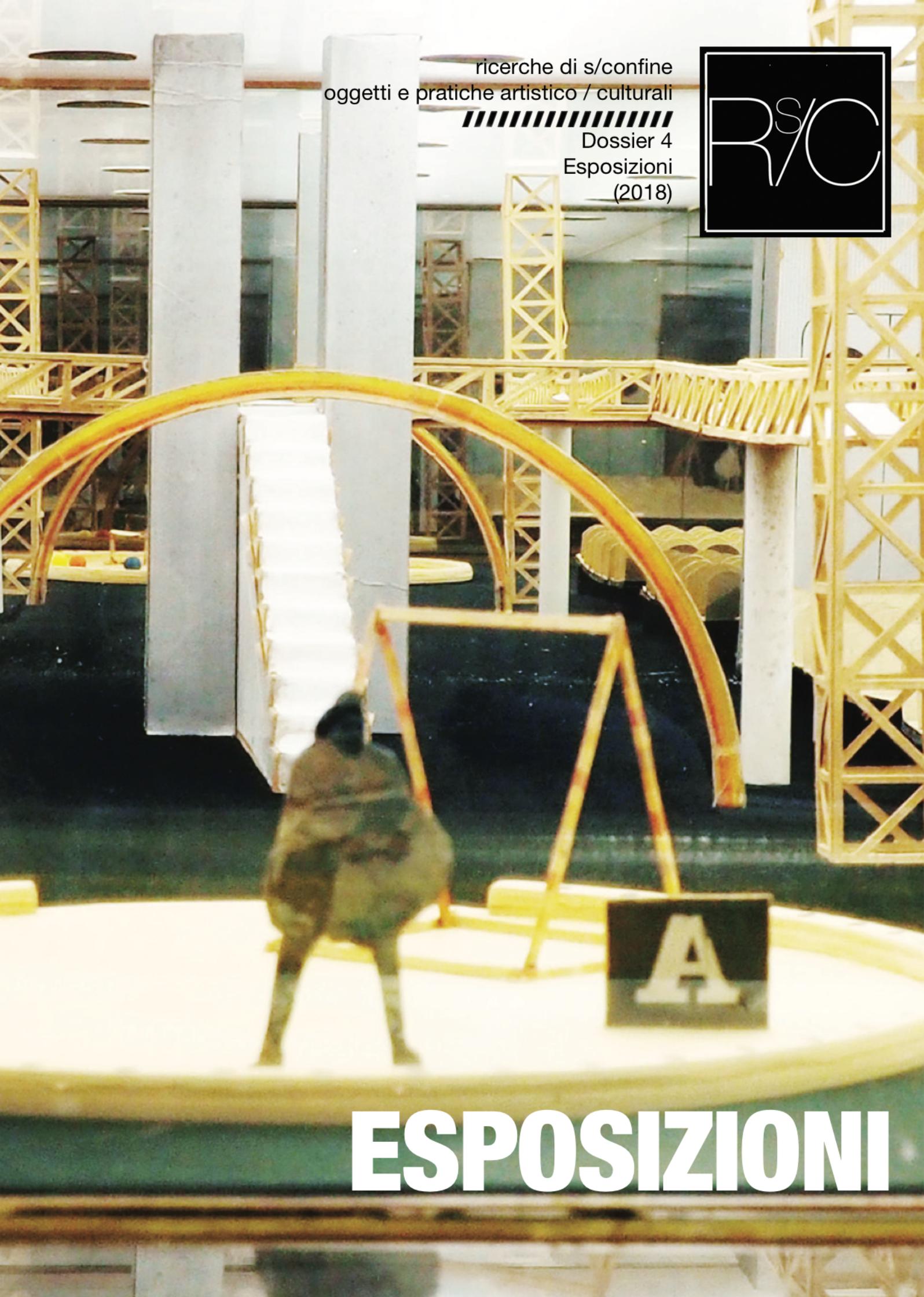


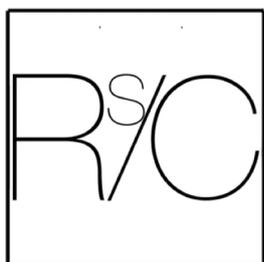
ricerche di s/confine  
oggetti e pratiche artistico / culturali



Dossier 4  
Esposizioni  
(2018)



# ESPOSIZIONI



ricerche di s/confine  
oggetti e pratiche artistico / culturali

Dossier 4  
Esposizioni  
(2018)

Atti del convegno internazionale  
Parma, 27-28 gennaio 2017

A cura di  
Francesca Castellani  
Francesca Gallo  
Vanja Strukelj  
Francesca Zanella  
Stefania Zuliani

convegno promosso da:



con il patrocinio di

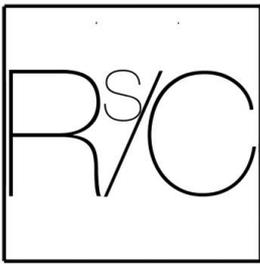
**DiSPaC**  
Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale



**I**  
- - -  
**U**  
- - -  
**A**  
- - -  
**V**  
Università Iuav  
di Venezia

[www.ricerchedisconfine.info](http://www.ricerchedisconfine.info)

# Esposizioni



I Francesca Castellani,  
Francesca Gallo, Vanja  
Strukelj, Francesca Zanella,  
Stefania Zuliani

Introduzione al volume

**La curatela come critica**

- 1 Stefania Zuliani Curatori in mostra: una premessa
- 9 Andrea Leonardi Orlando Grosso e l'arte genovese:  
mostre, ricerca scientifica e un progetto di  
museo per l'arte italiana contemporanea  
all'ombra della Tour Eiffel (1908-1948)
- 21 Stefania Portinari «Dal progetto all'opera»: Licisco Magagnato  
critico e curatore d'arte contemporanea
- 32 Luigia Lonardelli *Amore mio*  
ovvero il catalogo come pratica curatoriale
- 42 Luca Pietro Nicoletti La mostra come critica in atto.  
*Alternative Attuali 1965*
- 50 Paola Valenti Ipotesi per l'arte nell'età postmoderna:  
la dimensione autoriale nella critica e nella  
curatela delle mostre in Italia tra anni settanta  
e ottanta
- 60 Antonella Trotta Doppia Esposizione. Il Rinascimento  
re-immaginato e la crisi della storia dell'arte
- 70 Franziska Brüggmann Curating after institutional critique.  
Or: How to be critical
- 78 Emanuele Piccardo Esposizioni:  
verifica di un progetto culturale-politico

87 Maria Giovanna Mancini L'immagine soprattutto.  
Teoria critica e curatela nella stagione dei  
Visual Studies

### **Opere in mostra**

- 95 Francesca Gallo *Opere in mostra.*  
Introduzione alla sezione
- 102 Rita Messori Esposizioni e svolta performativa.  
Per una fruizione creativa
- 119 Carlotta Sylos Calò *Arte Programmata e La Salita Grande Vendita:*  
due mostre a confronto
- 127 Duccio Dogheria Ricerche sulla parola, al di là della parola:  
il Centro Tool di Milano (1971-1973)
- 139 Paola Lagonigro 'Schermi Tv al posto di quadri'. Il video nelle  
mostre degli anni Ottanta in Italia
- 147 Francesca Gallo New Media Art: soluzioni espositive italiane  
negli anni Ottanta
- 163 Paolo Berti Net Art: modelli per spazi espositivi
- 172 Marco Scotti Da *Oreste alla Biennale* all'archivio. Per una  
storia del rapporto tra dimensione collettiva e  
momento espositivo nell'esperienza  
del progetto *Oreste* (1997-2001)
- 188 Cosetta Saba *HYPOTHESIS*. Il display espositivo come  
"processo filmico" e "macchina celibe" nella  
pratica artistica di Philippe Parreno

### **Storia delle esposizioni**

- 201 Francesca Castellani Storia dell'arte e/o storia delle esposizioni
- 216 Marie Tavinor Venice 1903: the *Room of Modern Portraiture*  
as Star of the Show
- 225 Davide Lacagnina Artisti internazionali e gallerie private a Milano  
negli anni Venti: le mostre di Vittorio Pica
- 237 Emanuela Iorio D'avanguardia e di massa: la cultura  
fotografica modernista nelle mostre del  
fascismo negli anni Trenta

- 247 Lucia Miodini L'esposizione commerciale o di propaganda:  
dall'unicum al multiplo,  
dal materiale all'immateriale
- 262 Chiara Perin «La vera mostra del fascismo».  
*Arte contro la barbarie* a Roma nel 1944
- 280 Margot Degoutte Fare la storia delle esposizioni per fare un'altra  
storia dell'arte. Elementi di ricerca attraverso  
l'esempio della Francia alla Biennale di  
Venezia nella prima metà del XX secolo
- 289 Anna Zinelli Le partecipazioni italiane alle "documenta" di  
Kassel (1968-1972)
- 297 Vittoria Martini Il canone espositivo e il caso *Ambiente/Arte*
- 307 Paola Nicolin Direttoria la storia: *von hier aus -  
Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf*
- 320 Stefano Taccone Mettere in mostra il dissenso
- Allestimento come medium**
- 331 Francesca Zanella Esposizioni e display, alcune note
- 342 Anna Mazzanti Il manichino e il suo allestimento.  
Marcello Nizzoli da Monza al mondo
- 359 Aurora Roscini Vitali *La Mostra del Tessile nazionale* al Circo  
Massimo. Nuove fonti documentarie e spunti  
per la lettura storico-critica
- 370 Chiara Di Stefano L'allestimento museale nell'epoca della sua  
riproducibilità virtuale: il caso della mostra di  
Renoir alla Biennale veneziana del 1938
- 379 Priscilla Manfren Il caso delle mostre e degli allestimenti  
coloniali alla Fiera di Padova
- 393 Giampiero Bosoni Luciano Baldessari, la *mise-en-scène*  
espositiva per le mostre dei tessuti (1927-  
1936) e il caso *Luminator*.  
Ricerca e progetto tra scenografie, esposizioni,  
interni domestici e design
- 405 Anna Chiara Cimoli La Sezione Introduttiva alla Triennale del 1964.  
Per una semiotica del dubbio
- 417 Lucia Frescaroli,  
Chiara Lecce *Eurodomus* 1966-1972. Una mostra pilota per  
la storia degli allestimenti italiani

