, 1972.

Eco U., *Segno*, ISEDI, Milano, 1972.

Ferrari G., *Klee fino al Bauhaus* in "NAC – Notiziario Arte Contemporanea", no. 10, ottobre 1972.

McCoy G., *Archives of American Art: A Directory of Resource* in "Archives of American Art Journal", The University of Chicago Press, vol. 10, 1972.

Mulas U., *Le foto di Friedlander* in "NAC – Notiziario Arte Contemporanea", no. 1, gennaio 1972.

Quintavalle A. C., *Klee e la psicoanalisi* in "NAC – Notiziario Arte Contemporanea", no. 2, febbraio 1972.

Quintavalle A. C. (a cura di), *Klee fino al Bauhaus* (catalogo mostra Salone dei Contrafforti in Pilotta, Parma, 7 novembre 1972 - 7 gennaio 1973), Istituto di Storia dell'Arte, Università di Parma, Cataloghi, no. 16, Artergrafica Silva, 1972.

Venturi R., Brown D. S. e Izenour S., *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge (MA), 1972.

1973

Allegri L., *Il Natale manifesto* in "NAC - Notiziario Arte Contemporanea", no. 2, febbraio 1973.

Barilli E. e Emiliani A., *Istituti culturali a Bologna* in "NAC – Notiziario Arte Contemporanea", no. 6/7, giugno-luglio 1973.

Bonfanti E., Porta M., *Città, museo e architettura : il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Firenze, 1973.

Capelli G., *L'Abbazia di S. Martino dei Bocci (Valserena). Un insediamento cistercense nel territorio di Parma*, Luigi Battei, Parma, 1973.

Clemente F. (a cura di), *La regione culturale. Ipotesi di un modello insediativo per l'Università di Parma*, Etas Kompass, Milano, 1973

Crosby T., *How to play the environment game*, Penguin Book, Londra, 1973.

Quintavalle A. C., *Manifesti e ideologia* in "NAC - Notiziario Arte Contemporanea", no. 4, aprile 1973.

Sontag S., *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1992. [ed. or. S. Sontag, *On photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1977]

Szarkowski J. (a cura di), *From the picture press* (catalogo mostra Museum of Modern Art, New York, 30 gennaio - 29 aprile 1973), The Museum of Modern Art, New York, 1973.

Ugo Mulas: immagini e testi (catalogo mostra Salone dei Contrafforti in Pilotta, Parma, 1973), Istituto di Storia dell'Arte, Università degli Studi di Parma, Cataloghi, no. 17, Parma, 1973.

1974

Mattioli P. e Candiani A., *Immagini del NO*, Scheiwiller, Milano, 1974.

Perec G., *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989. [ed. or. G. Perec, *Espèces d'espaces*, Galilée, Auvers-sur-Oise, 1974].

Taylor J., *Two Visual Excursions* in "Critical Inquiry", Vol. 1, No. 1, 1974, pp. 91-102.

1975

Camilian Demetrescu (catalogo mostra Sala delle Scuderie in Pilotta, Parma, febbraio 1975), Istituto di Storia dell'Arte, Università di Parma, Cataloghi, no. 23, STEP, Parma, 1975.

Dorigo W. (a cura di), *Lineamenti bibliografici generali sulla Biennale di Venezia*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1975.

Quintavalle A. C., *La controrivoluzione fotografica*, s.d. (si ipotizza 1975).

1976

Allegri L., *Ideologia e linguaggio nel cinema contemporaneo: Jean-Luc Godard*, Istituto di Storia dell'Arte Università di Parma, Quaderni, no. 9, Parma, 1976.

ASAC., *L'Archivio storico delle arti contemporanee a Ca' Corner della Regina*, La Biennale di Venezia, 1976.

Baudrillard J., *La società dei consumi*, Il Mulino, Bologna, 1976.

Hollein H. (a cura di), *MANtransFORMS* (catalogo mostra Cooper Hewitt Design Museum, New York, 7 ottobre 1976 - 10 febbraio 1977), Cooper Hewitt Design Museum, New York, 1976.

Emilio Isgrò (catalogo mostra CSAC, Parma, 1976), Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Quaderni, no. 36, Parma, 1976.

Migliori A., *Premessa* in *Antonio Migliori*, (catalogo mostra CSAC, Parma, 1977), Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Quaderni, no. 36, Grafiche STEP, Parma, 1977.

O'Doherty B., *Inside the white cube*, The Lapis Press, San Francisco, 1976 [O'Doherty B., *Inside the white cube*, Johan & Levi, Monza, 2012]

Quintavalle A. C. Q., *Fotografia e immagine di massa*, Fondazione Artistica Poldi Pezzoli, ciclostile, Corso di dispense marzo 1976.

Romanelli G., *Ottant'anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia*, La Biennale di Venezia, 1976.

1977

Argan G.C., *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano, 1977.

Barr A. H. J., *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art 1929-1967*, The Museum of Modern Art, New York, 1977.

Baudrillard J., *Simulacri e impostura*, Cappelli Editore, Bologna, 1980. [ed. or. Baudrillard J., *L'effet Beaubourg: implosion et dissuasion*, Galilée, Paris, 1977].

Joe Tilson (catalogo mostra Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, dicembre 1974 - gennaio 1975), Istituto di Storia dell'Arte, Università degli Studi di Parma, Cataloghi, no. 22., Parma, 1974.

Migliori A., *Premessa* in *Antonio Migliori*, (catalogo mostra CSAC, Parma, 1977), Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Quaderni, no. 36, Grafiche STEP, Parma, 1977, p. 10.

1978

Argan G. C., *Premessa* in *Pericoli-Pirella*, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, Quaderni, no. 40, Parma, 1978.

Argan G. C. e Norberg-Schulz C. (a cura di), *Roma interrotta. Piero Sartogo, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Leon Krier, Aldo Rossi, Robert Krier* (catalogo mostra Mercati di Traiano, Roma, maggio-giugno 1978), Incontri Internazionali d'arte, Officina Edizioni, Roma, 1978.

Da Mareto F., *Chiese e conventi di Parma* in "Deputazione di Storia Patria per Le Province Parmensi", no. 8, 1978.

Freud S., *Nota sul 'notes magico'* in Freud S., *Opere 1924- 1929*, Bollati Boringhieri, Torino, 1978.

John Szarkowski, *Director, Department of Photography*, Press release, Moma Archives, 1978 [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/5625/releases/MOMA_1978_0061_56A.pdf].

Koolhaas R., *Delirious New York*, Thames & Hudson, 1978.

La Pietra U., *MANtransFORMS: universo e pane quotidiano* in "MODO", no. 6, gennaio-febbraio 1978, pp. 37-41.

Le Goff J., *Documento/Monumento*, Enciclopedia Einaudi, Torino, 1978, vol. V.

1979

Argan G. C., *Introduzione* in *Bruno Munari. Titolo del libro* (catalogo mostra CSAC, Parma, 1979), Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma, Quaderni, no. 45, Parma, 1979.

Bruno Munari. Titolo del libro (catalogo mostra CSAC, Parma, 1979), Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma, Quaderni, no. 45, Parma, 1979.

Krauss R., *Grids* in "October", n. 9, 1979, pp. 50-64.

Ghirri L., *Atlante* in *Luigi Ghirri* (catalogo mostra Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, aprile-maggio 1979), Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, Quaderni, no. 44, STIG, Parma, 1979, p. 75.

Lyotard J. F., *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit, Paris, 1979.

Morandi G., *I paisan. Immagini di fotografia contadina nella bassa Padana*, Mazzotta, Milano, 1979.

Quintavalle A. C. Q., *Enciclopedia pratica per fotografare*, Fabbri, Milano, 1979.

1980

Diamonstein B. et al., *American Architecture Now*, Rizzoli, New York, 1980.

Hejduk J., *Casa come me* in "Domus", no. 605, aprile 1980.

Trini T., *Intervista sulla fabbrica dell'arte*, Laterza, Bari, 1980.

Vitale D., *Ritrovamenti, traslazioni, analogie*, in «Lotus International», n.25, pp. 25-29.

1981

Barthes R., *La camera chiara*, Einaudi, Torino, 2003. [ed. or. Barthes R., *La chambre claire: note sur la photographie*, Gallimard Seuil, Paris, 1981].

Ghirri L., *Niente di antico sotto il sole*, SEI, Torino, 1981.

Hambourg M. M. e Szarkowski J., *The work of Atget: Volume I, Old France*, Museum of Modern Art, New York and New York Graphic Society, Boston, 1981.

Lynes R., *More than Meets the Eye: The History and Collection of Cooper Hewitt*, the Smithsonian Institution's National Museum of Design, Washington, 1981.

Man Ray: fotografia anni '30 (catalogo mostra CSAC, Parma, 1981), Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Quaderni, no. 52, Parma, 1981.

1982

Argan G. C., *Rapporto tra museo e allestimento* in E. Mucci e P. L. Tazzi (a cura di), *Il pubblico dell'arte*, Sansoni, Firenze 1982, p. XIV.

Krauss R., *Photography's Discursive Space* in "Art Journal", vol. 42, no. 4, Winter 1982, p. 317.

Montani P. L., Pezzani A. e Ugolotti M., *Certosa di San Martino a Parma. Progetto per il Centro Studi e Archivio della Comunicazione CSAC dell'Università di Parma*, Tesi di laurea., Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, relatore Piva A., 1982.

Progetti e assonometrie di Alberto Sartoris (pubblicato in occasione della mostra al Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, Napoli, giugno 1982), Officina Edizioni, Roma, 1982.

Quintavalle A. C., *Morfologia del racconto d'arte* in Mucci E. e Tazzi P. L. (a cura di), *Il pubblico dell'arte*, Sansoni, Firenze, 1982.

Rizzi P., *Storia della Biennale, 1895-1982*, Electa, Milano, 1982.

Tafuri M., *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1982.

1983

Argan G. C., *Design povero* in Bianchino G. (a cura di), *Il disegno dell'architettura: incontri di lavoro, Parma 23-24 ottobre 1980*, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma, Quaderni, no. 57, Grafiche STEP, Parma, 1983.

Bianchino G. (a cura di), *Il disegno dell'architettura: incontri di lavoro, Parma 23-24 ottobre 1980*, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, Quaderni, no. 57, Grafiche STEP, Parma, 1983.

Centro Studi e Archivio della Comunicazione. Situazione 1983, Documenti, 1, Università di Parma, 1983.

Febvre L., *Problemi di metodo storico*, Einaudi, Torino 1983.

Gombrich E.H., *Aby Warburg una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano, 1983.

Tafuri M., *L'archeologia del presente* in Bianchino G. (a cura di), *Il disegno dell'architettura: incontri di lavoro, Parma 23-24 ottobre 1980*, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma, Quaderni, no. 57, Grafiche STEP, Parma, 1983, p. 24.

1984

Crimp D., *The art of the exhibition* in "October", vol. 30, 1984, pp. 49-81.

Foucault M., *Utopie Eterotopie*, Cronopio, Napoli, 2006. [Foucault M., *Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967*, in "Architecture, Mouvement, Continuité", no 5 (1984): 46-49]

1986

Bataille G., *Museum*, in "October", vol. 36, 1986, pp. 24-25.

Ginzburg C., *Miti emblematici*, Einaudi, Milano, 1986.

Munari B., *Design e Comunicazione Visiva*, Laterza, Bari, 1968.

Sekula A., *The Body and the Archive* in "October", vol. 39, 1986, pp. 3-64. [trad.it. A. Sekula, *Il corpo e l'archivio* in "IL CORPO", vol. IV, no. 6/7, 1996/1997, pp. 13-66].

Valery P. *Eupalino, o dell'architettura*, Biblioteca dell'immagine, Pordenone, 1986.

1987

Hejduk J., *Bovisa*, Harvard University Graduate School of Design, Rizzoli International, New York, 1987.

Vitale D., *Scritti sulla architettura italiana*, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, 1987.

1988

Giandebiaggi G. P. e Mora G., *Segno e Disegno* in "Presenza tecnica in edilizia", vol. 2, 1988.

Piva A., Garberi M., *L'opera d'arte e lo spazio architettonico: museografia e museologia*, Mazzotta, Milano, 1988.

Quintavalle A. C., *Il Palazzo dell'arte*, Fabbri Editori, Milano, 1988.

Ricoeur P., *Archivi, documenti, traccia*, in *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 1988.

Rossi A. e Braghieri G., *Centro torri*, CLUP, Parma, 1988.

1989

A. C. Quintavalle, *Gli archivi del progetto* in *Marcello Nizzoli* (catalogo della mostra, Reggio Emilia, 1989), Electa, Milano, 1989.

1990

Moda media storia: incontri di lavoro (Atti del Convegno 3-4 novembre 1984), Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, Quaderni, no. 70, Parma, 1990.

Krauss R., *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum* in "October", n. 54, Autumn The MIT press, London/Cambridge (MA), 1990.

Quintavalle A. C. e Bianchino G., *CSAC. Origine del modello*, dattiloscritto, Centro Studi e Archivio della Comunicazione (si ipotizza 1990).

1992

Barilli R., *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano, 1992.

Gremmo L., *La Certosa di Paradigna. Notizie storico-artistiche* in Conticello A. (a cura di), *Condotte nei Restauri*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 1992, pp. 109-113.

