



1.
La tigre di carta,
a cura di Arturo
Carlo Quintavalle,
CSAC Università
di Parma, Parma,
gennaio-febbraio 1970,
copertina del catalogo
della mostra.

MARIA CHIARA MANFREDI
Università di Parma

PAROLE CHIAVE
CSAC
progetto
archivio
design
cultura

MARIA CHIARA MANFREDI

Il Centro studi e archivio
della comunicazione.

Dalle *paper tigers* al design

Siamo a metà degli anni sessanta quando all'interno dell'ala dei Contrafforti del Palazzo della Pilotta, restaurata per l'occasione da Guido Canali, nasce l'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Parma. Le primissime ricerche attive, sotto la direzione di Arturo Carlo Quintavalle, sono lavori costruiti su tre grandi filoni: la pop art, l'informale e i media. Quest'ultimo, che si muove tra la pubblicità e il design del prodotto, è quello che più si svolge all'interno dei corsi universitari e conduce ben presto al coinvolgimento degli studenti nella raccolta di materiali e realizzazione di mostre.

Nel gennaio 1970 inaugura *La tigre di carta* il cui titolo è ripreso dallo slogan con cui Mao Tse-tung identifica gli Stati Uniti come *paper tigers*, una potenza apparente che, nel contesto della mostra, si riferisce alla retorica pubblicitaria. Quintavalle guarda agli Stati Uniti come il luogo dove l'elaborazione linguistica è incessante e dove si sperimentano i limiti della definizione del fatto artistico e proprio negli Stati Uniti si ritrova la radice del modello di ricerca e raccolta del nascente Centro studi e archivio della comunicazione (CSAC).

I materiali esposti vengono recuperati da aziende e multinazionali, i simboli, le scatole, le *affiches*. Questi oggetti, così come il metodo di lavoro, ben si intrecciano con il vocabolo che emerge con insistenza da lì a poco, dalle pagine di *NAC* alle vicende internazionali, l'*archivio*. Una direzione metodologica che mira a una raccolta di materiali per una storia totale dei fatti della comunicazione degli uomini, in un'operazione di raccolta storiografica

per generare da una collezione un modo di fare storia. L'idea di una paritetica inclusione di ogni materiale all'interno della raccolta, e l'assenza di scarto nel rispetto del principio di provenienza, portano ben presto alla definizione dell'entità *progetto* – come ha scritto Quintavalle nel 2010, “l'arte è sempre progetto e quindi percorso di organizzazione e scelta del reale” .

Consolidano questa linea le mostre *Parola/Immagine* (1971), *Max Bill* (1977), *Bruno Munari* (1979) e le nuove acquisizioni che da fine anni settanta si muovono nell'ambito dell'architettura e del design e, in ultimo, della moda. Negli anni ottanta le esposizioni, da *Rosselli* (1981) e *Mari* (1983) a *Brunetta* (1981) e *Sorelle Fontana* (1984) confermano non solo il ruolo del disegno all'interno del design e della moda ma anche dell'archivio come luogo nuovo per leggere arte e progetto nel Novecento.

Il Centro studi e archivio della comunicazione: dalle paper tigers al design

Il Centro studi e archivio della comunicazione Università di Parma (CSAC)¹ ha ormai alle spalle oltre cinquant'anni di vita. La sua vicenda storica, percorsa e ripercorsa dal suo ideatore il professor Arturo Carlo Quintavalle (cfr. Bianchino & Quintavalle, 1999, 2010), è certamente di notevole interesse per i possibili approfondimenti teorici, oltre che per l'ampiezza dei suoi archivi e la ricchezza davvero notevolissima dei fondi conservati, che consentono e invitano a sempre nuove letture dei materiali e generano forti implicazioni rispetto a tematiche attuali, per esempio rispetto al rapporto della cultura contemporanea con l'idea di archivio, al ruolo della didattica rispetto alla nascita di nuove professioni, allo scambio tra architettura e arte (cfr. Celant, 1971; Szeemann, 1994; Merewether, 2006; Enwezor, 2008; Miessen & Chateigné, 2016). La lettura del processo di nascita e strutturazione del Centro è ancora poco praticata, sia rispetto al contributo per lo sviluppo del design in Italia, sia per la storia delle esposizioni nell'ambito del progetto, temi inerenti all'obiettivo di questo Convegno.