- 431 Marcella Turchetti *Olivetti formes et recherche. Industria e cultura contemporanea, una mostra storica Olivetti (1969-1971)*
- 443 Cristina Casero La mostra *Immagini del NO* di Anna Candiani e Paola Mattioli, Milano 1974. Un originale allestimento fotografico per una nuova forma di racconto
- 454 Alessandra Acocella Allestimenti “radicali” in spazi storici, Firenze 1980

### **Effimero e permanente**

- 467 F. Z., S. Z. *Effimero e permanente. Introduzione alla sezione*
- 470 Eleonora Charans Tra re-enactment e fortuna critica di una mostra: il caso di *Kunst in Europa na '68* (1980-2014)
- 481 Ilaria Bignotti *Ivan Picelj and New Tendencies 1961-1973. Dalla ricerca d'archivio al progetto delle mostre e della monografia*
- 493 Gaia Salvatori *Dalla galleria alla reggia: l'energia tellurica della collezione di Lucio Amelio (1980-2016 e oltre)*
- 503 Elisabetta Modena La Casa Museo Remo Brindisi. Allestire un museo e viverci dentro
- 515 Ada Patrizia Fiorillo Creatività diffusa e strategie espositive nelle ultime edizioni della Biennale di Venezia
- 527 Cristiana Collu, Massimo Maiorino *The time is out of joint* ovvero come è stata riallestita la Galleria Nazionale nel tempo del senza tempo



Alessandra Acocella

## Allestimenti “radicali” in spazi storici, Firenze 1980



### Abstract

Il contributo indaga l'inedito progetto di allestimento della manifestazione *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980* (1980) curata da Lara-Vinca Masini a Firenze nel Palagio di Parte Guelfa e in vari spazi all'aperto del centro storico. L'organizzazione spaziale di questa manifestazione è parte fondante di una scrittura espositiva che si sostanzia attraverso l'apporto di approcci disciplinari diversi: critico-curatoriali, artistici e architettonici. A emergere è una messa in forma dello spazio dal forte taglio critico-concettuale che, in avvio del decennio degli Ottanta, segna il punto di massima consapevolezza e compimento della riflessione sull'eredità storica di Firenze da parte delle ricerche artistiche e architettoniche d'avanguardia.

This paper examines the innovative exhibition design of *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980* (1980), an art event curated by Lara-Vinca Masini which took place in Florence inside Palagio di Parte Guelfa and in several other open-air spaces within the historical city centre. The spatial plan of the event was the founding part of an exhibition design based on a multi-disciplinary approach, with curatorial-critical, artistic and architectural contributions. A spatial definition with a strong critical-conceptual content rises from the exhibition and, on the beginning of the Eighties, marks the highest awareness point on the Florentine historical heritage reached by the artistic and architectural avant-gardes.



Firenze e l'anno mediceo offrono occasione per la verifica di una ipotesi consistente nell'applicare un modello “storico”, assunto come il più inquietante, il più problematico e il più ambiguo, alla vita contemporanea, proponendo la dimostrazione/negazione di un intricante rapporto temporale che abbia come teatro il centro storico-artistico di Firenze (Comunicato stampa di *Umanesimo, Disumanesimo* 1980, Archivio Lara-Vinca Masini, Firenze).

Lara-Vinca Masini condensa in queste parole l'ambizioso e temerario progetto di *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, manifestazione da lei curata a Firenze nel 1980 all'interno del Palagio di Parte Guelfa e in vari spazi aperti del centro storico, quale controproposta in chiave contemporanea al ciclo di grandi mostre sui Medici che avevano letteralmente invaso, in quello stesso anno, varie sedi

espositive del capoluogo toscano e della sua provincia (Acocella 2016; ed. Masini 1980).