Irace F., *Storie e storiografia dell'architettura contemporanea*, Jaca Book, Milano, 1992.

Lugli A., *Museologia*, Jaca Book, Milano, 1992.

Vitale D., *Architettura Idea*, Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano, 1992.

1993

Buchloh B.H.D., *Gerhard Richter*, (catalogo della mostra a Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, dal 10.12.1993 al 13.02.1994), Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 1993.

1994

Abercrombie S. (foreword by Sottsass E jr.), *George Nelson: The Design of Modern Design*, MIT Press, Cambridge (MA), 1994.

Cordaro M., *La concezione della storia dell'arte e gli strumenti della didattica* in Chiarante G. (a cura di), *Giulio Carlo Argan. Storia dell'arte e politica dei beni culturali*, edizioni Sisifo, Siena, 1994.

Storr R., *Mapping*, New York, Museum of Modern Art, 1994.

1995

Derrida J., *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 2005. [ed. or. *Mal d'archive, une impression freudienne*, Paris, Edition Galilée, 1995].

Di Martino E., *La Biennale di Venezia: 1895-1995, cento anni di arte e cultura*, Mondadori, Milano, 1995.

1996

Forster K. W., *Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continent* in "October", no. 77, 1996, pp. 5-24.

Foster H., *Archive without museum* in "October", no. 77, 1996, pp. 97-119.

Foster H., *The Return of the real*, MIT Press, Cambridge (MA)/ Londra, 1996.

Greenberg R., Ferguson B., Nairne S., *Thinking about the exhibitions*, Routledge, London, New York, 1996.

Schianchi L. F. e Adorni B. (a cura di), *Il Palazzo della Pilotta a Parma: dai servizi della corte alle moderne istituzioni culturali*, Franco Maria Ricci, Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza, Parma, 1996.

1997

Cook T., *What is past is prologue* in "Archivaria", no. 43, 1997.

Ghirri L., *Niente di antico sotto il sole*, SEI, Torino, 1997.

Lyotard J. F., *Postmodern Fables*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997

1998

Staniszewski M. A., *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge, 1998.

1999

Assmann A., *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna, 2002. [ed. or. A. Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999].

Bianchino G. e Quintavalle A. C. (a cura di), *Il rosso e il nero: figure e ideologie in Italia 1945-1980 nelle raccolte del CSAC* (catalogo mostra CSAC, Parma, 1999-2000), Electa, Milano, 1999.

Incerti M., *Il disegno della luce nell'architettura cistercense: allineamenti astrologici nelle abbazie di Chiaravalle della Colomba, Fontevivo e San Martino de'Bocci*, Edizioni Certosa Cultura, Firenze, 1999.

2000

Francois E., *Intervista a Paul Ricoeur. Il futuro nasce dalla memoria*, Corriere della Sera, 9 settembre 2000.

Gianni Pezzani (catalogo mostra CSAC, Parma, 2000), Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, Quaderni, no. 77, La Colornese, Parma, 2000.

Rosiello I. Z., *L'archivista sul confine*, Ministero per i Beni e le Attività culturali, Roma, 2000.

Valenti F., *Scritti e lezioni di archivistica, diplomatica e storia istituzionale*, Ministero per i beni e le attività culturali Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma, 2000.

2001

Branchi M., *Sugli standard di descrizione*, Bollettino del convegno AAAItalia (Parma, 5 maggio 2000), no. 1, Parma, 2001.

Dziewior Y., *1000 words: Thomas Demand talks about Poll* in "Artforum 39", no. 5, maggio 2001. [<https://www.artforum.com/print/200105/1000-words-thomas-demand-687> ultimo accesso 20.10.2018].

Ernst W., *Art of the Archive* in *Art Archive: New Works on Historical Holdings*, C. Weber, Cologne, 2001.

Hickerson H.T., *Ten Challenges for the Archival Profession* in "The American Archivist", vol. 64, 2001, pp. 6-16.

Miodini L. (a cura di), *Gio Ponti: gli anni Trenta*, Electa, Milano, 2001.

Obrist H. U., *Installations are the answer, what is the question?* in "Oxford Art Journal", no. 93, 24 gennaio 2001 [https://www.jstor.org/stable/3600410?seq=1#page_scan_tab_contents ultimo accesso 20.10.2018].
Pinotti A., *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano, 2001.

Purini F., *Il musei dell'iperconsumo* in "Lotus Navigator", n.6, settembre, 2001.

Sottsass E. (a cura di Carboni M.), *Ettore Sottsass. Esercizi di viaggio*, Aragno Editore, Torino, 2001.

2002

Bismarck B. v., Feldmann H. P. e Obrist H. U. et al., *Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld / Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2002 [edizione bilingue in tedesco e inglese].

Forster K. e Mazzucco K., *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Mondadori, Milano, 2002.

Foster H., *Archive of modern art* in "October", no. 99, 2002.

Huberman G. D., *L'immagine insepolta*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006. [ed. or. G. D. Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et de temps des fantomes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, Paris, 2002].

Kantor S. G., *Le origini del MoMA. La felice impresa di Alfred H. Barr, Jr.*, Il Saggiatore, Milano, 2010, p. 390 [ed. or. *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museums of Modern Art*, MIT Press, Cambridge, 2002].

Koolhaas R., *S, M, L, XL*, The Monacelli Press, New York, 2002.

Riout D., *L'arte del ventesimo secolo: protagonisti, temi, correnti*, Einaudi, Milano, 2002.

Schwartz J. M. e Cook T., *Archives, records, and power: The making of modern memory* in "Archival Science", no. 2, 2002, pp. 1-19.

Sottsass E., *Scritti*, Neri Pozza, Vicenza, 2002.

Warburg A., *Mnemosyne* (a cura di M. Warnke, C. Brink, trad. Bettina Muller e Maurizio Gelardi) Nino Aragno, Milano, 2002.

Zanella F. (a cura di), *Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza, 1912-1935*, Electa, Milano, 2002.

2003

Appadurai A., *Archive and Aspiration* in J. Brouwer and A. Mulder, *Information is Alive*, NAI Publishers, Rotterdam, 2003, pp.14-25.

Belpoliti M., *Doppiozero*, Einaudi, Torino, 2003.

Corti L., *I beni culturali e la loro catalogazione*, Bruno Mondadori, Milano, 2003.

Gombrich E.H., *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano, 2003.

Obrist H.U., *Interviews*, Edizioni Charta, Milano, 2003.

Quintavalle A. C., *Fratelli Alinari: fotografi in Firenze: 150 anni che illustrarono il mondo, 1852-2002*, Alinari, Firenze, 2003.

2004

Ferrari F., *Lo spazio critico*, Luca Sossella Editore, Roma, 2004.

Forino I., *George Nelson*, Testo & Immagine, Torino, 2004.

Foster H., *An Archival Impulse* in "October", no. 110, 2004, pp. 3-22.

Lobsinger M. L., *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 63 No. 3, Settembre, 2004 (pp. 384-386).

Portelli A., *Canoni americani. Oralità, letteratura, cinema, musica*, Roma, Donzelli, 2004.

Obrist H.U., *Do it*, eflux, New York, 2004.

Smith K., *The show to end all shows: Frank Lloyd Wright and The Museum of Modern Art, 1940*, The Museum of Modern Art, New York, 2004.

Zancan M., *The light archive. Interview with Mirko Zardini* in "Arch'it", 25 gennaio 2004 [<http://architettura.it/esposizioni/20040125/index.htm>].

2005

Adorno T., Fromm E. et al, *La Scuola di Francoforte*, Einaudi, Torino, 2005.

Agamben G., *Aby Warburg e la scienza senza nome*, in G. Agamben, *La potenza del pensiero: saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza, 2005.

Bettini M., *Quando Warburg studiava gli Hopi* in "La Repubblica", 6 gennaio 2005.

Bishop C., *Installation art. A critical history*, Tate, London, 2005, p. 6.

Lugli A., Mazzotta M., *Naturalia et mirabilia: il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Mazzotta, Milano, 2005.

Quintavalle A. C., *Politica della cultura, Università e strutture museali: il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma* in "Annali di Storia delle Università italiane", vol. 9, CLUEB, Bologna, 2005.

2006

Agamben G., *Che cos'è un dispositivo?*, I sassi-nottetempo, Roma, 2006.

Busetto G. (a cura di), *Un secolo di architettura alla Biennale e in Europa*, Marsilio, Venezia, 2006.

Carter G.S., *Of Things Said and Unsaid: Power, Archival Silences, and Power in Silence* in "Archivaria", no. 61, Spring 2006.

Curtis W. J., *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon, London, 2006.

Finkelapril J., *Ettore Sottsass Designs Follow Form, Not Function in Los Angeles Exhibition* in "The New York Times", 4 febbraio 2006 [<https://www.nytimes.com/2006/04/02/arts/design/ettore-sottsass-designs-follow-form-not-function-in-los-angeles.html>].

Ketelaar E., *Writing on Archiving Machines*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006.

Koohlas R., *Junkspace*, Per un ripensamento radicale dello spazio urbano, Quodlibet, Macerata, 2006.

Merewether C. (a cura di), *The archive*, Whitechapel Gallery, London, MIT Press, Cambridge (MA)/ Londra, 2006.

Pogrebin R., *Design Museum's Archival Shifts Prompt Concern* in "The New York Times", 14 febbraio 2006 [<https://www.nytimes.com/2006/02/14/arts/design/design-museums-archival-shifts-prompt-concern.html>].

Vidler A., *Il perturbante nell'architettura: saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino, 2006.

2007

Aubart F. (a cura di), *Harald Szeemann: Individual Methodology*, JRP Ringier, Zurich, 2007.

Altshuler B., *L'arte contemporanea e il museo* in Aymonino A. e Tolic I., *La vita delle mostre*, Mondadori, Milano, 2007, p. 66.

Aymonino A. e Tolic I., *La vita delle mostre*, Mondadori, Milano, 2007.

Breakell S., Worsley V., *Collecting the Traces: An Archivist's Perspective* in "Journal of Visual Arts Practice", vol. 6, no. 3, 2007, pp. 175-189.

Bezzola T., Foster H. e Poinot J. (a cura di), *Harald Szeemann: Individual Methodology*, JRP Ringier, Zurich, 2007.

Di Martino F. (a cura di), *Venezia e il secolo della Biennale*, Allemandi, Torino, 2007.

Duranti L., *Archive as a place* in "Archives & Social Studies: A Journal of Interdisciplinary Research", Vol. 1, no. 0, Marzo 2007.

Gram M. H., *Fresh Eyes for MoMA* in "Columbia College Today", marzo-aprile 2007 [https://www.college.columbia.edu/cct_archive/mar_apr07/features1.html].

Marincola P. (a cura di), *What makes a great exhibition?*, Reaktion Books, London, 2007.

Quintavalle A. C., *Sottsass, addio al genio della sperimentazione* in "Corriere della Sera", 31 dicembre 2007 (contributo audio), [<https://video.corriere.it/media/0b197dfe-b7ce-11dc-87d4-0003ba99c667>].

Regazzoni E., *Sottsass: "Costruire con poesia"* in "la Repubblica", 5 dicembre 2007 [http://repubblica.it/2007/12/sezioni/spettacoli_e_cultura/morto-sottsass/ultima-intervista/ultima-intervista.html].

Rosiello I. Z., Giuva L., Vitali S., *Il potere degli archivi. Usi degli archivi nella società contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano, 2007.

Sebaste B., Malossi F. e Boltanski C., *Lista degli oggetti personali appartenuti ai passeggeri del volo IH 870*, Comune di Bologna, Bologna, s.d. (si ipotizza 2007).

2008

Adorni B., *L'architettura Farnesiana a Parma sotto i primi Farnese. 1545-1630*, Diabasis, Reggio Emilia, 2008.

Altshuler B., *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History, Volume I: 1863-1959*, Phaidon Press, London, 2008, p. 355.

Bianchino G., *Archivio come modello antropologico di analisi della storia* in Bigatti G. e Canella M., *Collegio degli ingegneri e degli architetti di Milano. Gli Archivi e la storia*, Franco Angeli, Milano, 2008.

Breakel S., *Perspectives. Negotiating the Archive* in "Tate Papers", no. 9, 2008, pp. [<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/09/perspectives-negotiating-the-archive>, ultimo accesso 20.10.2018].

Enwezor O., *Archive Fever: Photography between History and the Monument* in *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (catalogo mostra International Center of Photography, New York, 18 gennaio - 4 maggio 2008), International Center of Photography, New York, 2008.

Gallo F., *Les Immatériaux. Un percorso di Jean-François Lyotard nell'arte contemporanea*, Aracne, Roma, 2008.

Greenberg R., *Remembering Exhibitions: From Point to Line to Web* in "Tate Papers" n. 12, Autumn, London [<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/remembering-exhibitions-from-point-to-line-to-web> ultimo accesso 1.10.2018]

Groys B., *Art Power*, Postmedia books, Milano, 2012 [ed.or Groys B., *Art Power*, The Mit Press, Cambridge (MA)/London, 2008]

Kirwin L., *Speaking of Art: Selections from the Archives of American Art Oral History Collection*, Winterhouse Editions, Chicago, 2008.

Obrist H.U., *A brief history of curating*, JPRingier, 2008.