La mia riflessione prende forma dalla ricerca di dottorato svolta presso lo CSAC tra il 2015 e il 2018 e dalla collaborazione, nello stesso periodo, alla realizzazione delle esposizioni del Centro, attività che ha comportato la frequentazione e la conoscenza di fondi all'interno delle raccolte, la percezione e la prova di molteplici e ramificate interrelazioni, lo studio e l'approfondimento della vicenda storica del Centro e dell'Istituto.

Nello specifico, questo contributo vuole soffermarsi su alcune contingenze verificatesi nella prima fase di sviluppo del Centro, da metà anni sessanta ai primi anni ottanta, momento in cui la riprogettazione dei suoi spazi influisce, a mio parere, su alcune questioni di pensiero e sulle scelte per il suo successivo sviluppo.

Il mio approccio pertanto è stato quello di un architetto e ricercatore orientato non tanto a una lettura storico-critica inerente a una singola disciplina, quanto sollecitato da punti di vista diversi e complementari che hanno mostrato le tracce di un possibile felice sviluppo della relazione tra lo CSAC e la cultura del progetto – di design e di architettura – in senso interdisciplinare: ciò che ha poi portato alla conservazione del patrimonio attuale.

Nel corso della ricerca ho potuto individuare tre percorsi di lettura di questa fase di vita del Centro: il primo, inerente alla relazione che viene a stabilirsi tra il restauro degli spazi della Pilotta da parte dell'architetto Guido Canali e lo sviluppo dell'attività dell'Istituto (Fornari Schianchi, 1988). Il secondo vuole richiamare alcune circostanze operative ma anche posizioni teoriche, riguardanti la strutturazione dell'attività del Centro, che conducono e partecipano alla progressiva inclusione dei materiali di design e architettura nella raccolta quali: l'influenza del modello statunitense a partire dal soggiorno e docenza di Quintavalle a Chicago, la rete di rapporti molto fecondi che via via è venuta a crearsi con i sempre più importanti illustratori, grafici, architetti, designer; il confronto continuo con istituzioni museali italiane e soprattutto europee (Quintavalle, 1988); la profonda conoscenza dell'attività della Galleria nazionale di Parma anche nei suoi limiti operativi e della conseguente necessità di rinnovare le modalità di proposta e fruizione dei beni artistici della stessa galleria. Tutti fattori che certamente contribuiscono anche alla progressiva configurazione di questo Centro, unico in Italia nella sua forma “ibrida” di ricerca/esposizione nonché anticipatore di nuove tendenze didattiche e di raccolta documentale.

La terza traccia del mio percorso intende far emergere, del Centro, il susseguirsi di esposizioni che sembra determinare una peculiare modalità di ricerca e individuazione dei materiali delle raccolte, e il progressivo “ampliarsi” e diversificarsi delle stesse: dall'arte figurativa al progetto di design, alla grafica e all'architettura, alla moda, modalità fino a quel momento praticata da poche istituzioni in Italia, per lo più esterne alle università.

Gli spazi del Palazzo della Pilotta nella prospettiva dello CSAC

Ritengo sia utile mettere in evidenza l'importanza del *luogo* in cui l'attività dell'Istituto di storia dell'arte si svolge sia per la preziosità dell'edificio in questione – il Palazzo della Pilotta – sia per la qualità del progettista – l'architetto Guido Canali – i quali costituiscono reciprocamente – in certo modo – una unicità, sia per il rapporto che viene a delinearsi tra spazi e funzioni destinati a università e musei a cavallo degli anni sessanta, un momento di passaggio e di cambiamento rilevante sia nella cultura architettonica che nella storia dell'arte.

Il Palazzo della Pilotta, a partire dagli anni sessanta, è sede di rinnovamenti e restauri, condotti dalla soprintendenza, appunto, con l'architetto Canali; negli stessi anni e fino agli ottanta anche l'università *ripensa* i luoghi da destinare alla didattica,² come attesta lo scritto di Quintavalle che indica l'intento di collocare la sede dell'Istituto all'interno del Palazzo dei Musei come descritto in *Università come struttura e come immagine* (in Clemente, 1973, p. 37).