Attraverso uno studio basato su fonti visive e testuali, per lo più inedite, il contributo approfondisce il determinante ruolo giocato in questa esposizione sperimentale dal progetto di allestimento nel proporre una inedita e diromponente relazione tra arte contemporanea e spazi storici. Articolata su due livelli interconnessi e complementari in una serrata dialettica tra ambienti interni ed esterni fortemente caratterizzati, la strategia e il modello spaziale della manifestazione divengono parte fondante di una scrittura espositiva che si sostanzia attraverso l'apporto di contributi disciplinari diversi: critico-curatoriali, architettonici e artistici. A emergere è una messa in forma dello spazio dal forte taglio critico-concettuale che, in avvio del decennio degli Ottanta, segna il punto di massima consapevolezza e compimento della riflessione sull'eredità storica di Firenze da parte delle ricerche artistiche e architettoniche d'avanguardia.

La centralità e complessità acquisita, sin dalle prime fasi di gestazione, dal progetto di allestimento di *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, si evince dall'incipit di un dattiloscritto in cui la curatrice annuncia gli aspetti di primaria importanza per la messa a punto e la riuscita dell'iniziativa, tra cui: «Un architetto urbanista che tenga la consulenza sul percorso urbano della manifestazione, organizzi una sorta di segnaletica, segua la sistemazione del lavoro degli artisti, si occupi [...] dell'allestimento della mostra storica» (Schema di programma di *Umanesimo, Disumanesimo...*, s.d., Archivio Lara-Vinca Masini, Firenze). Nel documento questa indicazione è affiancata al nome del Superstudio, gruppo di architetti radicali fiorentini che saranno poi effettivamente coinvolti nella progettazione dell'evento: Piero Frassinelli per l'allestimento della mostra storica nel Palagio di Parte Guelfa e il coordinamento degli interventi artistici site-specific diffusi nella città; Adolfo Natalini per l'ideazione di un'originale segnaletica urbana (Natalini 1980). Si tratta del gruppo di architetti che Lara-Vinca Masini aveva, da sempre, sostenuto e promosso, sottolineando spesso nei suoi contributi critici le evidenti contaminazioni tra le loro ricerche, svincolate dai "dogmi" della disciplina architettonica ufficiale, con l'universo delle arti visive anche su scala internazionale (Masini 1972).

Lo stretto legame tra il Superstudio e le sperimentazioni artistiche è sancito, nel 1972, dal loro allestimento per la sede della Galleria Schema di Firenze, cui segue una mostra antologica del gruppo che ne inaugura l'attività espositiva (Ventroni 2009; Ventroni 2016). L'intervento per il grande salone al primo piano di via della Vigna Nuova prevede soltanto – come documenta lo schizzo progettuale conservato presso l'Archivio Superstudio – un sistema reticolare di travi fissate al soffitto per l'illuminazione e della moquette sul pavimento, configurando uno spazio dall'estetica

e funzionalità minimale, disponibile ad accogliere azioni effimere, interventi installativi, tracce grafiche o testuali.

Nello stesso fascicolo del numero inaugurale di *Schema Informazione* in cui il contributo di Superstudio (Superstudio 1973) è affiancato a quello di noti esponenti della linea analitica dell'arte – rinsaldando così le strette connessioni tra le esperienze di architettura radicale e le pratiche artistiche di derivazione concettuale – Lara-Vinca Masini pubblica un testo che anticipa sin dal titolo, *Modelli urbani tra memoria e utopia*, una riflessione sul tema della città che verrà da lei ripresa e sviluppata ad alcuni anni di distanza in *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980* (Masini 1973). Allo spirito propositivo che traspare da questo contributo (che anticipa i contenuti di una mostra prevista per il 1976 ma rimasta irrealizzata), subentra però nel progetto espositivo del 1980 una visione dai caratteri incerti e problematici, evidenziando quanto «sia ideologicamente cambiato, al di là della tematica e della coerenza di concezione critico-progettuale, il contesto di cultura [...] e operatività artistica» alle soglie del nuovo decennio (Vezzosi 1982, p. 42).

Le due polarità concettuali di memoria e utopia saranno difatti visualizzate, in chiave critica e ambivalente, dalla scala “antiprospektica” progettata da Piero Frassinelli come filtro sia spaziale che simbolico tra la mostra storica nel Palagio, a fronte del quale viene installata l'architettura effimera [Fig. 1], e gli interventi ambientali disseminati nel centro storico della città. Alla sommità della scala dall'andamento parabolico, posta a svelare il suo carattere inconsueto e destabilizzante soltanto se percorsa o avvicinandosi al di fuori del suo canonico percorso assiale, il vano d'accesso alla mostra presenta sulla parete di fondo la figura dell'uomo vitruviano di Leonardo, eletto a simbolo della visione di uno spazio “a misura d'uomo”, cui è affiancata quella del *Modulor* di Le Corbusier che ne costituisce l'apice e il punto liminare nell'epoca contemporanea; una visione che trova la «sua fine ingloriosa», scrive l'autore, nelle derive del movimento moderno, sempre più colluso con la speculazione edilizia (Frassinelli 1980, p. 48).