Schnapp J., *Speed Limits*, Skira, Milano, 2009

Sottsass E., *Scritto di notte*, Adelphi, Milano, 2010

Spieker S., *The big archive. Art from bureaucracy*, MIT Press, Cambridge (MA)/ Londra, 2008.

Zanella F. (a cura di), *Città e luce. Fenomenologia del paesaggio illuminato*, FAedizioni, Parma, 2008.

2009

Bucci F., Bosoni G., *Il design e gli interni di Franco Albini*, Electa, Milano, 2009.

Cerizza L., *Le mappe di Alighiero e Boetti*, Electa, Milano, 2009.

Columbia University Library, *Save the Cooper Union Museum: a case study in deaccessioning* in "On Archiving Schapiro", 24 giugno 2009.

Eco U., *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009.

Ferriani B., Pugliese M., *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Electa, Milano 2009.

Greenberg R., *Remembering Exhibitions: From Point to Line to Web* in "Tate Papers", no.12, Autumn 2009.

Greenberg R., *Landmark Exhibitions Issue 'Remembering Exhibitions': From Point to Line to Web* in "Tate papers", no. 12, 2009.

Guiccone M., *Documentare il Contemporaneo. Archivi e Musei di Architettura*, Gangemi, Roma, 2009.

Interviste di Margherita Guccione: Giuliana Bruno, Roma, 10 novembre 2009
[http://www.maxxi.art/sezioni_web/interviste/index.html].

Nicolin P. (a cura di), *Las Vegas backstage* in "Abitare", 22 giugno 2009.

Ouroussoff N., *Modern Lines for the Eternal City* in "New York Times", November 2009.
[<https://www.nytimes.com/2009/11/12/arts/design/12zaha.html> ultimo accesso 10.10.2018]

Rajchman J., *Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions* in "Tate Papers", no.12, 2009.

Rosiello I. Z., *Gli archivi nella società contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2009.

Zuliani S., *Al 'Madre' di Napoli per 'Mettere all'arte il mondo'* in "Le Reti di Dedalus", anno 5, aprile 2009.
[http://www.retidedalus.it/Archivi/2009/aprile/PRIMO_PIANO/boetti.htm ultimo accesso 20.10.18].

Zuliani S., *Effetto Museo*, Mondadori, Milano, 1999.

2010

Archive of American Art in "Archives of American Art Journal", vol. 57, no. 1/2 Spring 2010, p. 96.

Chan C., *Esporre l'architettura: illustra non parlare* in "Domus" web, 17 settembre 2010
[<https://www.domusweb.it/it/architettura/2010/09/17/espore-l-architettura-illustra-non-parlare.html> ultimo accesso 20.10.2018].

Dorfles G., *Inviato alla Biennale. Venezia, 1949-2009*, Libri Scheiwiller, Milano, 2010.

De Simone A. L. (a cura di), *Dialogo con Vincenzo Trione*, Libri Scheiwiller, Milano, 2010.

Di Bartolo A., Visconti A. (a cura di), *Immagini di scienza, viaggi e arte a 150 anni dalla morte del naturalista tedesco Alexander von Humboldt (1769-1859)*, Biblioteca Universitaria di Pavia, Ibs, 2010.

Ghirri, L. (a cura di P. Barbaro e G. Bizzarri), *Lezioni di fotografia*, Quodlibet, Macerata, 2010.

Kantor S. G., *Le origini del MoMA. La felice impresa di Alfred H. Barr Jr.*, Il Saggiatore, Milano, 2010.

Quintavalle A. C. e Bianchino G. (a cura di), *Nove100* (catalogo mostra Palazzo del Governatore, Parma, 16 gennaio-25 aprile 2010), Skira, Milano, 2010.

Quintavalle A. C., *Maxxi, un museo creato per esaltare le nuove ricerche del contemporaneo* in "Corriere della Sera", 25 luglio 2010 [https://roma.corriere.it/roma/notizie/arte_e_cultura/10_luglio_25/maxxi-museo-mostre-quintavalle-1703458666491.shtml].

Syson D., *This is Tomorrow (2010) exhibition* in "Wallpaper Magazine", London, 31 agosto 2010. [<https://www.wallpaper.com/art/this-is-tomorrow-2010-exhibition-london>, ultimo accesso 20.10.2018].

Tell D., *Introduction: 50 years* in "Archives of American Art Journal", vol. 49, no.1/2 spring 2010, pp. 4-9.

Vettese A., *Il tuo nome è nella rosa* in "Il Sole 24 Ore", n. 9, domenica, 10 gennaio 2010, p. 36.

2011

Aquaro A., *L'uomo che ha disegnato New York* in "La Repubblica", 23 gennaio 2011 [<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/01/23/uomo-che-ha-disegnato-new-york.html>].

Baldacci C., *Ripensare l'archivio nell'arte contemporanea*, Tesi di Dottorato XXII ciclo, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2010-2011.

Castellari D. e Giangrandi A. (a cura di), *Valserena: intrecci di storia e nostalgie di comunità*, Graphital, Parma, 2011.

Harris V., *On (Archival) Odyssey(s)* in "Archivaria. The Journal of the Association of Canadian Archivists", no. 52, 2001, pp. 2-13.

Mazzucco K., *Mnemosyne, il nome della memoria. Bilderdemonstration, Bilderreihen, Bilderatlas: una cronologia documentaria del progetto warburghiano* in "Quaderni del Centro Warburg Italia", no. III, 4-5, Diabasis, Reggio Emilia, 2011.

Miessen M., *Archiving In Formation: A Conversation with Hans Ulrich Obrist* in "Log", no. 21, 2011, pp. 39-46.

Nichols T. L., *Las Vegas Studio* in "Art21 magazine", 14 gennaio 2011.

Nicolin P., *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano, 1968*, Quodlibet, Macerata, 2011, p. 66.

SAA (Society of American Archivists), *Describing Archives: A Content Standard, Second Edition (DACs)*, The Society of American Archivists, Chicago, 2011.

Quinci K., *L'interesse di Giulio Carlo Argan per la fruizione pubblica delle collezioni private degli artisti: il caso del lascito di Lucio Fontana* in "Studi di Memofonte", 6/2011, pp. 133-157.

Trione V., *Mappe per la memoria* in "Corriere della Sera", domenica, 2 gennaio 2011, p. 43.

2012

Atti del Primo Convegno Internazionale Archivi e Mostre (20-21 ottobre 2012), Edizioni la Biennale di Venezia, Venezia, 2012.

Bianchino G. e Costi D. (a cura di), *Cantiere Nervi: la costruzione di un'identità. Storie, geografie, paralleli* (Atti del convegno internazionale di studi su Pierluigi Nervi, Parma-Ferrara-Bologna, 24-26 novembre 2010), Milano, Skira, 2012.

Cook T., *Interview* in "InCID", vol. 3, no. 2, Ribeirão Preto, 2012, pp. 157-170.

Cufer E., *The interview as a tool* in "On Curating", no.12, 2012, pp. 25-30.

Fonti D., *Il museo, l'opera, il pubblico* in Fonti D. e Caruso R., *Il museo contemporaneo: storie esperienze competenze*, Gangemi Editore, Roma, 2012.

Gamba C., *"Una lunga amicizia intellettuale". Giulio Carlo Argan e la critica d'arte nel Novecento secondo Gillo Dorfles* in "Artribune", 20 novembre 2012 [<https://www.artribune.com/attualita/2012/11/una-lunga-amicizia-intellettuale-giulio-carlo-argan-e-la-critica-darte-nel-novecento-secondo-gillo-dorfles/>].

Guérin P., *The Cooper-Hewitt Dynasty of New York*, The History Press, Stroud, 2012.

Lendon N., *A tournament of shadows: Alighiero Boetti, the myth of influence and a contemporary orientalism* in "emaj online journal of art", no. 6, 2011-2012, pp. 1-32. [<https://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/11/lendon-a-tournament-of-shadows3.pdf>, ultimo accesso 20.10.2018].

Morandi G., *Vecchi e nuovi volti della bassa Padana*, Mazzotta, Milano, 2012.

Polano S., *Intervista a Massimo Vignelli* in "Multiverso", no.11, 2012 [<http://www.multiversoweb.it/rivista/n-11-misura/3488-3488/>].

Pogrebinsept R., *A Vast Frank Lloyd Wright Archive Is Moving to New York* in "The New York Times", 3 settembre 2012 [<https://www.nytimes.com/2012/09/04/arts/design/frank-lloyd-wright-collection-moves-to-moma-and-columbia.html>].

Ria A., *Intervista ad Arturo Carlo Quintavalle con Cesare Colombo* in *La fotografia e la Grande Depressione*, RSI Radiotelevisione svizzera, 9 febbraio 2012 [<https://urly.it/3jns>].

Ricci C., *La Biennale di Venezia 1993-2003. L'esposizione come piattaforma*, Tesi di dottorato, XXIII ciclo, Scuola dottorale interateneo in Storia delle Arti, relatore Vettese A., a.a. 2012-2013.

Usprüng P., *Curiosity Is the Motor of the Entire Interview Project* in "The Art Bulletin", Vol. 94, no. 1, marzo 2012, pp. 42-49.

Vignelli M., *About measure* in "Multiverso", no.11, 2012 [<http://www.multiversoweb.it/rivista/n-11-misura/about-measure-3485/>].

Zanella F., *Esporsi: architetti, artisti e critici a confronto in Italia negli anni Settanta*, Verona, Scripta, 2012.

Zardini M., *A project for two buildings* in "ICAMprint4, febbraio 2012.

Zuliani S., *Esposizioni: emergenze della critica d'arte contemporanea*, Mondadori, Milano, 2012.

2013

Altshuler B., *Biennial and Beyond. Exhibition That Made Art History 1962-2002*, Phaidon, New York, 2103.

Atti del Secondo Convegno Internazionale Archivi e Mostre (15-16 novembre 2013), Edizioni la Biennale di Venezia, Venezia, 2013.

Baldacci C., *Sogno di sapere tutto: intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione internazionale d'Arte*, La Biennale, Venezia, 2013.

Bianchino G., *Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma* in Atti del Primo Convegno Archivi e Mostre, Biennale di Venezia, 2013.

Bianchino G. (a cura di), *Di chi sono le immagini nel mondo delle immagini?* (Atti del Seminario di studi, Parma, 29 marzo 2012), Nuovi Quaderni dello CSAC, Skira, Milano, 2013.

Bueti F., *Crossbenching. Interview with Markus Miessen. Konjunktur und Krise?* in "Common – Journal für Kunst & Öffentlichkeit", no.2, 18 luglio 2013.

[<http://commonthejournal.com/journal/konjunktur-und-krise-no-2/crossbenching-interview-with-markus-miessen/> ultimo accesso 20.10.2018].

Davidson J., *Justin Davidson on MoMA's Departing Barry Bergdoll* in "Vulture", 1 agosto 2013 [<http://www.vulture.com/2013/08/davidson-on-momas-departing-barry-bergdoll.html>].

De Seta C., *Biennali Souvenir*, Electa, Milano 2013.

Ernst W., *Aura and Temporality: The Insistence of the Archive* in "Quaderns portàtils MACBA", no. 29, 2013, pp. 5-22 (Coferenza nell'abito del Workshop *The Anarchival Impulse in the Uses of the Image in Contemporary Art*, Museum of Contemporary Art, Barcelona, 24 October 2012).

Fontana E., *Il Palazzo Enciclopedico. Collezionista di collezioni* in "FlashArt" online, luglio-settembre 2013 [<http://www.flashartonline.it/article/il-palazzo-enciclopedico>].

Groys B., *Art Workers: Between Utopia and the Archive* in "e-flux journal", no. 45, maggio 2013.

Groys B., *Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamtkunstwerk* in "e-flux journal", no.50, dicembre 2013.

Haw K., *From the Director* in "Archive of American Art Journal", vol. 52, no. 3/4, Fall 2013.

Irace F., Ciagà G. L., Lupo E., Trocchianesi R., *Design & cultural heritage*, Electa, Milano, 2013. (volume 1 a cura di Irace F., *Immateriale, virtuale, interattivo*, volume 2 a cura di Irace F., Ciagà G. L., *Archivio animato*, volume 3 a cura di Trocchianesi R., *Progetto e memoria del temporaneo*).

Khemsurov M., *Hans Ulrich Obrist's Lost Interview with Ettore Sottsass* in "Surface Magazine", 23 dicembre 2013 [<https://www.sightunseen.com/2013/12/hans-ulrich-obrists-lost-interview-with-ettore-sottsass-from-surface-magazine/>].

Kirwin L., *Italy '61: Il Piccolo Circo d'Ombra di Firenze: Travels in Northern Italy with Mimi Gross, Red Grooms, Katharine Kean, Nello Falteri, and Pete Stanley* in "Archives of American Art Journal", vol. 52, no. 1/2, Travel, Spring 2013.

Lovink G., *Archive rumblings. An interview with Wolfgang Ernst* in W. Ernst, *Digital Memory and the archive*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2013.

Rosler M., Walker Bynum C., Eaton N., Ann Holly M., Jones A., Kelly M., Kelsey R., La Gamma A., Wagner M., Watson O., Weddigen T., *Notes from the Field: Materiality* in "The Art Bulletin", vol. 95, 2013.

Scrivano P., *Building Transatlantic Italy: Architectural Dialogues with Postwar America*, Ashgate, Farnham, 2013.