Nel 1964 nasce l'Istituto di storia dell'arte; nello stesso anno la mostra *Renato Guttuso*, frutto del lavoro congiunto di Istituto e soprintendenza, è in corso negli spazi del Salone delle scuderie restaurati, primo tra gli interventi dell'architetto Canali in Pilotta. Del progetto racconta Gio Ponti su *Domus*: in merito al rapporto tra antico e nuovo sostiene che fare sopravvivere le scuderie facendole partecipare alla vita è la “risoluzione” vera (Ponti, 1965, p. 52).

Il compito che si assume qui la soprintendenza, con la quale Quintavalle realizza queste prime mostre, è quello di “insegnare, aggiornando le nostre conoscenze e le nostre collezioni antiche e moderne e avvicinando all'opera d'arte un pubblico sempre più vasto e cosciente che imparerà a comprenderla nella sua vera essenza” (Ghidiglia, 1965, p. 11).

Dal 1969 l'Istituto organizza le mostre alle scuderie in autonomia e nell'idea di Quintavalle i progetti espositivi, l'allestimento e la collocazione negli spazi scelti sono oltremodo correlati alle scelte di metodo: “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” (Quintavalle, 1971, p. 7).

Parallela all'attività espositiva, la raccolta di opere dello CSAC prende parte agli spazi e contribuisce all'organizzazione delle attività dell'Istituto, non solo nel progetto di arrivare a costituire un modello culturale, ma anche come collocazione fisica di essi. Dall'inizio degli anni settanta il materiale della raccolta *abita* i vari piani dell'ala dei Contrafforti, restaurata dal 1975 su progetto di Canali-Quintavalle.³ A piano terra si predispose, insieme alla sala mostre, la sala a temperatura e umidità controllata per i materiali fotografici, al primo e al terzo piano le aule (dalle pareti curve di lecorbusieriana memoria), al secondo la biblioteca d'Istituto, all'ultimo piano la raccolta di arte distribuita all'interno di un sistema di griglie metalliche, con pannelli a parete che richiamano quelli su perno della Galleria nazionale: università e museo, con aspetti e politiche rinnovate, sembrano voler coincidere.

Il progetto della raccolta di opere, che Quintavalle realizza nella conformazione propria di un deposito, va prendendo forma mentre il disegno di Canali *lavora* smussando e costruendo quell'idea di museo nuova, agile, elegante e modernista che ha i suoi fondamenti nelle sperimentazioni dell'architettura italiana di metà Novecento.

Si è operato nella convinzione che la qualità formale di tali nuovi congegni – fossero supporti di dipinti o passerelle di percorso – non possa conseguire da esibizionismi progettuali, ma risieda piuttosto nella più decantata essenzialità; e anzi nella capacità di evocare le valenze latenti, o tutt'ora inesprese, degli spazi arcani dell'edificio antico, come nell'assecondare il dispiegarsi di opere esposte. (Canali, 1987, p. 67)

Si potrebbe forse affermare, alla luce di queste evidenze, che i primi passi, le modalità e le scelte iniziali del Centro siano stati il frutto della concomitanza di questi luoghi e personalità, elementi fondamentali ai successivi sviluppi nel rapporto tra i protagonisti e i temi delle raccolte del design e del progetto.

Il modello di archivio della comunicazione

Un secondo punto di analisi riguarda i presupposti che concorrono a definire, in questi anni, il modello di raccolta e ricerca impostato da Quintavalle di raccogliere opere d'arte per l'università facendo mostre.