Attraverso questo spazio delle utopie infrante, si accede alla mostra storica, dove Masini cura una selezione critica di dipinti, sculture e opere grafiche dal Simbolismo al Nouveau Réalisme, tracciando un inedito percorso che, in netta contrapposizione alla visione rassicurante del Rinascimento celebrato dalle coeve manifestazioni fiorentine sui Medici, riflette sul piano visivo la crisi e la natura ambigua e conflittuale della modernità. Scrive al riguardo la curatrice nel comunicato della manifestazione:

La scelta dei nomi e delle opere per questa mostra segue un percorso trasversale, escludendo immagini rappresentative di ipotesi di certezza (Umanesimo, 'in positivo', Costruttivismo, Razionalismo, Astrattismo geometrico,

Purismo...), privilegiando invece quelle che esprimono apprensioni e trasalimenti, angoscia, consapevolezza della crisi esistenziale in atto, istinto impotente di ribellione nei confronti di tutte le violenze dichiarate e segrete, nei confronti dei genocidio, dei condizionamenti... (Simbolismo, Espressionismo, Dada, un versante del Surrealismo, Informale materico, Art brut, fino al New Dada e al Nouveau Réalisme...).



Fig. 1: *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, Firenze 1980. Scala "anti-prospettica" di Piero Frassinelli/Superstudio all'ingresso del Palagio di Parte Guelfa. Foto Piero Frassinelli.

Fig. 2: *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, Firenze 1980. Mostra storica nel Palagio di Parte Guelfa. Allestimento Piero Frassinelli/Superstudio. Foto Piero Frassinelli.

L'allestimento progettato da Piero Frassinelli non si pone al livello di mero supporto tecnico per la messa in scena delle opere, ma al contrario interpreta, a livello spaziale, il taglio critico dell'esposizione [Fig. 2]. Il sistema di pannellature dall'andamento spezzato e zigzagante rompe la simmetria rassicurante dello spazio rinascimentale nel quale è calato. Le alte pareti della sala principale del Palagio,

scandite con regolarità da paraste e cornici, vengono così interrotte e sottratte in parte alla vista attraverso la creazione di un ambiente-percorso tutto giocato sui contrasti cromatici del bianco e nero, che asseconda ed esalta i toni ambigui e inquieti delle opere esposte. Queste vengono esposte su pannelli a fondo bianco il cui retro è vuoto e nero, in maniera tale che sia impossibile per i visitatori fare il percorso a rovescio e che voltandosi tutto ciò che è alle loro spalle venga cancellato. Alla componente visiva si aggiunge, inoltre, quella sonora: un'originale selezione di brani musicali coevi ai lavori in mostra, selezionati dalla stessa curatrice con l'aiuto di Vittorio Gelmetti e udibili all'interno di apposite cabine (Vergine 1980), scandiscono l'intero percorso espositivo con l'obiettivo di intensificarne sensorialmente e metaforicamente l'esperienza fruitiva.

Ed è proprio l'elemento sonoro, quale veicolo emozionale e allusivo di cupi e oscuri presagi, a creare un ponte virtuale tra l'itinerario della mostra storica e l'opera allestita nel cortile del Palagio di Parte Guelfa da Wolf Vostell, tra i dieci artisti e architetti contemporanei invitati da Lara-Vinca Masini nel percorso a cielo aperto tra le preesistenze monumentali del centro storico. In un'intervista inedita rilasciata da Vostell nei giorni della mostra, l'artista si sofferma proprio sulla relazione instaurata con lo spazio architettonico da quest'ambientazione sonora fortemente evocativa:

La mia concezione era che dalle mura dei palazzi escono delle grida. Naturalmente non si tratta solo di grida, ma di pezzi musicali composti appositamente, o brani tratti da Pergolesi, o musica flamenco. Essi risuonano da cinque finestre [...]. Poi si passa per il cortile che è tutto coperto di piume bianche, e in questo cortile vive un'unica gallina bianca che personifica Giovanna La Pazza e che ci trasmette il presentimento di ciò che gli accadrà; in tal modo il cortile, l'interno, nel quale ognuno può determinare l'estensione di tempo della propria permanenza, è una specie di "spazio meditativo", un "aggancio" per questa tematica della follia, presentata metaforicamente (Intervista dattiloscritta a Wolf Vostell, s.d., Archivio Lara-Vinca Masini, Firenze).