Simonini R., *The Art of the Artist Interview* in "Hazlit Magazine", 6 febbraio 2013. [<https://hazlitt.net/feature/art-artist-interview> ultimo accesso 5.10.2018].

Tomkins C., *Afternoon interview*, Badlands Unlimited, New York, 2013.

Troncone A., *Remaking exhibitions* in "Flash Art", no. 310, 2013, pp. 85-86.

Wendl N., *Contemporary Art About Architecture: A Strange Utility*, Ashgate, Burlington, 2013.

Ranfa E., *Paul Otlet: una vita per la documentazione* in "AIB Studi", vol. 53, n.1, 2013. [<http://aibstudi.aib.it/article/view/8695/8123> ultimo accesso 18.10.18]

Zuliani S., *When attitudes Become Form: reloaded* in "Doppiozero", 26 giugno 2013 [<http://www.doppiozero.com/materiali/biennale-di-veneziah/when-attitudes-prada> ultimo accesso 1.10.2018]

2014

Atti del Terzo Convegno Internazionale Archivi e Mostre (7 novembre 2014), Edizioni la Biennale di Venezia, Venezia, 2014.

Balzer D., *Curationism: How Curating Took Over the Art World and Everything Else*, Pluto Press, London, 2014 [ed. it. Balzer D., *Curatori d'assalto: l'irrefrenabile impulso alla curatela nel mondo dell'arte e in tutto il resto*, Johan&Levi, 2016].

Belpoliti M., *Tutto Sottsass* in "Doppiozero", 10 giugno 2014 [<https://www.doppiozero.com/rubriche/3/201406/tutto-sottsass>].

Boschiero N., Caciolli V., *La magnifica ossessione*, Mart, Rovereto, Electa, Milano, 2014.

Ferraris M., *Documentalità: perché è necessario lasciare tracce*, Laterza, Bari, 2014.

Hadid Z., *MAXXI museo delle arti del XXI secolo* in "Abitare", 25 luglio 2014.

L'archivio, il digitale e la formazione al tempo del digitale. Atti del terzo convegno Internazionale, 7 novembre 2014, La Biennale di Venezia, Venezia, 2014.

Oropallo G., *Design is One: The Vignellis* in "AIS/Design Storia e Ricerche", no. 4, novembre 2014.

Quintavalle A. C., *Max Bill e le culture della Bauhaus*, (intervento al Convegno "Matematica e cultura 2014", Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Palazzo Franchetti, Venezia, 28 - 30 marzo 2014), [<https://www.youtube.com/watch?v=5ip2kt5zga4>].

Rosa F., *Conversazione con Margherita Guccione* in "Arketipo", 11 febbraio 2014.

Roma Interrotta: Dodici interventi sulla Pianta di Roma del Mollì, Johan&Levi Editore, Monza, 2014.

Thomè P., *Tutto Sottsass*, Phaidon, Milano, 2014.

Trocchianesi, R. 2014. *Design e narrazioni per il patrimonio culturale*, Maggioli editore, Sant'Arcangelo di Romagna.

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

Zuliani S., *Là dove le cose cominciano. Archivi e musei del tempo presente* in "Ricerche di S/Confine", Dossier no. 3, 2014, pp. 81-89.

[[http://dspace-unipr.cineca.it/bitstream/1889/2688/1/9-](http://dspace-unipr.cineca.it/bitstream/1889/2688/1/9-Zuliani_L%C3%A0_dove_le_cose_cominciano%20%281%29.pdf)

Zuliani_L%C3%A0_dove_le_cose_cominciano%20%281%29.pdf ultimo accesso 20.10.2018]

Wagner M. C., *Thomas Demand Interview: A World of Models*, Louisiana Channel, 2014.

[<https://www.youtube.com/watch?v=09gZg9xOano> ultimo accesso 20.10.2018].

2015

Breakell S., *Archival practices and the practice of archives in the visual arts* in "Archives and Records", vol.1, no.36, pp. 1-5, 2015. [<http://eprints.brighton.ac.uk/14706/1/Binder1.pdf> 20.10.2018]

Crookham A., *Curatorial constructs: archives in fine art exhibition* in "Archives and Records. The Journal of the Archives and Records Association", vol. 36, part I, 2015.

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

Ginzbourg C., *Microhistory* in "Serious Science", 25 giugno 2015 [<http://www.youtube.com/watch?v=VFh1DdXToyE>].

Martore P., *L'invisibile è reale*, Lit Edizioni, Roma, 2015.

Nathalie Du Pasquier: *The Queen of Memphis* in "Metropolismag", 21 aprile 2015 [<https://www.metropolismag.com/design/qa-nathalie-dupasquier-queen-memphis/>].

Obrist H.U., *In conversation with Hans Hollein* in "eflux journal", no.66, ottobre 2015.

Pelkonen E., Carson Chan C. e Tasman D. A. (a cura di), *Exhibiting Architecture: A paradox?*, Yale School of Architecture, New Haven, 2015.

Szacka L.C., *Exhibiting Ideologies: Architecture at the Venice Biennale, 1968-1980* in *Exhibiting Architecture: A Paradox?*, Yale School of Architecture, 2015

Szacka L. C., *C'era una volta la Strada Novissima. Intervista con Rem Koolhaas* in "Artribune", 5 giugno 2015 [<https://www.artribune.com/attualita/2015/06/strada-novissima-intervista-rem-koolhaas/>, ultimo accesso 20.10.2018].

Signorelli A., *Ernesto De Martino. Teoria antropologica e metodologia della ricerca*, L'asino d'oro edizioni, Roma, 2015.

Sudjic D., *Ettore Sottsass. The poetry of things*, Phaidon, London, 2015.

Trocchianesi R., *Proxemics and performative narratives for intercultural experience in museums*, #MeLa Project, p. 7, 2015. http://www.mela-archive.polimi.it/files/document/2014/11/trocchianesi_essay.pdf [ultimo accesso 20.10.2018].

Zanella F., Scotti M., Bignotti I. e Modena E., *MoRE, an archive of signs and traces of artistic practices: creating a tool for research in contemporary art and curatorial practices* in "Archives and Records. The Journal of the Archives and Records Association", vol. 36, part I, 2015.

2016

D'Alfonso M., *Come lo spazio trasforma l'arte come l'arte trasforma lo spazio*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2016.

Bosso L., *Margherita Guccione: così al MAXXI mostriamo gli archivi*, intervista in "Il giornale dell'architettura", 13 maggio 2016. [<http://ilgiornaledellarchitettura.com/web/2016/05/13/margherita-guccione-cosi-al-maxxi-mostriamo-gli-archivi/> accesso 20.10.2018]

Casero C., *Paola Mattioli. Sguardo critico di una fotografa*, Postmediabooks, Milano, 2016, p. 35.

Grazioli E., Guadagnini W. (a cura di), *Fotografia Europea: la via Emilia. Strade, viaggi, confini*. (catalogo mostre Fotografia Europea, Reggio Emilia, 6 maggio – 10 luglio 2016), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2016.

Hosken A., *Albania puts communist spy kit on show* in "BBC News", Tirana, 19 maggio 2016 [<https://www.bbc.com/news/world-europe-36306957>].

Kandel E. R., *Reductionism in Art and Brain Science: Bridging the Two Cultures*, Columbia University Press, New York, 2016.

Miessen M., Chateigné Y. (a cura di), *The Archive as a Productive Space of Conflict*, Sternberg Press, Berlino, 2016.

Ram R., *This is Tomorrow. This was Tomorrow. This is Today. The Histories of an Exhibition* in "Curating the contemporary", 11 agosto 2016 [<https://curatingthecontemporary.org/2016/08/11/this-is-tomorrow-this-was-tomorrow-this-is-today-the-histories-of-an-exhibition/> ultimo accesso 20.10.2018].

Taylor-Hochberg A., *Show and Tell: MoMA's chief curator of architecture and design, Martino Stierli* in "Architect", One-to-One, no. 38, 19 settembre 2016 [<https://architect.com/news/article/149969309/show-and-tell-moma-s-chief-curator-of-architecture-and-design-martino-stierli-on-one-to-one-38> ultimo accesso 20.10.2018].

Zanella F. e Colombo D. (a cura di), *CSAC! La guida*, All Around Art, Milano, 2016.

Zuliani S., *Alexander Dorner, The Way Beyond 'Museum'* in "piano B. Arti e culture visive", vol. 1, no. 1, 2016, pp. 321-340.

Zuliani S., *'Ma l'America è lontana'. A proposito della nascita del Modern Art Museum di New York (1929)* in "Il capitale culturale", no. 14, 2016, pp. 695-710.

2017

Bandera S. e Canella M., *LR100: Rinascente. Stories of innovation*, Milano, Skira, 2017.

Bergdoll B., *A Curator's Reflection on Frank Lloyd Wright at 150: Unpacking the Archive* in Frank Lloyd Wright Foundation website, 3 agosto 2017 [<http://franklloydwright.org/curators-reflection-frank-lloyd-wright-150-unpacking-archive>].

Bergdoll B. e Gray J., *Frank Lloyd Wright: Unpacking the Archive* (catalogo mostra *Frank Lloyd Wright at 150: Unpacking the Archive*, Museum of Modern Art, New York, 12 giugno – 1 ottobre 2017), The Museum of Modern Art, New York, 2017.

Bishop C., *Museologia radicale*, Johan and Levi, Monza, 2017.

Coffin S.D., Orr E.M., Harrison S. (a cura di), *The Jazz Age: American Style in the 1920s*, (cat. mostra prodotta da Cooper Hewitt e Cleveland Museum of Art. Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York, 7 Aprile 2017 – 20 Agosto 2017, Cleveland Museum of Art, 30 Settembre 2017-14 Gennaio 2018), Cleveland Museum of Art, 2017.

Crippa G., *Lo Storytelling della memoria tra patrimonio e turismo nell'epoca della cultura convergente* in "Bibliotheca", no. 6, 2017, p. 247.

Crippa G. e Damian I. P. M., *Expansão do domínio do arquivo: memória cultural na contemporaneidade*, XVIII Encontro Nacional de pesquisa em Ciência da Informação, 15 settembre 2017. [<http://enancib.marilia.unesp.br/index.php/xviiienancib/ENANCIB/paper/view/213> ultimo accesso 18.10.2018]

Crippa G., *A expansão do domínio do arquivo: o caso do CSAC – Centro Studi e Archivio della Comunicazione* in Atas do III Congresso Isko Espanha-Portugal, XIII Congresso Isko Espanha, Universidade de Coimbra, 23 e 24 de novembro de 2017, pp. 65 -73. [http://sci.uc.pt/eventos/atas/comunicacoes/isko2017/isko2017_66_74.pdf ultimo accesso 18.10.2018]

Grazioli E. e Guadagnini W. (a cura di), *Fotografia europea: mappe del tempo. Memoria, archivi, futuro* (catalogo mostre Fotografia Europea, Reggio Emilia, 2017), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2017.

Madlener A., *Christian Larsen* in "TL Magazine", 6 maggio 2017 [<https://tlmagazine.com/christian-larsen/>].

Pogrebin R., *Is the Met Museum "a Great Institution in Decline"?* in "New York Times", 4 febbraio 2017 [<http://www.nytimes.com/2017/02/04/arts/design/met-museum-financial-troubles.html>].

Ponsford M., *7 creatives on Ettore Sottsass, the genius who designed the '80s* in "CNN Style", 31 agosto 2017 [<https://edition.cnn.com/style/article/ettore-sottsass-met-breuer/index.html>].

Ryan Z. (a cura di), *As seen*, Yale University Press, New Haven, 2017.

Santi V., *Ettore Sottsass al Met* in "Domus web", 31 luglio 2017 [http://www.domusweb.it/it/design/2017/07/31/ettore_sottsass_al_met.html].

Smith K., *Wright on Exhibit: Frank Lloyd Wright's Architectural Exhibitions*, Princeton University Press, Princeton, 2017.

Smith R., *A Polymathic Italian Designer. With Muses and Friends* in "The New York Times", 26 luglio 2017 [<https://www.nytimes.com/2017/07/26/arts/design/sottsass-designer-met-breuer-memphis.html>].

Portelli A., *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, Roma, Donzelli, 2017.

Riva S., *L'archivio al centro. Dal CSAC a un contesto più ampio* in Collina C. (a cura di), *E-R Design: Estetica del quotidiano negli istituti culturali dell'Emilia-Romagna*, IBC, Emilia Romagna, 2017.

Taccone S., *L'archivio come koinè* in "Operaviva Magazine", 24 agosto 2017.

Trocchianesi R., Pirola M., *Metaphorical spaces. The art used by designers to explore, experiment and express concepts of Interiors*, The Design Journal, Issue sup.1, no. 20, 2017, Routledge, pp. 261-272.

Voorihs J., *Beyond Objecthood*, MIT Press, Cambridge, 2017.

Zanella F. (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato 1922-1978 CSAC – Università di Parma*, Silvana Editoriale, Milano, 2017.

2018

Cherchi G. e Wiewiorka A., *Non sempre la verità ha un senso* in "il manifesto", 16 settembre 2018.

Ciorra P. e Cohen J. (a cura di), *Gli architetti di Zevi. Storia e controstoria dell'architettura italiana 1944-2000* (catalogo mostra MAXXI, Roma, 25 aprile - 23 settembre 2018), Edizioni Quodlibet, Macerata, 2018.

