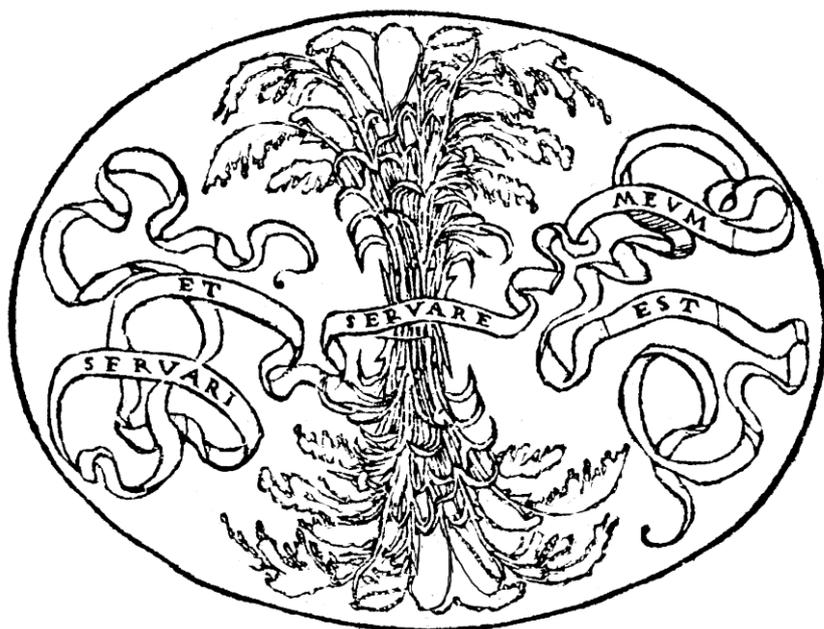


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 27/2021



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

ROMINA ORIGLIA	p. 1
Nuove aggiunte sulla carrozza romana dalla corrispondenza con il ministro francese Hugues de Lionne (1661-1671)	
ANDREA LANZAFAME	p. 19
«Il fantastico attraverso una presenza “critica”». Jannis Kounellis, <i>Boogie-Woogie</i> , 1971	
ALESSANDRA ACOCELLA	p. 68
«Progetti di archivio»: premesse e genesi del CID/Arti Visive di Prato tra gli anni Settanta e Ottanta	
 ARTE & LINGUA	
ANTONIO VINCIGUERRA	p. 93
Osservazioni linguistiche intorno alle <i>Notitie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli, per i signori forastieri</i> (1692) di Carlo Celano	
LUCIANA SALIBRA	p. 118
Una guida dello zio Enrico Mauceri: Siracusa 1908	

«PROGETTI DI ARCHIVIO»: PREMESSE E GENESI DEL CID/ARTI VISIVE DI PRATO TRA GLI ANNI SETTANTA E OTTANTA

1. *Antefatti: arte tra informazione e documentazione*

Nell'oggettistica diffusa in questo scorcio di civiltà la carta costituisce uno dei materiali di base più usati e avvolge in un museo immaginario, ma non privo certo di concretezza, i frammenti dispersi dell'arte. Manuali, libri, riviste, disegni, riproduzioni, opere, cataloghi, opuscoli, bollettini, dépliant, comunicati stampa, pagine di giornali e riviste, riviste intere, formulari, schede, manifesti, fotografie, stampa di ogni genere. Il mondo occidentale ingabbia le proprie creazioni e i propri sostegni ideologici in sistemi di oggetti linguisticamente definiti e numericamente controllabili¹.

Con queste parole Pier Luigi Tazzi apre il suo contributo per il volume pubblicato in occasione di *Mediamuseo*, mostra documentaria collaterale al secondo convegno internazionale sui problemi della critica d'arte da lui stesso organizzato, insieme a Egidio Mucci, nel marzo 1980 presso l'Ente del Turismo di Montecatini Terme. Puntando programmaticamente l'accento sul tema dell'informazione artistica tradotta, attraverso il medium stampato, in attività documentativa, *Mediamuseo* rappresenta una determinante premessa per l'idea di creare una raccolta permanente e incrementabile nel tempo, ossia un vero e proprio archivio per l'arte contemporanea. Un progetto di cui gli stessi Tazzi e Mucci si faranno promotori presso l'Assessorato alla Cultura del Comune di Prato e che si concretizzerà nella nascita del CID (Centro di Informazione e Documentazione)/Arti Visive nel 1982. Dal «materiale che eravamo riusciti a mettere insieme», ricorderà Tazzi riguardo all'esperienza di Montecatini, «prese le mosse il tentativo di elaborazione di un progetto di archivio: si trattava, per lo più ma non esclusivamente, di materiale cartaceo edito (inviti, cataloghi, libri, manifesti, comunicati stampa, cartoline, ecc.)»².