Emblematica la dura accoglienza della manifestazione nel contesto istituzionale cittadino: l'installazione sarà smontata dopo poche ore in quanto giudicata "irrispettosa" del luogo storico.

Dal Palagio di Parte Guelfa – edificio sottoposto nei primi decenni del Novecento a incisivi interventi di restauro in stile – l'itinerario urbano delle installazioni si snoda in altri cortili di palazzi storici e in alcuni luoghi all'aperto della città fortemente rappresentativi di «connotazioni di "disumanesimo" (nel degrado urbano, nel restauro interpretativo e revivalistico, nella inconsulta distruzione di documenti di civiltà stratificate)» (Comunicato stampa di *Umanesimo, Disumanesimo* 1980, Archivio Lara-Vinca

Masini, Firenze) [Fig. 3]. Se da un lato gli interventi contemporanei si propongono – negli intenti dichiarati dalla curatrice – come la constatazione del prosieguo nel tempo della nuova chiave interpretativa dalla mostra storica giocata sulla dialettica tra umanesimo e disumanesimo nella cultura artistica europea, dall’altro creano però un scarto rispetto al percorso più tradizionale allestito nel Palagio di Parte Guelfa. Non più dipinti alle pareti e sculture su piedistalli ma opere in grande scala e azioni indirizzate a scuotere, grazie all’impatto della loro dimensione ambientale e all’ampia disseminazione a livello urbano, una città arroccata e adagiata, per ragioni sempre più connesse alla speculazione turistica, sul suo grande passato. Lavori site-specific offrono così una inedita quanto ampia panoramica dal respiro internazionale sulle sperimentazioni del decennio appena trascorso, tra cui le esperienze concettuali e di architettura radicale, non priva però di un’apertura ai nuovi stimoli espressivi della Transavanguardia.



Fig. 3: Mappa delle installazioni di *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, Firenze 1980. Grafica Auro Lecci. Courtesy Archivio Lara-Vinca Masini, Firenze.

Questa prospettiva critica di confronto tra la sperimentazione contemporanea e il tessuto urbano della città storica assoggettato alle logiche del consumo turistico, sembra porsi in continuità con il progetto di *Roma Interrotta* (1978) attraverso cui Piero Sartogo – collaboratore di Masini alla Biennale di Venezia sempre nel 1978 (Acocella 2017; Masini 1978; Zanella 2012) – aveva denunciato il tema della speculazione edilizia e dell'inerzia istituzionale, coinvolgendo dodici architetti di fama internazionale a prefigurare una nuova città ripartendo dalla pianta settecentesca di Giambattista Nolli (ed. Sartogo 1978; ed. Sartogo 2014).

A convalida dell'importanza acquisita dalla rilettura in chiave contemporanea dell'eredità storica della città negli anni che precedono *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, è la manifestazione *Brunelleschi Anticlassico* curata sempre da Sartogo nel 1977 a Firenze nel complesso di Santa Maria Novella, sotto la direzione di Bruno Zevi. Un progetto espositivo teso a mostrare, in termini percettivi e visivi, i postulati teorici del linguaggio brunelleschiano di interpretazione zeviana, attraverso un allestimento dal forte impatto segnico che aveva riconfigurato la monumentale fabbrica religiosa mediante un sistema diffuso di tracciati, tralicci metallici e riproduzioni fotografiche in grande scala (Mostra Brunelleschi anticlassico 1978).

Grazie a una recente testimonianza di Lara-Vinca Masini, è stato possibile ricostruire come la critica fiorentina abbia collaborato in quell'occasione alla sezione artistica volta a proporre interventi concettuali e installativi in alcuni nodi spaziali dei due chiostri del complesso monumentale e che aveva visto la partecipazione di alcuni artisti coinvolti poi in *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, quali Giuseppe Chiari, Luciano Fabro e Fabio Mauri (Lara-Vinca Masini in conversazione con l'autrice, Firenze, dicembre 2016). Quest'ipotesi di intervento progettuale, che assumerà nella manifestazione del 1980 contorni ben più ampi e radicali attraverso un allestimento diffuso in una decina di luoghi all'aperto del centro storico, intercetta il desiderio e la sfida da parte degli artisti di misurarsi con spazi architettonici carichi di forti memorie e suggestioni storiche, come evidenzia Giuliano Briganti in una recensione apparsa su *La Repubblica*:

quegli interventi non riguardano dopo tutto tanto il rapporto tra gli artisti e la immagine che di Brunelleschi vive nella loro mente quanto piuttosto il rapporto con un ambiente come quello dei chiostri di Santa Maria Novella, e i luoghi, gli spazi, gli oggetti, le occasioni in esso rinvenuti (Briganti 1977).