Dattiloscritto della Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti sulla serie archivistica "La Strozziina"
[<http://www.fondazioneragghianti.it/wp-content/uploads/2018/02/La-Strozziina-inventario.pdf>].

Gorreri M. e Zanella F. (a cura di), *#GrandTourists. Immersioni nelle collezioni, accumulazioni e ossessioni dei musei e degli archivi di Parma*, MUP Editore, Parma, 2018.

Guadagnini W. (a cura di), *Fotografia Europea 2018. Rivoluzioni, ribellioni, cambiamenti, utopie*, (catalogo mostre Fotografia Europea, Reggio Emilia, 2018), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2018.

OMA, *Palermo Atlas*, Humboldt, Milano, 2018.

Quintelli C., *L'Abbazia: archivio, museo, laboratorio. Un progetto architettonico per lo CSAC*, il Poligrafo, Padova, 2018.

Ruggiero A. S., Michal L., *Interview with Paola Antonelli* in "RISCO. Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo", vol. 16, no. 1, 2018, p. 116 [DOI:<https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v16i1p116-121>].

Szacka L. C., *Translucent oppositions. OMA's proposal for the 1980 Venice Architecture Biennale. Léa-Catherine Szacka in conversation with Rem Koolhaas and Stefano de Martino. OMA. The First Decade*, OASE, no. 94 [<https://www.oasejournal.nl/en/Issues/94/TranslucentOppositions>, ultimo accesso 20.10.2018].

Terragni E., *Un mondo di ordine, un mondo di meraviglia* in Gorreri M. e Zanella F. (a cura di), *Grand Tourist*, MUP, Parma, 2018, pp. 128-135.

Testa S. e Rimoldi P., *Abbazie Cistercensi in Italia 1120-2018*, Arti Grafiche, Parma, 2018.

Whitehead C., Mason R., Eckersley S. e Lloyd K., *Display, MeLa European Museum in an age of migrations* [disponibile su <http://www.mela-archive.polimi.it/>, ultimo accesso 20.10.2018].

• Sitografia

www.csacparma.it

<https://www.moma.org/research-and-learning/archives/>

<https://www.cooperhewitt.org/>

<http://vignellicenter.rit.edu/>

<https://www.aaa.si.edu/>

<https://www.labiennale.org/it/asac>

<https://www.maxxi.art/centro-archivi/>

<http://www.italianmodernart.org/>

<http://arts.brighton.ac.uk/collections/design-archives>

<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2016/spelunker/about/>

<https://www.cca.qc.ca/en/>

<http://www.mela-archive.polimi.it/>

<https://beta.worldcat.org/archivegrid/help/>

<http://act.mit.edu/cavs>

<https://www.macba.cat/en/the-archive> (ultimo accesso 20.10.2018)

<https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/kabinett.html> ultimo accesso il 20.10.2018

<https://archivepublic.wordpress.com/>, ultimo accesso 20.10.2018.

<http://www.notiziarioartecontemporanea.it/database.php>

<http://archividigitaliolivetti.archivistoricolivetti.it/collections/entity/detail/546/>

<https://www.harvardartmuseums.org/tour/the-bauhaus/slide/6450>

<http://www.docart900.memofonte.it/search?search%5Brepo%5D%5B%5D=>

<https://zkm.de/de>

http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_articolo=1177 [ultimo accesso 10.10.2018];

<http://www.reimaginingarchives.org/>

<https://densitydesign.org/publications/>

Fleischer D., *All's Fair at the Fair*, Disney, 1938

<https://www.youtube.com/watch?v=LAFqAbrPKxQ>

Guccione M., *Interviste*, MAXXI, Roma, interviste disponibili online su

http://www.maxxi.art/sezioni_web/interviste/index.html.

Interarchiv. Ein Projekt des Kunstraums der Universität Lüneburg, testo di presentazione del progetto consultabile su:

<http://kunstraum.leuphana.de/projekte/iarchiv/iainfoen.htm>.

Intervista a Cedric Price

[<http://narrativemachines.tumblr.com/post/68188709422/cedric-price-a-filmed-interview-with-hans-ulrich>]

ultimo accesso 20.10.2018.

Stierli M., Kulic V. e Lowry G., *Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia, 1948–1980*, 10 luglio

2018. [www.youtube.com/watch?v=M2S0bBTHu-8&feature=youtu.be ultimo accesso 20.10.2018].

Sironi M., *Giancarlo Iliprandi. Carta da imballo per la Rinascente, Natale 1965* in *Opera del mese* in CSAC website

[<https://www.csacparma.it/giancarlo-iliprandi-carta-da-imballo-per-la-rinascente-natale-1965/>].

• Archivi

Triennale di Milano

XII Triennale, Mostra Commemorativa F. L. Wright

Unità n°50.01 Mostra di Wright-USIS

Collocazione: TRN_12_DT_050_T

Collocazione: TRN_12_DT_010_T

MAXXI Roma

Collezione MAXXI Architettura

Archivio Carlo Scarpa, Progetto n.188.

29 disegni

MoMA Archives

Fondo n. 114, Frank Lloyd Wright, American Architect [MoMA exh#114, November 13, 1940-January 5, 1941]

Folder: 114.1,114.2,114.3,114.4,114.5,114.6,114.7,114.8

Fondo n. 565. The Modern Movement in Italy: Architecture and Design [MoMA Exh. #565, August 18–September 6, 1954]

Folder: 565.1, 565.2, 565.3, 565.4, 565.5, 565.6, 565.7

Fondo 1004. Italy: The New Domestic Landscape [MoMA Exh. #1004, May 26-September 11, 1972]

Folder n.1004.22, 1004.55, 1004.56, 1004.153, 1004.181,1004.182, 1004.183,1004.185, 1004.201, 1004.219,1004. 367

Cooper Hewitt Design Museum

SIA RU000287, Cooper-Hewitt Museum, Department of Exhibitions, Exhibition

Records, 1974-1979

Exhibition MANtransFORMS

n.n. contiene:

Catalogo della mostra, Documentazione fotografica delle sezioni, "Modo" n.6, 1978, Pieghevole di mostra, Documentazione generale relativa all'esposizione (cartella stampa, inviti).

MoMA Digital Archive

Comunicato stampa rilasciato dal MoMA in occasione della mostra *Frank Lloyd Wright. American Architect* (13 novembre 1940 - 5 gennaio 1941), MoMA Archives [https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325196.pdf].

Constantine M., in *Word and Image: Posters and Typography from the Graphic Design Collection of the Museum of Modern Art, 1879–1967*. (25 gennaio – 10 marzo 1968), Press release 25 gennaio 1968, MoMA Archives. [https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326549.pdf, ultimo accesso 20.10.2018]

Recent Acquisitions: Design Collection, December 1, 1970 – January 30, 1971

(master checklist mostra Museum of Modern Art, New York, 1 dicembre 1970 – 30 gennaio 1971), [http://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_326712.pdf].

Comunicato Stampa rilasciato dal MoMA in occasione della nascita dell'associazione *The Friends of the Mies van der Rohe Archive*, (Comunicato no. 58, MoMA Archives, 5 maggio 1972), [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4836/releases/MOMA_1972_0065_58.pdf].

Lee Friedlander (master checklist mostra Museum of Modern Art, New York, dicembre 1974 – giugno 1975), [https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_326923.pdf].

• **Schede**

• **Scheda A. CSAC. Documenti 1. 1983**

Presidente: Giulio Carlo Argan

Direttore: Arturo Carlo Quintavalle

Comitato Esecutivo: Maurizio Calvesi, Arturo Calzona, Roberto Campari, Corrado Maltese, Massimo Mussini, Domenico Pesce, Manfredo Tafuri, Bruno Zevi.

Collaborazione: Paolo Barbaro, Gloria Bianchino, Simona Riva, Vanja Strukelj

Dipartimento Arte: Guido Ballo, Renato Barilli, Carmine Benin Casa, Rossana Bossaglia, Palma Bucarelli, Luciano Caramella, Flavio Caroli, Pier Giovanni Castagnoli, Germano Celant, Iolandra Nigro Covre, Maurizio Fagiolo, Vittorio Fagone, Giuliana Ferrari, Mercedes Garberi, Bruno Mantura, Augusta Monferrini, Lara Vinca Masini, Filiberto Menna, Maria Grazia Messina, Fiorella Minervino, Achille Bonito Oliva, Marisa Volpi Orlandini, Marco Rosci, Vanja Strukelj, Emilio Tadini, Tommaso Trini, Francesco Vincitorio

Dipartimento Fotografia: Eva Paola Amendola, Paolo Barbaro, Carlo Bertelli, Lanfranco Colombo, Oreste Ferrari, Luigi Ghirri, Antonio Migliori, Giuseppe Turrone

Dipartimento Media: Alfredo Chiappori, Maurizio Chierici, Oreste Del Buono, Paolo Fabbri, Lucia Lumbelli, Egidio Mucci, Alberto Nodolini, Dino Origlia, Tullio Pericoli, Emanuele Pirella, Angelo Scivoletto

Dipartimento Progetto: Bruno Adorni, Gae Aulenti, Eugenio Battisti, Luciano Baldessarri, Ludovico Belgioioso, Alberico Belgioioso, Mario Bellini, Gian Antonio Bernasconi, Piero Berzolla, Zeno Birolli, Franco Borsi, Andrea Branzi, Angelo Calvani, Guido Canali, Erberto Carboni, Achille Castiglioni, Pier Luigi Cervellati, Silvia Danesi Squarzina, Costantino Dardi, Paolo Deganello, Cesare De Seta, Marco Dezzi Bardeschi, Gillo Dorfles, Wim de Wit, Massimo Dradi, Marcello Fagiolo, Vittorio Gandolfi, Ignazio Gardella, Vittorio Gregotti, Giovanni Klaus Koenig, Franca Helg, Giancarlo Iliprandi, Ugo La Pietra, Thomas Maldonado, Enzo Mari, Alessandro Mendini, Bruno Munari, Giorgio Muratore, Mario Nervi, Mario Oliveri, Renato Pedio, Gino Pollini, Lisa Licitra Ponti, Paolo Portoghesi, Michele Provinciali, Leonardo Ricci, Paolo Rosselli, Roberto Sambonet, Giuseppe Samonà, Alberto Samonà, Pier Paolo Saporito, Vittorio Savi, Ettore Sottsass jr., Lica Steiner, Renata Trincanato, Giancorrado Ulrich, Enrico Valeriani, Gino Valle, Vittoriano Viganò, Lara Vinca Masini, Marco Zanuso.

Dipartimento Spettacolo: Alberto Abruzzese, Mino Argentieri, Guido Aristarco, Gianfranco Bettetini, Gian Piero Brunetta, Roberto Campari, Antonio Costa, Goffredo Fofi, Claudio Gallico, Lino Micciché, Giorgio Tinazzi, Mario Verdone.

• Scheda B. Il disegno dell'architettura, 1983

Centro Studi e Archivio della Comunicazione. Quaderni 57. 1983

Incontri di lavoro. Il disegno dell'architettura. Dipartimento Progetto (23-24 ottobre 1980)

Presidente: Giulio Carlo Argan

Direttore: Arturo Carlo Quintavalle

Comitato Esecutivo: Maurizio Calvesi, Arturo Calzona, Roberto Campari, Corrado Maltese, Massimo Mussini, Domenico Pesce, Arturo Carlo Quintavalle, Manfredi Tafuri, Bruno Zevi.

Comitato Scientifico Dipartimento Progetto: Gae Aulenti, Eugenio Battistini, Luciano Baldessari, Ludovico Belgioioso, Alberico Belgioioso, Mario Bellini, Gian Antonio Bernasconi, Piero Berzolla, Zeno Birolli, Franco Borsi, Andrea Branzi, Angelo Calvani, Guido Canali, Erberto Carboni, Achille Castiglioni, Pier Luigi Cervellati, Silvia Danesi Squarzina, Costantino Dardi, Paolo Deganello, Cesare De Seta, Marco Dezzi Bardeschi, Gillo Dorfles, Wim de Wit, Massimo Dradi, Marcello Fagiolo, Vittorio Gandolfi, Ignazio Gardella, Vittorio Gregotti, Giovanni Klaus Koenig, Franca Helg, Giancarlo Iliprandi, Ugo La Pietra, Thomas Maldonado, Enzo Mari, Alessandro Mendini, Bruno Munari, Giorgio Muratore, Mario Nervi, Mario Oliveri, Renato Pedio, Gino Pollini, Lisa Licitra Ponti, Paolo Portoghesi, Michele Provinciali, Leonardo Ricci, Paolo Rosselli, Roberto Sambonet, Giuseppe Samonà, Alberto Samonà, Pier Paolo Saporito, Vittorio Savi, Ettore Sottsass jr., Lica Steiner, Renata Trincanato, Giancorrado Ulrich, Enrico Valeriani, Gino Valle, Vittoriano Viganò, Lara Vinca Masini, Marco Zanuso.