Se *Mediamuseo* aveva posto l'accento sui materiali editoriali prodotti dalle strutture museali ed espositive pubbliche e private (con prestiti provenienti da oltre cento istituzioni internazionali)³, la rassegna organizzata nel maggio 1978 in occasione del primo convegno di critica d'arte a Montecatini si era orientata su un settore altrettanto rilevante per l'informazione e la documentazione sulla ricerca artistica contemporanea: le riviste d'arte specializzate⁴. Al confronto teorico tra critici, storici dell'arte e studiosi di discipline affini (inserito nel solco dei

Il saggio presenta alcuni risultati delle ricerche da me svolte nell'ambito dell'assegno di ricerca biennale per il progetto regionale *Arte contemporanea in Toscana, il futuro dell'arte nella storia (ACT-FAST)* istituito nel 2020 dal Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte, Spettacolo dell'Università degli Studi di Firenze (responsabile scientifico: professoressa Tiziana Serena), in collaborazione con l'operatore della filiera regionale, il Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci (referente: dottor Stefano Pezzato). Lo scopo del progetto è quello di tracciare una mappa e definire l'identità della storia dell'arte contemporanea in Toscana dal 1980 al 2000 attraverso nuove descrizioni e rappresentazioni dei materiali d'archivio e della letteratura grigia collegati ai più significativi eventi, opere, artisti e luoghi; materiali conservati presso il CID/Arti Visive del Centro Pecci e negli archivi partner del progetto come l'artista Luciano Caruso, il collezionista Carlo Palli, la critica e storica dell'arte Lara-Vinca Masini.

¹ TAZZI 1980, p. 8.

² Dalla relazione redatta da Pier Luigi Tazzi per il suo intervento al convegno *Centri di documentazione e biblioteche d'arte contemporanea: verifiche e prospettive* (Prato, Auditorium del Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 29-30 aprile 1989). Una copia del testo è conservata a Prato presso gli Archivi del Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci (d'ora in poi PCP), Fondo CID/Arti Visive, faldone 'Archivio CID Dia-foto'.

³ Si veda l'elenco riportato in *MEDIAMUSEO* 1980, pp. III-VII.

⁴ *CRITICA* 0 1978.

dibattiti che si erano susseguiti nel panorama artistico italiano sin dai primi anni Sessanta)⁵, Tazzi e Mucci scelgono quindi di affiancare, in entrambe le iniziative, l'esposizione di materiali documentari da presentare, leggere ed esaminare come di prima mano.

Già il titolo scelto per il primo convegno, *Critica 0*, mirava del resto a delineare tanto un vuoto, un azzeramento della critica, quanto l'apertura verso nuove prospettive metodologiche e operative. L'estensione dei linguaggi oltre i canoni tradizionali della pittura e della scultura, la nuova dimensione intermediale e 'dematerializzata' dell'opera artistica, nonché la contaminazione con i mezzi della comunicazione di massa (in particolare con i nuovi media tecnologici), avevano fatto progressivamente emergere, oramai da più di un decennio, la necessità di sviluppare nuovi strumenti e modi per leggere la contemporaneità⁶.