In primo luogo è rilevante la scelta dell'utilizzo del termine *archivio* per nominare la raccolta di opere, che si vuole inclusiva e paritetica, senza gerarchie di valore tra i materiali, fedele al

principio archivistico del *rispetto del fondo*, in secondo luogo la volontà di continuo avanzamento nella ricerca/raccolta in parallelo alla realizzazione di mostre, attività che nel corso degli anni ne farà emergere la specificità e la particolare significatività nel rapporto con il pubblico e con i fondi stessi. In merito all'utilizzo del termine *archivio* e alle influenze concettuali sul modello si veda come già nel 1970 Enzo Mari sulle pagine di *NAC* – rivista nella quale l'Istituto ha un suo spazio – scrive: “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” (Mari, 1970, p. 25).

Cardine del modello è la volontà di equiparare l'idea di *documento* e *monumento*: “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 [...] la distinzione tra documento e monumento è una funzione del nostro modo di interpretare” (Quintavalle, 1988, p. 15).

Secondo Quintavalle è necessaria una organizzazione delle conoscenze di tipo orizzontale, non secondo un obiettivo espositivo o archivistico ma per una pratica di studio *sul campo* da parte di docenti e studenti, una ricerca di lettura del reale, muovendo dalla critica all'università come struttura che insegna/propone una cultura esclusivamente accademica in una società che comunica eminentemente a livello visuale (Quintavalle, 1971).

I casi espositivi *La tigre di carta* (1970), *Parola/Immagine* (1971), *Max Bill* (1977), *Bruno Munari* (1979)

La relazione che il Centro stabilisce con le discipline afferenti al progetto può essere resa visibile attraverso la *lettura* di quattro casi espositivi che ben esemplificano quanto la raccolta venga caratterizzandosi rispetto al tema del progetto a partire dall'idea di “comunicazione visiva”, attorno a cui si aggregano e confluiscono materiali e opere. Si organizzano e si conservano documenti cartacei quali pubblicità e manifesti, fino al disegno di progetto; documenti raccolti in classificatori che danno forma all'idea stessa di archivio.

La tigre di carta, è la mostra che da gennaio a febbraio 1970 espone una delle primissime ricerche del Centro, incardinate su tre grandi filoni: pop art, informale e media. Quest'ultimo, tra pubblicità e design del prodotto, è quello più trattato nei corsi

universitari e conduce ben presto al coinvolgimento degli studenti nella raccolta di materiali e realizzazione di mostre.

Il titolo dell'esposizione è ripreso dallo slogan con cui Mao Tse-tung identifica gli Stati Uniti in *paper tigers*, una potenza solo apparente, che per la mostra si riferisce alla retorica pubblicitaria. Gli studenti si interrogano sulla produzione di un intero anno di pubblicità: “la tigre di carta che ha seguito passo passo le vicende di tutti noi, in città, villeggiatura, sulle autostrade, in ogni momento della nostra vita pubblica e privata” (Marcheselli, 1970).

La mostra è ripartita in sei sezioni: alimentari, cosmesi, tecnica, detersivi, abbigliamento, cinema e contempla tre livelli: linguistico (di analisi strutturale), motivazionale (psicologico) e sociologico, rende espliciti gli strumenti del comunicare, nei loro miti che Benjamin, Adorno, Barthes e poi Eco e Dorfles smascherano agli occhi degli studenti nelle lezioni di Quintavalle: “studiare che cosa vuol dire la città, che cosa vogliono dire i manifesti non è, come credono i vecchi idealisti crociani di ritorno trovare l'*arte* nel manifesto; vuol dire invece studiare i sistemi di comunicazione, organizzarne la comprensione attraverso l'analisi, rendere il pubblico in grado di comprenderne i messaggi e, possibilmente, di proporre altri”. (Quintavalle, 1979, p. 25). I materiali – simboli, scatole, *affiches* – recuperati da aziende e multinazionali ben si coniugano con il nuovo vocabolo che emerge da lì a poco con insistenza dalle pagine di *NAC* e si applica alle vicende parmigiane: l'*archivio*. Gli studenti divengono i primi organizzatori e *archivisti* di queste carte della raccolta e, in nome di un pubblico servizio di cultura, le trasformano in *monumenti* in un'ottica diversa dalle logiche tradizionali di raccolta, cura, conservazione e musealizzazione praticate nel vicino Palazzo dell'Arte.