Anche nelle dichiarazioni degli artisti e architetti coinvolti nella sezione contemporanea di *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, emerge

come il tema dello spazio, nelle sue valenze configurative e memoriali, rappresenti il principale polo dialettico di riflessione. La manifestazione fiorentina s'inscrive così nel solco, quale esito maturo, di pratiche espositive proprie del decennio dei Settanta attraverso la consapevole individuazione di sedi alternative ai luoghi deputati e la sperimentazione di uno stretto, dirompente dialogo tra opera e ambiente. Al contempo questo evento registra però puntualmente, alla data emblematica del 1980, la duplice prospettiva di ricerca propria di questa fase di trapasso, percepibile da un lato negli interventi che, seppur improntati su concezione analitica e "impegnata" dell'arte, ne abbandonano ogni afflato utopistico con i loro toni cupi, incerti e inquietanti; dall'altro nei lavori che, in controtendenza rispetto alle ricerche smaterializzate e concettuali degli anni Settanta, aprono verso nuovi orizzonti di ricerca che saranno ampiamente esplorati nel decennio successivo.



Fig. 4: *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, Firenze 1980. Installazione di Hans Hollein nel cortile di Palazzo Nonfinito. Foto Piero Frassinelli.

Sul fronte delle sperimentazioni radicali vicine a quelle di Superstudio, l'austriaco Hans Hollein oppone programmaticamente allo spazio aulico del cortile rinascimentale, segni carichi di tutta la drammaticità e l'inquietudine moderna, in forma di sacchi di sabbia fra loro sovrapposti in cataste a rievocare trincee, asettici letti di

ospedale e filo spinato che corre lungo tutto il cornicione del cortile [Fig. 4]. Il punto focale dell'installazione è rappresentato da una nicchia in cui arde una fiamma e che trasforma metaforicamente il cortile in un "anti-sacrario" contro le guerre. Afferma a questo proposito Hollein:

ho trovato molto stimolante il cortile del palazzo Pazzi-Quaratesi con la sua struttura davvero armoniosa, non solo perché è un bel pezzo di architettura, ma perché rappresenta in modo perfetto l'armonia e la serenità dell'umanesimo. E la mia installazione è intenzionalmente una dialettica con questo spazio dato (Intervista dattiloscritta a Hans Hollein, s.d., Archivio Lara-Vinca Masini, Firenze).

Alla cupa visione di guerra e di morte evocata da Hollein, in linea con l'atmosfera di tragica liricità degli interventi di Fabio Mauri e Rebecca Horn (Acocella 2016), fa da contrappunto il lavoro di Luciano Fabro [Fig. 5]. Nel cortile del Palazzo Nonfinito, limitrofo al sito dell'installazione di Hollein, l'artista ricopre temporaneamente le due superfici parietali dell'edificio rimaste al rustico con della tela plissettata color azzurro, proponendo di contro una nuova percezione dello spazio all'insegna di una vivida ricerca cromatica e materica, tutta giocata sul filo della leggerezza e dell'ironia.

Seppur attraverso differenti esiti formali e concettuali, anche nell'intervento di Sandro Chia il ricorso alla pratica dell'installazione – sondata dall'artista durante i suoi esordi sperimentali a Firenze – apre a prospettive fortemente connotanti la produzione artistica del nuovo decennio [Fig. 6]. Chia allestisce nel cortile del Palazzo Baldini-Libri, con la collaborazione dall'artista fiorentino Renato Ranaldi, una grande tela dipinta di nero disposta dietro la colonna centrale, volta a creare, in relazione con i due "stemmi-occhi", l'immagine virtuale di un volto umano, esplicitata concettualmente dallo schizzo pubblicato nel catalogo della manifestazione (ed. Masini 1980). In questo ambiente architettonico estremamente formalizzato, interpretato dall'artista in un'accezione metastorica, l'allestimento di Chia veicola in termini spaziali una duplice riflessione sull'uomo e sull'esperienza individuale della pittura, quale emblematica spia del nuovo clima di ricerca sancito – nello stesso frangente temporale di *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980* – dagli eventi espositivi della Biennale di Venezia, con l'esplosione internazionale della Transavanguardia e con l'eccentrico richiamo al passato e alla memoria della *Strada Novissima* di Paolo Portoghesi (Bonito Oliva & Szeemann 1980; Portoghesi 1980; Szacka, 2016; Viva 2017).



Fig. 5: *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, Firenze 1980. Installazione di Luciano Fabro nel cortile di Palazzo Nonfinito. Foto Piero Frassinelli.

Fig. 6: *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*. Intervento di Sandro Chia nel cortile di Palazzo Baldini-Libri. Foto Piero Frassinelli.