Introduzione:

Giulio Carlo Argan

Relazioni:

Manfredi Tafuri, Gillo Dorfles, Vittorio Gregotti, Corrado Maltese, Giovanni Klaus Koenig, Arturo Carlo Quintavalle

Interventi:

Bruno Zevi, Giuseppe Samonà, Alessandro Mendini, Giancarlo Iliprandi, Gino Pollini, Costantino Dardi, Pierpaolo Saporito, Wim de Wit

Relazioni:

Giulio Carlo Argan, *Design povero*

Manfredi Tafuri, *L'archeologia del presente*

Gillo Dorfles, *Autonomia del disegno dell'architetto*

Vittorio Gregotti, *Processo e funzione del disegno d'architettura*

Corrado Maltese, *La fine della cultura degli oggetti e i limiti della memorizzazione*

Giovanni Klaus Koenig, *Disegno e industrial design*

Arturo Carlo Quintavalle, *Progetto e scritture*

Interventi:

Bruno Zevi, *Per un'architettura senza disegni*

Giuseppe Samonà, *Nota*

Enzo Mari, *Del disegno o del disegnare*

Alessandro Mendini, *Per un archivio delle riviste di progettazione italiane*

Giancarlo Iliprandi, *Osservazioni in margine al convegno – Il disegno dell'architettura*

Gino Pollini, *Nota*

Costantino Dardi, *Nota*

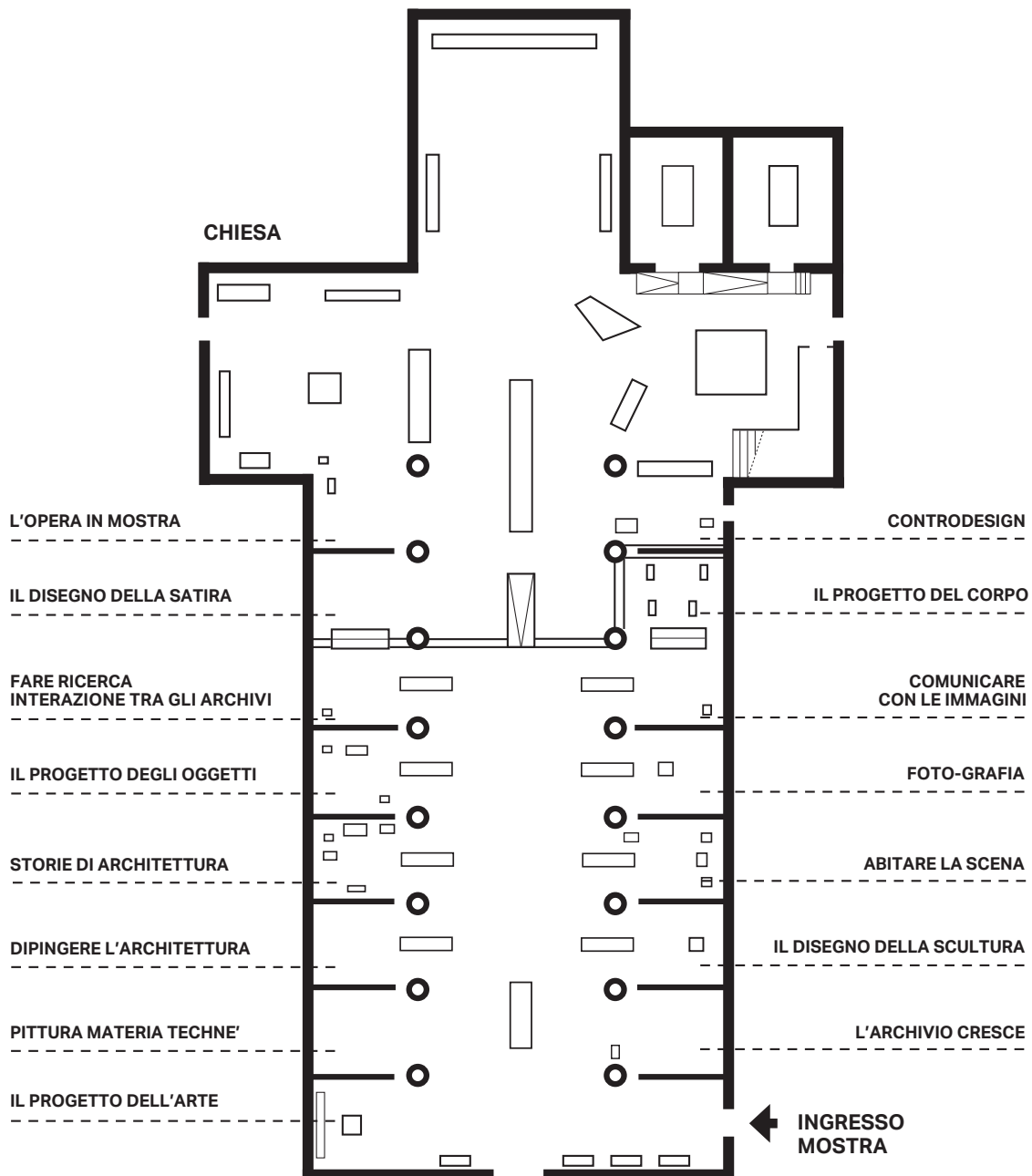
Pierpaolo Saporito, *Nota*

Wim de Wit, *Nota*

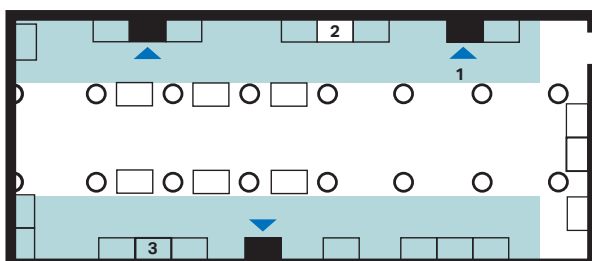
Archivio Museo CSAC.

Apertura e primo allestimento

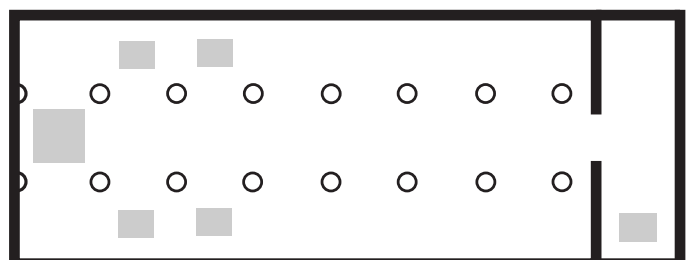
23 maggio 2015

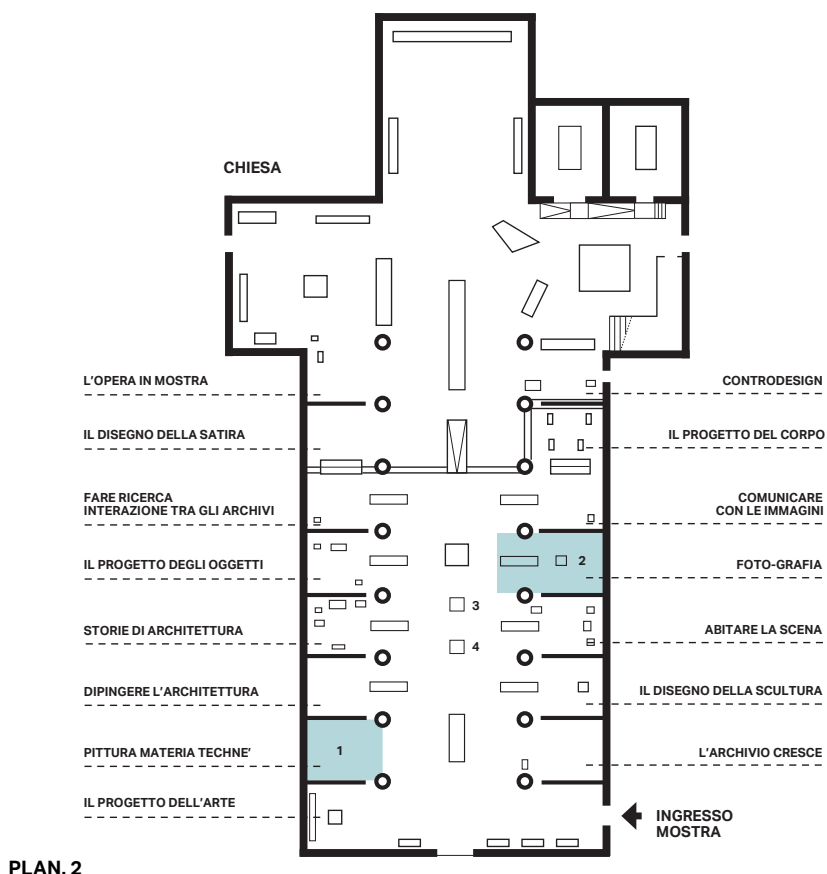


SALA DELLE COLONNE



SALA IPOGEA





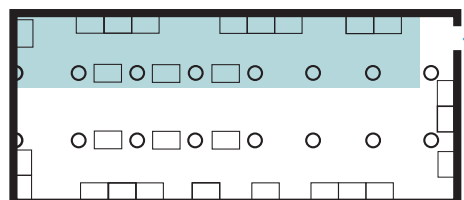
OPERE:

- 1 PITTURA MATERIA TECHNE
T. Demarco, G. Alviani.
- 2 FOTO-GRAFIA
O. Barbieri, G. Chiaramonte, C. White, V. Castella, G. Guidi, G. Basilico, Man Ray, B. Stefani, B. Shan, J. Vachon, G. Parks, D. Lange, J. Delano, R. Lee, E. Castellani
- 3 E. Mari
- 4 I. Gardella

SALA DELLE COLONNE

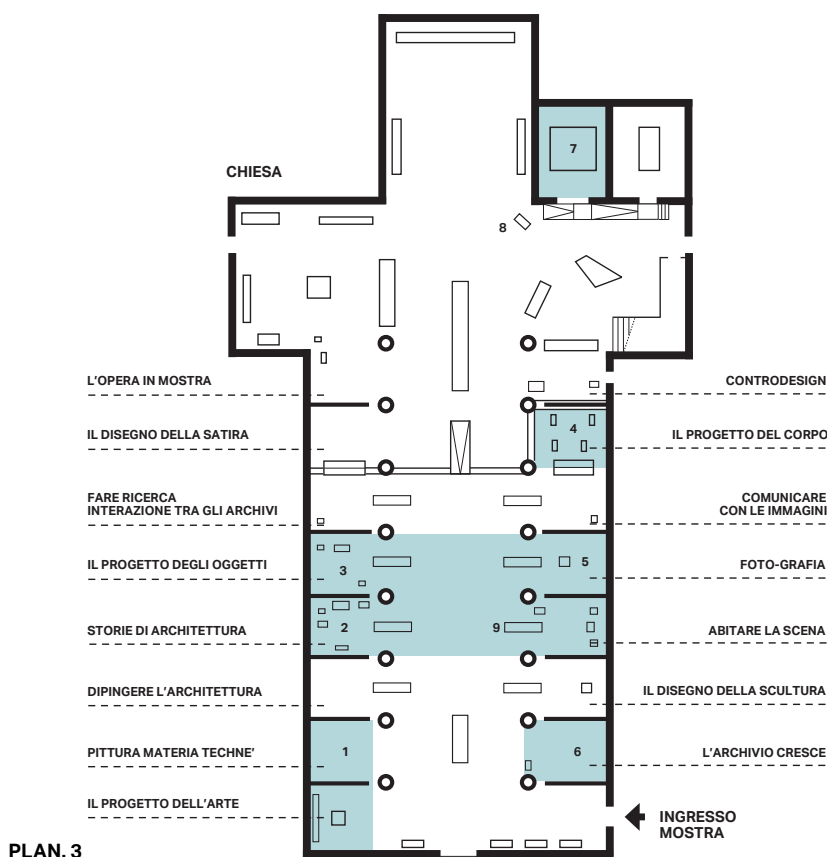
SOPRA LE CASSETTIERE OPERE DI:

E. Chiggio, D. Boriani, H. Garcia Rossi, G. Colombo, G. Varisco, C. Carpi, B. Munari, E. Mari



Concetto Pozzati

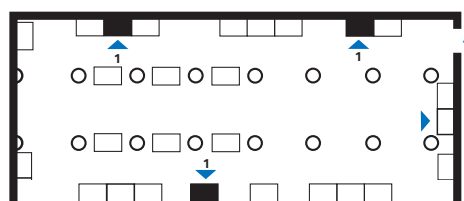
26 novembre 2016



OPERE:

- 1 PITTURA MATERIA TECHNE'
C. Pozzati
- 2 STORIE DI ARCHITETTURA
I. Gardella, R. Menghi, L. Vietti
- 3 IL PROGETTO DEGLI OGGETTI
E. Mari,
- 4 IL PROGETTO DEL CORPO
Sorelle Fontana
- 5 FOTO-GRAFIA
N. Migliori, D. Marani, M. Giacomelli, Publifoto Roma, Agenzia Dessena
- 6 L'ARCHIVIO CRESCE
Mario Cresci e Pino Pinelli
- 7 TRANSETTO
G. Paolini
- 8 G. Pardini
- 9 ABITARE LA SCENA
E. Farani