La mostra *Parola/Immagine* apre a Parma nel novembre 1971, selezione da *Word and image: Posters and typography from the graphic design collection of the Museum of modern art 1879-1967* esposta al MoMA nel 1968. Inizia il sodalizio di Quintavalle con il MoMA di New York, grazie all'amicizia con John Szarkowski, direttore del Dipartimento Fotografia, che già aveva collaborato con il Centro nello stesso anno per la mostra di *New photography USA*.

Si tratta di una larga rassegna di manifesti dal 1800 a metà Novecento che presenta una settantina di opere, di autori e progettisti quali Emilio Ambasz, Le Corbusier, Milton Glaser, Bruno Munari, Ben Shahn, El Lissitzky, Aleksandr Rodcenko,

Herbert Baye, Max Bill. Viene qui esposto il celebre manifesto *Campari* di Munari (ora conservato nella raccolta CSAC), esemplificativo di quel processo in atto che da osservazione/studio delle forme di comunicazione contemporanee si fa volontà di raccolta/archiviazione. Questo tema della raccolta di illustrazione e grafica sembra precorrere quella successiva dello CSAC che sarà dedicata alla grafica e già in parte al progetto.

Già nel 1969 Quintavalle aveva constatato che negli Stati Uniti il panorama della creatività si estendeva smisuratamente, con oggetti pubblicitari di cui il MoMA da anni si premurava di conservare copie, asserendo che sono invenzione, veicolano un messaggio, soprattutto spezzano il tessuto uniforme del sistema. A lui gli Stati Uniti si mostravano come luogo di elaborazione linguistica incessante, luogo di sperimentazione oltre i limiti della consuetudine artistica (Quintavalle, 1969, p. 26). Uno dei modelli del Centro è all'epoca quello delle collezioni americane, universitarie, pubbliche o museali, di cui Quintavalle aveva avuto esperienza nel 1963 e 1964, durante il periodo di insegnamento di storia dell'arte rinascimentale presso l'Università di Chicago.

Scriverà del MoMA: “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” (Quintavalle, 1988, p. 80) e della Library of congress (LC) affermerà che è “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” (Quintavalle, 2012).

Se da un lato a metà anni settanta è l’interesse verso la microstoria a includere allo CSAC alcune raccolte sui fondi degli studi fotografici e delle agenzie che rendicontano del contesto italiano (seguendo l’esempio della LC di raccolta in senso antropologico) dall’altro si allestiscono mostre monografiche afferenti a precise discipline e figure.

Così l’esposizione su *Max Bill* (1977) che pare molto riferirsi alla figura di Argan – presidente del Centro fino al 1989 – e ai suoi studi sul Bauhaus, oltre che alla monografica su Klee realizzata da Quintavalle nel 1972. Con Max Bill Quintavalle dialoga, indagando la sua esperienza nella Scuola di Ulm, sullo sfondo delle *lezioni* di Gropius a Dessau, per analizzare nell’opera dell’artista il legame tra modello e progetto. Per questo motivo nella mostra “tra le oltre trecento opere esposte, i pezzi di Bill al Bauhaus sono una ventina,

e tutti analiticamente considerati nel catalogo” (Quintavalle, 1979, p. 6). Tra i contributi critici, quello di Tomás Maldonado:

Bill ha saputo realizzare una delle aspirazioni più ambiziose del vasto programma dello spirito moderno: la pratica della totalità delle arti visive con uno stesso unico spirito. Pittore, scultore, architetto, grafico, industrial designer è il tipo moderno dell’artista totale precursore dell’uomo totale che ancora deve essere conquistato. (Maldonado, 1955, cit. in Quintavalle 1977, p. 40)

Non è forse questa la chimera che Quintavalle rincorre nel costruire lo CSAC? Ancora una volta il tema del disegno e del progetto è centrale nella ricerca, in senso totale e sincronico, nel cui ambito l’archivio appare il piano di appoggio e il “documento” ne stabilisce e ne uniforma la leggibilità.