## L'autrice

Dottore di ricerca in Storia dell'arte contemporanea, è attualmente borsista presso l'Archivio Luciano Caruso e collabora con il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze. Dal 2015 al 2017 ha svolto attività di ricerca sui temi dell'arte pubblica per la Direzione Generale Arte e Architettura contemporanea e Periferie urbane del MiBACT. È co-fondatrice di Senzacornice, rivista digitale e laboratorio di ricerca e formazione per l'arte contemporanea. Ha pubblicato studi sulla storia delle mostre e sui rapporti tra arte e spazio urbano, tra cui la monografia *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970* (Fondazione Passaré/Quodlibet, 2016). Ha co-curato il volume *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva* (Quodlibet, 2016) e la mostra *Umanesimo/Disumanesimo 1980/2017. Lara-Vinca Masini e il senso della crisi nell'arte europea* (Villa Romana, 2017).

## Riferimenti bibliografici

Acocella, A 2016, 'Un itinerario urbano per ripensare Firenze: *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*', in *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva*, eds. A Acocella & C Toschi, Quodlibet, Macerata, pp. 157-173.

Acocella, A 2017, 'Tra utopia e disincanto. Le mostre di Lara-Vinca Masini alla Biennale del 1978', in *Presenze toscane alla Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, ed. F Fergonzi, Skira, Milano, pp. 133-147.

Bonito Oliva, A & Szeemann, H 1980, 'Aperto 80', in *La Biennale di Venezia. Settore Arti Visive. Catalogo generale 1980*, Electa/La Biennale di Venezia, Milano/Venezia, pp. 44-66.

Briganti, G 1978, 'Lodevoli smanie per Brunelleschi Anticlassico', *La Repubblica*, 24 ottobre 1977.

Frassinelli, P 1980, 'Illusione della realtà e realtà dell'illusione', in *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, ed. L-V Masini, Silvana, Milano, pp. 48-49.

Masini, L-V 1972, 'Archifirenze', *Domus*, no. 509, p. 40.

Masini, L-V 1973, 'Modelli urbani tra memoria e utopia', *Schema Informazione*, no. 1, maggio 1973, s.p.

Masini, L-V (ed.) 1978, *Topologia e morfogenesi – Utopia e crisi dell'antinatura. Momenti delle intenzioni architettoniche in Italia*, La Biennale di Venezia, Venezia.

Masini, L-V (ed.) 1980, *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, Silvana, Milano.

'Mostra Brunelleschi anticlassico nei Chiostrini di Santa Maria Novella a Firenze' (testo critico di Renato Pedio, immagine fotografica di Stefano Serpenti e Raffaele Gorjux), *L'architettura. Cronache e storia*, no. 274-275, agosto-settembre 1978, pp. 198-225.

Natalini, A 1980, 'Il Modano e la Mano', in *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, ed. L-V Masini, Silvana, Milano, p. 130.

Portoghesi, P 1980, 'La fine del proibizionismo', in *La presenza del passato. Prima mostra internazionale di architettura. Corderia dell'Arsenale. La Biennale di Venezia 1980. Settore architettura*, Electa, Milano, pp. 9-14.

Sartogo, P (ed.) 1978, *Roma interrotta*, Officina, Roma.

Sartogo, P (ed.) 2014, *Roma interrotta. Dodici interventi sulla Pianta di Roma del Nolli nelle collezioni MAXXI Architettura*, Johan&Levi, Monza.

Superstudio, 1973, [Senza titolo], *Schema Informazione*, no. 1, maggio 1973, s.p.

Szacka, L-C 2016, *Exhibiting the Postmodern. The 1980 Venice Architecture Biennale*, Marsilio, Venezia.

Ventroni, D 2009, 'La galleria Schema. Azioni e comunicazioni (1972-1976)', *Ricerche di storia dell'arte*, no. 98, pp. 37-48.

Ventroni, D 2016, 'Firenze e... La Galleria Schema, crocevia delle avanguardie internazionali attraverso il bollettino *Schema Informazione*', in *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva*, eds. A Acocella & C Toschi, Quodlibet, Macerata, pp. 21-37

Vergine, L 1980, 'Dalla fontana dell'avanguardia zampilla sangue', *Il Manifesto*, 2 dicembre 1980.

Vezzosi, A 1982, '(Appunti per) progetto d'Iride', in *Iride. Schedule d'arte. Firenze '82*, eds. K Burmeister & A Vezzosi, Vallecchi, Firenze, pp. 21-43.

Viva, D 2017, 'Il *genius loci* e le Biennali postmoderne: defezioni e conferme toscane nella Transavanguardia', in *Presenze toscane alla Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, ed. F Fergonzi, Skira, Milano, pp. 149-164.

Zanella, F 2012, *Esporsi. Artisti, architetti e critici a confronto in Italia negli anni Settanta*, Scripta, Verona.