SALA DELLE COLONNE



1 C. Pozzati

Fotografia Europea 2016

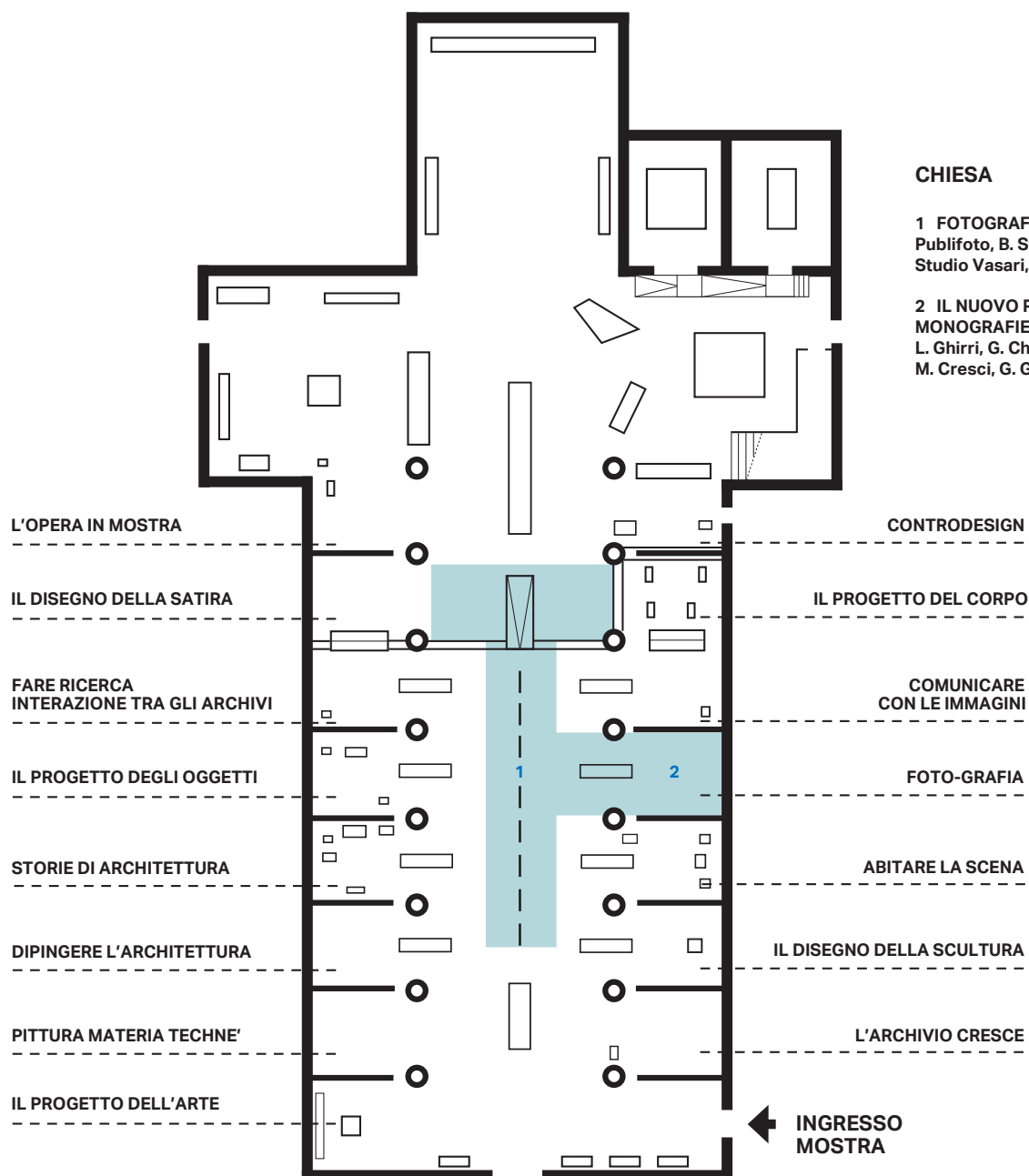
Esplorazioni dell'Archivio

Fotografia della via Emilia

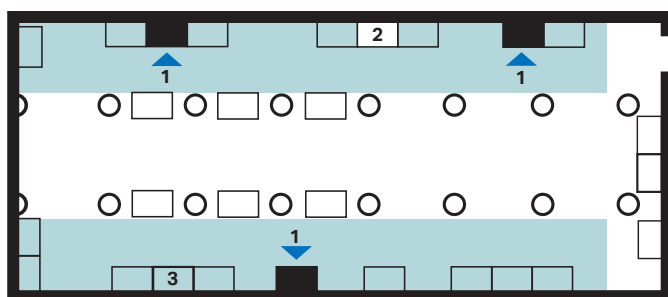
7 maggio 2016
2 ottobre 2016

CHIESA

- 1 FOTOGRAFIE DELLA VIA EMILIA
Publifoto, B. Stefani, B. Vaghi,
Studio Vasari, Studio Villani
- 2 IL NUOVO PAESAGGIO.
MONOGRAFIE MINIME
L. Ghirri, G. Chiaramonte, G. Basilico,
M. Cresci, G. Guidi, M. Jodice, V. Castella



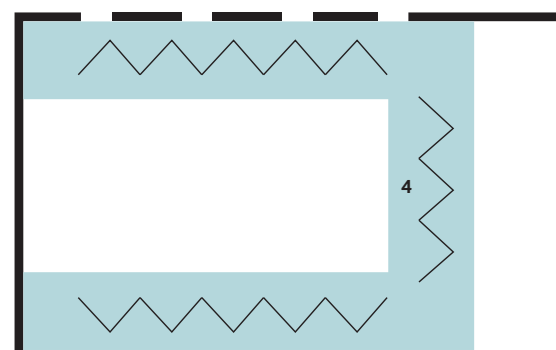
SALA DELLE COLONNE



- 1 PARTIRE DALL'OTTOCENTO
F.lli Alinari, Brogi, Fotografia
dell'Emilia Bologna, P. Poppi

- 2 IL NUOVO PAESAGGIO.
MONOGRAFIE MINIME
C. White, O. Barbieri
- 3 SOTTASS ASSOCIATI
Modelli

SALA POLIVALENTE



- 4 HABITARE la Via Emilia
Presenze e luoghi di rifondazione insediativa

Fotografia Europea 2017

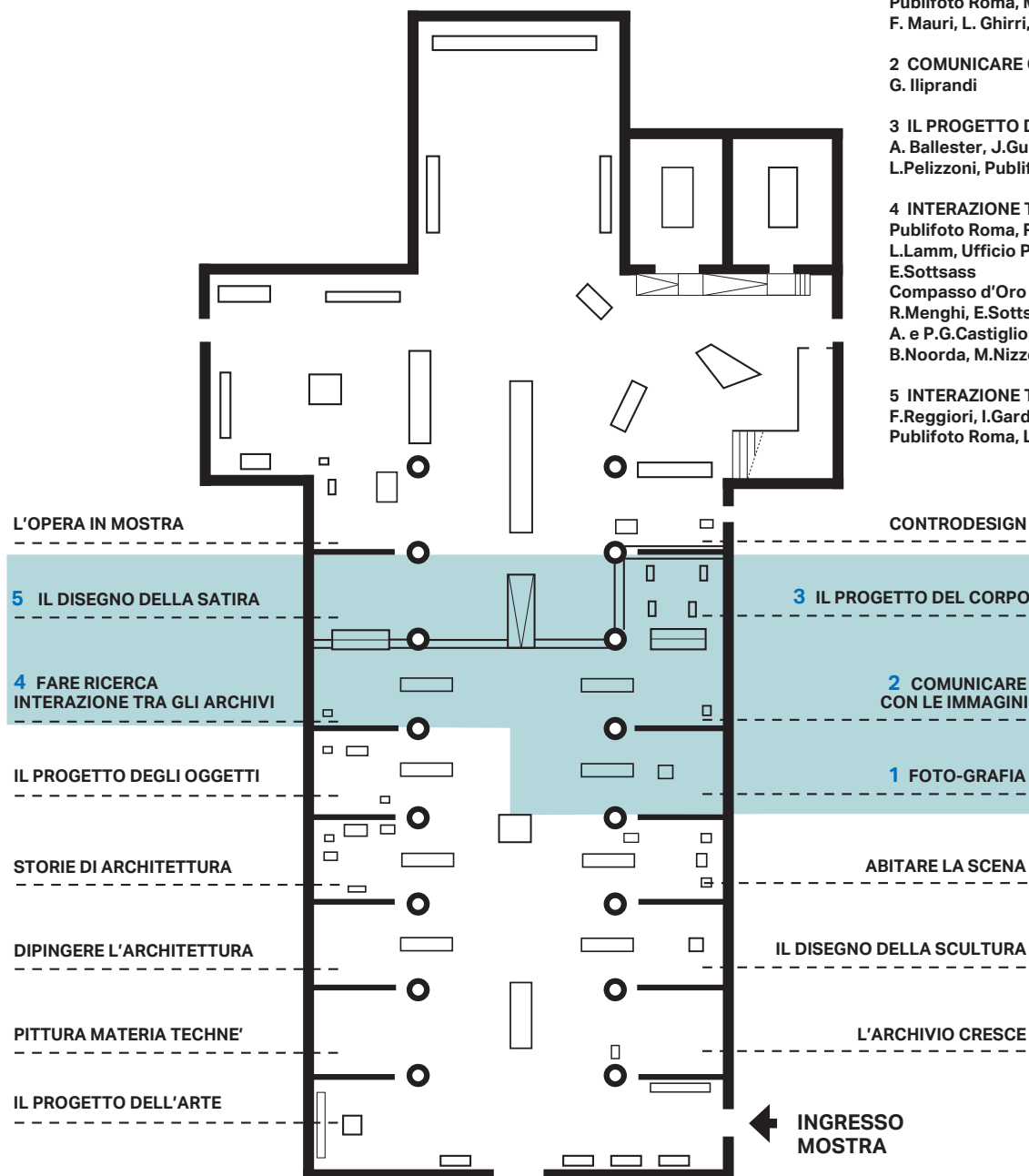
Objets trouvés

Archivi per un grande magazzino

7 maggio 2017
30 ottobre 2017

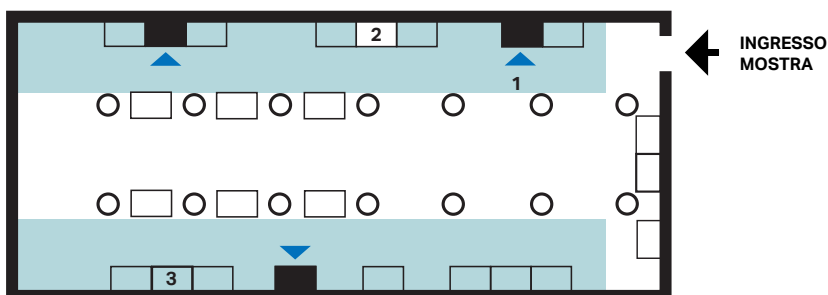
CHIESA

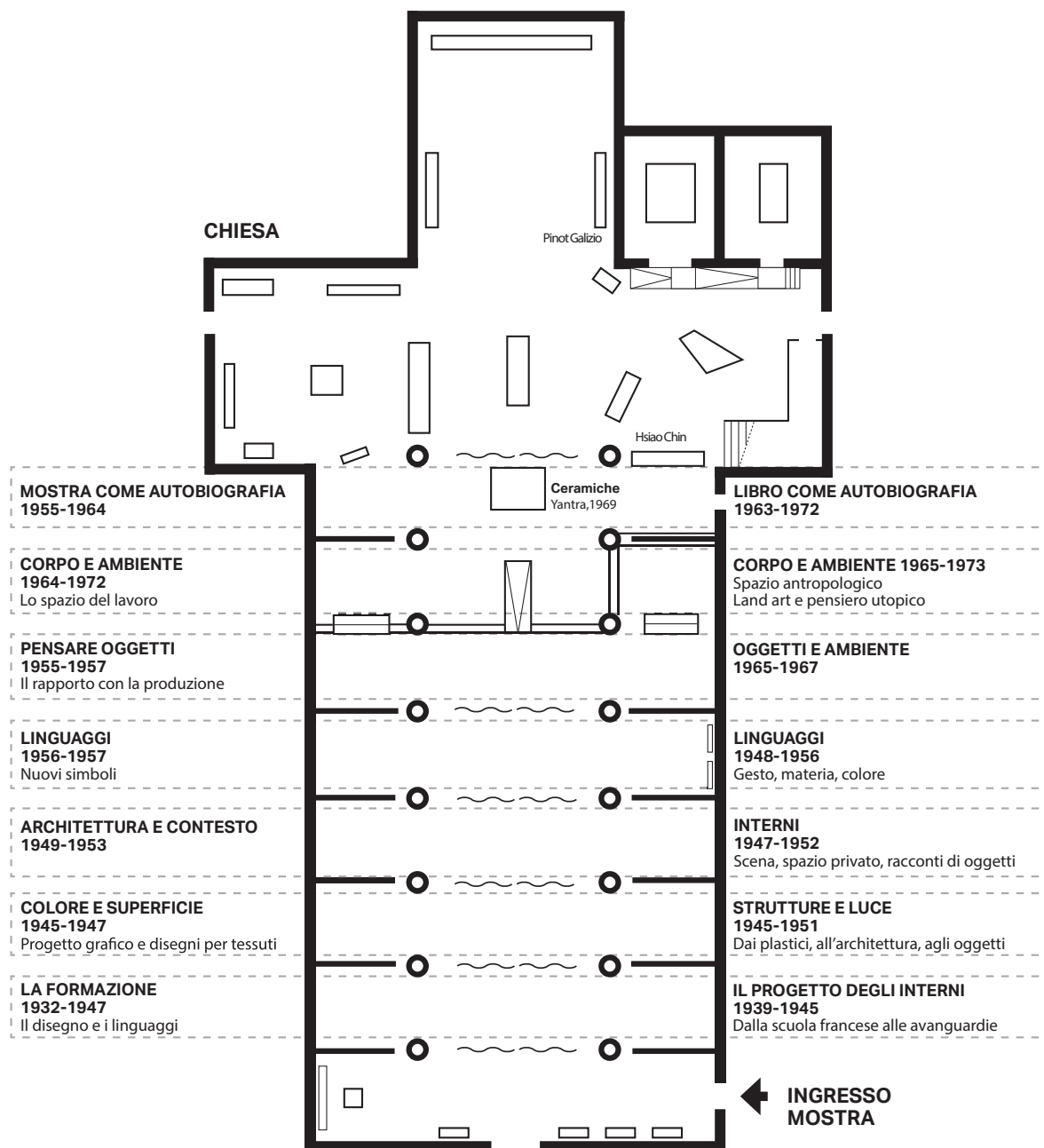
- 1 FOTO-GRAFIA**
Publifoto Roma, Man Ray, B. Stefani, F. Henri, F. Mauri, L. Ghirri, Ugo La Pietra, P. Mattioli
- 2 COMUNICARE CON LE IMMAGINI**
G. Iliprandi
- 3 IL PROGETTO DEL CORPO**
A. Ballester, J. Guida, Brunetta, M. Vigolo, L. Pelizzoni, Publifoto Roma, L. Lamm, A. Testa
- 4 INTERAZIONE TRA GLI ARCHIVI I**
Publifoto Roma, R. Sambonet, P. Tovaglia, L. Lamm, Ufficio Pubblicità La Rinascente, E. Sottsass
Compasso d'Oro
R. Menghi, E. Sottsass Jr., B. Munari, A. e P. G. Castiglioni, M. Zanuso, B. Noorda, M. Nizzoli
- 5 INTERAZIONE TRA GLI ARCHIVI II**
F. Reggiori, I. Gardella, R. Sambonet, Gio Ponti, Publifoto Roma, L. Lamm, C. Golgerino