Nel 1979 si apre la mostra *Bruno Munari*, uno dei primi designer e a far dono allo CSAC del suo archivio. Nel catalogo la bella intervista di Quintavalle a Munari, nella quale le parole dell’artista esemplificano la filosofia munariana in sintonia con gli intenti della raccolta CSAC: “Per un designer la progettazione è anche, per esempio, un laboratorio per bambini al museo, un problema di progettazione che ha rapporti sociali importanti, che agisce sulla società del futuro che è già qui adesso, per la formazione di individui creativi e non ripetitivi” (Munari, 1979, p. 22). Per l’occasione Flavio Caroli scrive che lo CSAC è “la prima struttura del genere in Italia, con pochi riscontri all’estero, a Parigi e in alcune università americane” (Caroli, 1979).

Il disegno dell’architettura, 1980

Il convegno *Il disegno dell’architettura* si realizza l’anno successivo (23-24 ottobre 1980) e ne vengono pubblicati gli atti nel 1983, lo stesso anno del pamphlet CSAC: *Situazione 1983*, resoconto delle attività del Centro e del suo modello nonché crocevia di una fase che si concluderà nel 1989 con la fine della presidenza di Argan.

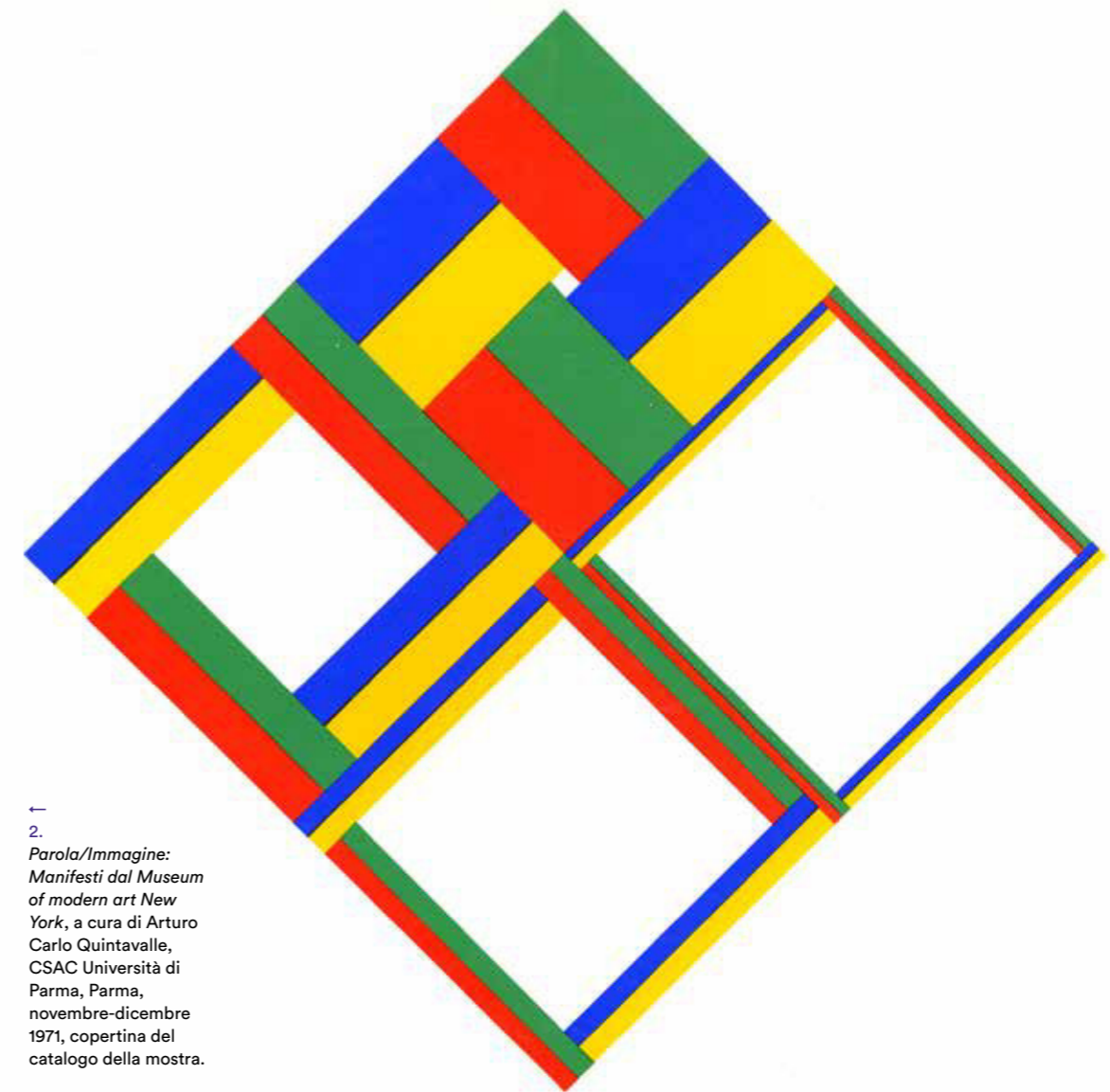
Gli atti di questo convegno rappresentano una documentazione molto importante che entra nel merito del dibattito sul ruolo degli archivi del progetto in Italia e all’interno della raccolta CSAC, soprattutto per il coinvolgimento congiunto di professionisti, storici, critici. Da questo convegno emergono idee, pareri, riflessioni, esperienze in cui declinazioni del rapporto tra arte, architettura e comunicazione vengono ampiamente affrontati da

Manfredo Tafuri, Bruno Zevi, Gillo Dorfles e Vittorio Gregotti, nonché da progettisti quali Enzo Mari, Giuseppe Samonà, Alessandro Mendini, Giancarlo Iliprandi.

Quintavalle a proposito della direzione che sta intraprendendo il modello CSAC, scrive:

Le interrelazioni che spesso si vengono riscontrando tra progetto architettonico di design, progetto 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 per raccogliere, 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. (Quintavalle, 1989, p. 37)

L'avvicinamento dell'idea di archivio agli studi antropologici prefigurata da CSAC è ancora oggi una delle direzioni attive per l'innovazione dell'idea di archivio e sembra essere una delle ragioni che ha portato a includere nella raccolta design e progetto d'architettura, grafica e moda, in una visione di stampo statunitense che dalle microstorie legate alle singole discipline e biografie traeva i tasselli per una storia generale dei fatti e della loro leggibilità.



←

2.

Parola/Immagine: Manifesti dal Museum of modern art New York, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, CSAC Università di Parma, Parma, novembre-dicembre 1971, copertina del catalogo della mostra.

→

3.

Max Bill, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, CSAC Università di Parma, Parma, 1971, copertina del catalogo della mostra.



←

4.

Il professor Arturo Carlo Quintavalle mostra gli archivi CSAC nell'ala dei Contrafforti del Palazzo della Pilotta, 1979.

Foto: Giovanni Amoretti

↓

5.

Bruno Munari,
a cura di Arturo Carlo Quintavalle, CSAC
Università di Parma,
Parma, giugno-luglio
1979, copertina del
catalogo della mostra.



↓

6.
Bruno Munari,
a cura di Arturo Carlo
Quintavalle, CSAC
Università di Parma,
Parma, giugno-luglio
1979, allestimento
della mostra nelle
Scuderie in Pilotta.
Foto: Giovanni Amoretti

→

7.
Gli archivi CSAC
nell'ala dei Contrafforti
del Palazzo della Pilotta,
1979.
Foto: Giovanni Amoretti





↑
8.
Il disegno dell'architettura, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, CSAC Università di Parma, Parma, 1980, copertina degli atti del convegno.

→
9.
La sala per la raccolta Arte CSAC all'ultimo piano dell'ala dei Contrafforti del Palazzo della Pilotta, s.d. (1982). © Gabriele Basilico/ Archivio Gabriele Basilico





10.
La scala che collega
gli ultimi due piani
dell'ala dei Contrafforti
del Palazzo della
Pilotta, s.d. (1982).
Courtesy: Gabriele
Basilico/Archivio
Gabriele Basilico

NOTE

¹CSAC è un archivio e centro studi che raccoglie dodici milioni di documenti relativi alla produzione artistica del XX secolo con una attività iniziata nel 1968. Oggi il materiale è diviso in cinque sezioni: arte, media, fotografia, progetto e spettacolo e si trova all'interno dell'Abbazia di Valsereina a Parma.