SALA DELLE COLONNE

- OPERE:**
- 1** Sepo, Publifoto Roma, L. Lamm, P. Tovaglia
 - 2** CASSETTIERA 2
R. Sambonet
 - 3** CASSETTIERA 3
Ufficio Pubblicità La Rinascente, S. Gregorietti, L. Lamm, C. Golgerino

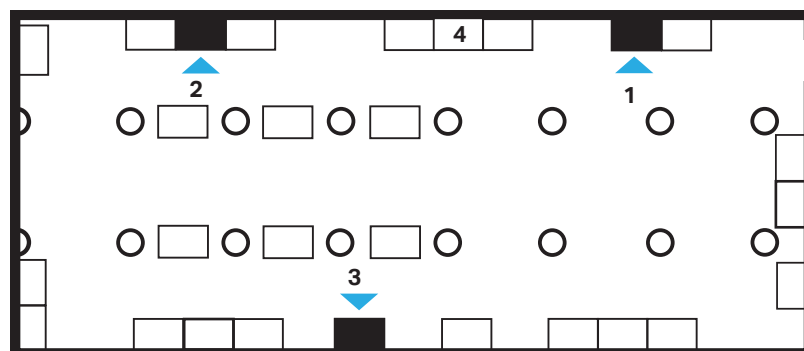




SALA DELLE COLONNE

OPERE:

- 1 E. Sottsass. Il disegnare quotidiano nei quaderni di appunti e nelle corrispondenze | Un confronto con Hsiao Chin
- 2 Bruno Munari | Andrea Branzi | Sottsass Associati. Pensare l'architettura
- 3 I gioielli di E. Sottsass e i disegni di Arnaldo Pomodoro
- 4 Plastici alle cassettiere Ettore Sottsass Associati



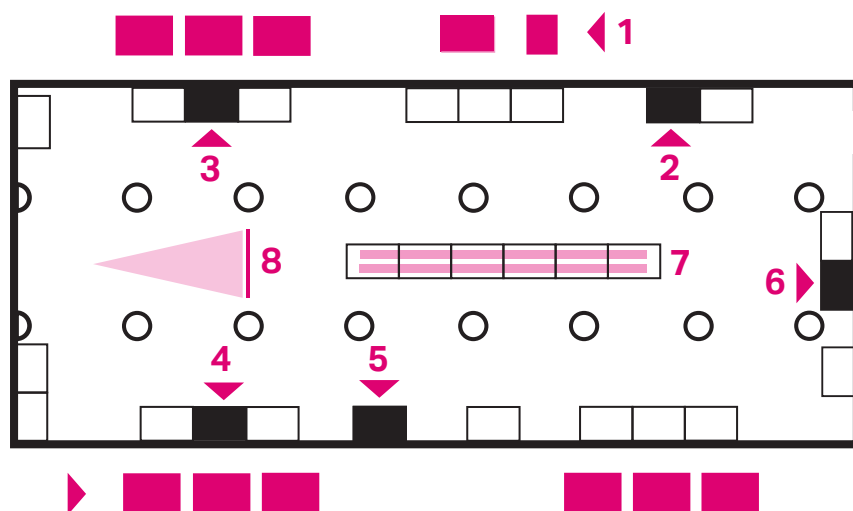
Fotografia Europea 2018.

Figure contro

Fotografia della differenza

21 aprile 2018
23 ottobre 2018

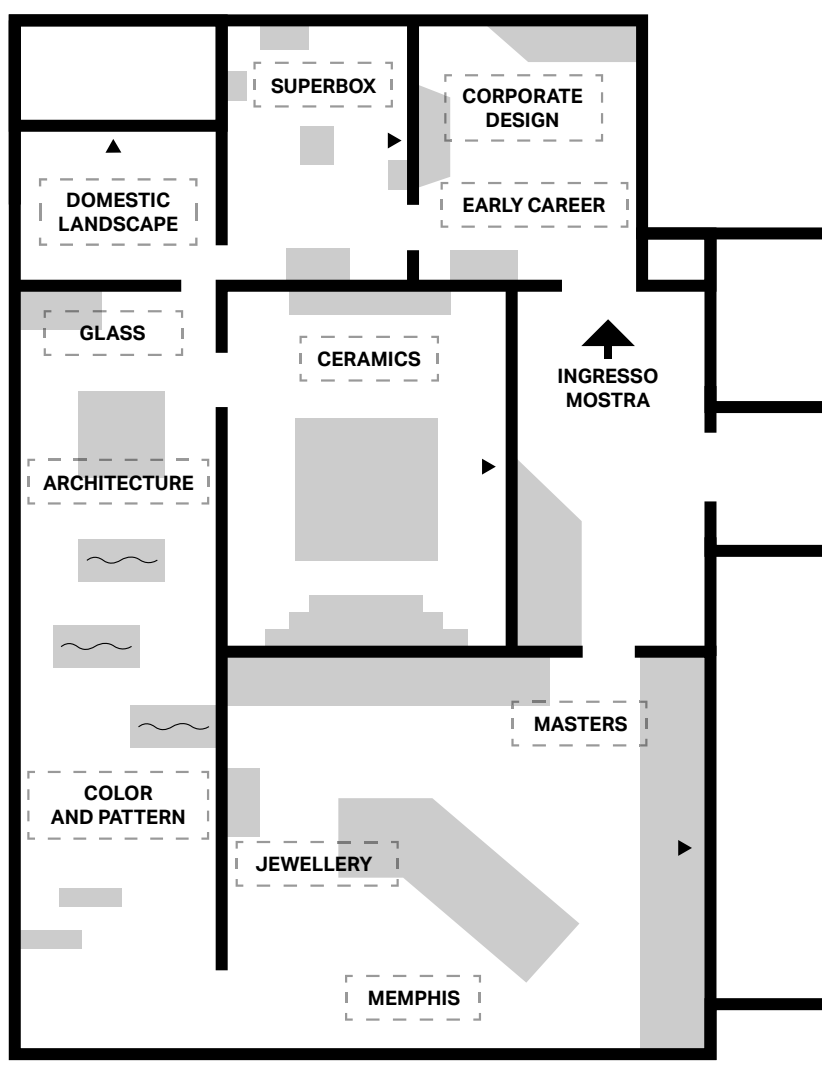
SALA DELLE COLONNE



INGRESSO
SALA DELLE COLONNE

OPERE DI:

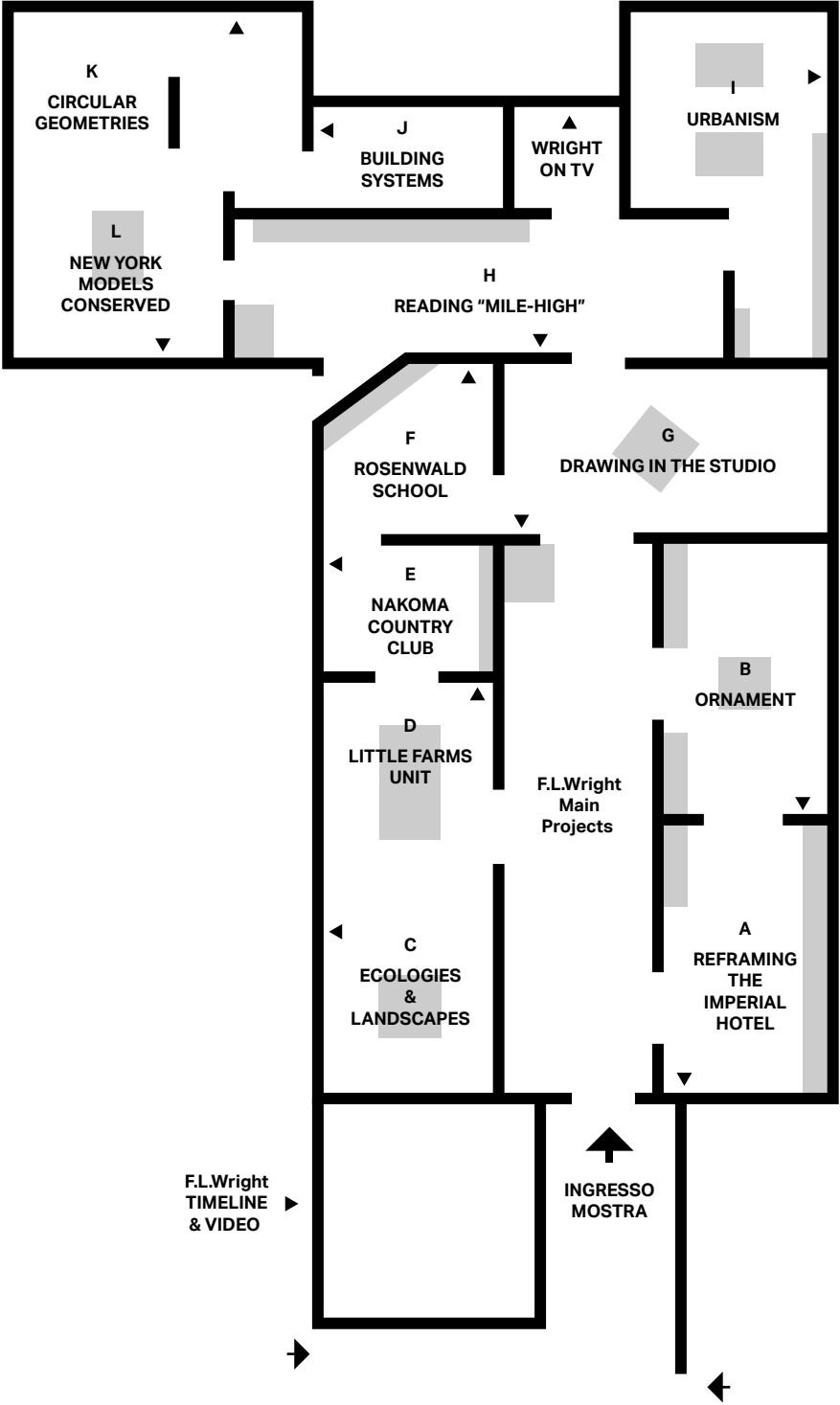
- 1 Carla Cerati
- 2 Giuseppe Morandi
- 3 Uliano Lucas
- 4 Paola Mattioli e
Anna Candiani
- 5 Giordano Bonora
- 6 Carla Cerati
- 7 Mario Cresci
- 8 FIGURE CONTRO
video di G.Volpi

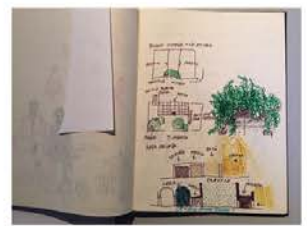


► VIDEO

Frank Lloyd Wright at 150:
Unpacking the Archive
The Museum of Modern Art

16 giugno 2017
1 ottobre 2017





Fotografia Europea 2017

Objets trouvés

7 maggio 2017
30 ottobre 2017



Interazione archivi parete Interni



Archivio Museo CSAC.