² Alla ricerca progettuale per la definizione di un modello insediativo dell'Università partecipa anche Guido Canali.

³ Negli stessi anni redigono il progetto per Piazzale della Pace a Parma.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BIANCHINO, G., & QUINTAVALLE A. C. (1999). *Il Rosso e il nero: Figure e ideologie in Italia 1945-1980*. Parma, Milano: CSAC Università di Parma, Electa.

BIANCHINO G., & QUINTAVALLE A. C. (2010). *Novel100*. Catalogo della mostra. Milano: Skira.

CANALI, G. (1987). Nelle viscere della Pilotta. *FMR*, (51), 67.

CAROLI, F. (1979, 20 luglio). Munari. Sassi, carta e un mondo di meraviglie. *Gazzetta di Parma*, 20.

CELANT, G. (1971). Information documentation archive. *NAC*, (5), 5.

CHATEIGNÉ, Y., & MIESSEN, M. (2016). *The archive as a productive space of conflict*. Berlin: Sternberg Press.

CLEMENTE, F. (1973). *La regione culturale: Ipotesi di un modello insediativo per l'Università di Parma*. Milano: Etas Kompass.

ENWEZOR, O. (2008). *Archive fever: Uses of the document in contemporary art*. Catalogo della mostra. New York: International Center of Photography.

FORNARI SCHIANCHI, L. (1999). *La Galleria nazionale: Catalogo delle opere dall'Antico al Cinquecento*. Parma: FMR.

MALDONADO, T. (1955). *Max Bill*. Buenos Aires: ENV.

MARCHESELLI, T. (1970, 31 gennaio). I miti della pubblicità in una mostra in Pilotta. *Gazzetta di Parma*, 15.

MEREWETHER, C. (2006). *The archive*. London - Cambridge (MA): Whitechapel Gallery - MIT Press.

PONTI, G. (1965). Sorprese italiane: Le antiche scuderie ducali a Parma divenute galleria d'arte. *Domus*, (429), 52-57.

QUINTAVALLE, A. C. (1963). *Renato Guttuso: Mostra antologica dal 1931 ad oggi*. Catalogo della mostra. Parma: Soprintendenza alle Gallerie.

QUINTAVALLE, A. C. (1969). Arte come prodotto. *NAC*, (27), 25.

QUINTAVALLE, A. C. (1970). *La tigre di carta: Viatico alla retorica pubblicitaria*. Catalogo della mostra. Parma: Istituto di Storia dell'Arte, Università di Parma.

QUINTAVALLE, A. C. (1970). Pubblicità come lingua. *NAC*, (33), 25-26.

QUINTAVALLE, A. C. (1971). Università, cultura di massa e comunicazione visuale. *NAC*, (8/9), 9.

QUINTAVALLE, A. C. (1972). Università e arti visive. *NAC*, (8), 11-14.

QUINTAVALLE, A. C. (1977). *Max Bill*. Catalogo della mostra. Parma: Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma.

QUINTAVALLE, A. C. (1979). *Bruno Munari*. Catalogo della mostra. Parma: Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma.

QUINTAVALLE, A. C. (1983). *Parola / Immagine: Manifesti dal Museum of modern art New York*. Catalogo della mostra. Parma: Istituto di storia dell'arte, Università di Parma.

QUINTAVALLE, A. C. (1983). Centro studi e archivio della comunicazione. Situazione 1983, *Documenti*, 1. Parma: Università di Parma.

QUINTAVALLE, A. C. (1988). *Il Palazzo dell'arte*. Milano: Fabbri Editore.

QUINTAVALLE, A. C. (1989). *Marcello Nizzoli*. Milano: Electa.

QUINTAVALLE, A. C. (2012, 9 febbraio). La fotografia e la grande depressione. RSI Radiotelevisionesvizzera. <https://urly.it/3jns> [1 febbraio 2022]

SZEEMANN, H. (1994). *Zeitlos auf Zeit: Das Museum der Obsessionen*. Ratisbona: Lindinger e Schmid.