La scelta sperimentata a Montecatini puntava l'accento sull'importanza dell'informazione e della documentazione affidata da un lato alle riviste d'arte specializzate, spesso concepite al di fuori dei tradizionali circuiti dell'industria culturale, dall'altro al materiale editoriale connesso alle attività espositive di strutture museali e para-museali d'arte contemporanea (tipologie su cui si orienteranno inizialmente, come vedremo, le raccolte del CID/Arti Visive). Oggi questa scelta si deve in parte rileggere alla luce dei profili professionali dei due organizzatori e dei loro interessi, rivolti ai problemi della comunicazione visiva veicolata da tutto quell'insieme di espressioni e prodotti estetici delle neoavanguardie, e posti spesso al confine tra opera e documento. Riviste e libri d'artista, bollettini, cartoline, inviti postali, manifesti e fogli di arte, musica, teatro: oggetti spesso deperibili e 'marginali' ma determinanti nell'instaurare una forte sincronia tra creatività e comunicazione.

Semiologo e docente di Strumenti e Tecniche della Comunicazione Visiva presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Firenze, Egidio Mucci era legato dai primi anni Sessanta agli esponenti del Gruppo 70. Artisti fra «i primi a lavorare – come puntualizzerà lo studioso – sui linguaggi dei mass-media in maniera radicalmente critica» attraverso la scomposizione e ricomposizione di materiali a stampa prodotti dalla comunicazione di massa, dai rotocalchi ai quotidiani, dai fumetti ai messaggi pubblicitari⁷. Questi legami si consolidano alla fine degli anni Sessanta con il coinvolgimento di Mucci nell'avventura editoriale di «Tèchne» (1969-1976), rivista sperimentale in ciclostile diretta a Firenze dall'artista e poeta visivo Eugenio Miccini, che diviene presto, quale «espressione di una nuova strategia di guerriglia culturale», uno dei principali organi di diffusione della poesia visiva a livello internazionale e di altre esperienze d'avanguardia aperte alla contaminazione e alla confluenza tra le arti⁸. Nella redazione di «Tèchne» e nell'omonimo centro fiorentino autogestito è attivo, sin dalla sua fondazione, anche il critico d'arte Pier Luigi Tazzi. Tra la fine degli anni Settanta e l'avvio del decennio successivo – quindi nel frangente temporale dei primi convegni di Montecatini –, Tazzi collabora inoltre con Mucci all'attività didattica presso la Facoltà di Architettura di Firenze⁹. I suoi interessi rivolti alla sperimentazione artistica e al ramificato intreccio tra opera e documentazione trovano un significativo riscontro in quegli anni nella ricerca *Invitation Post Cards*, condotta insieme all'artista Luciano Bartolini e presentata tra il

⁵ Il comitato scientifico di *Critica 0* è composto da Jean-Christophe Ammann, Giulio Carlo Argan, Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Gillo Dorfles, Umberto Eco, Lamberto Pignotti, ai quali si aggiungono, nell'edizione successiva, Jean Baudrillard, Bazon Brock, Germano Celant, Vittorio Fagone.

⁶ Si veda la premessa agli atti del convegno *Critica 0*: MUCCI-TAZZI 1979. Per una rilettura delle principali posizioni critiche emerse durante il convegno si veda BORAGINA 2019.

⁷ MUCCI 1980, p.n.n.

⁸ Citazione in MUCCI 1985a, pp.n.nn. Cfr. poi MAFFEI-PETERLINI 2005, pp. 146-148.

⁹ Nel dépliant di *Critica 0* si legge: «CRITICA 0 costituisce la prima edizione di una serie di problemi periodici sulla comunicazione visiva organizzati dal Comune di Montecatini Terme [...] su indicazione di un gruppo di studio dell'Università di Firenze» (PCP, Fondo Mario Mariotti, faldone '1978 Grafica pubblicitaria Critica 0').

1977 e il 1978 a Firenze, prima nello spazio Zona su invito di Maurizio Nannucci¹⁰, poi nella mostra collaterale sulla Mail Art in occasione della 6^a Biennale Internazionale della Grafica d'Arte di Palazzo Strozzi¹¹. Quasi ad anticipare i contenuti della mostra documentaria *Mediamuseo*, la ricerca consisteva nella raccolta e presentazione di cartoncini di invito a mostre e altri eventi artistici; oggetti 'marginali' della gestione artistica, dunque, in cui l'emittente non «è più solo l'artista» (come per la Mail Art), «ma il circuito princeps galleria/museo»¹².

Tornando alle due rassegne di Montecatini, risulta rilevante sottolineare come queste avevano previsto l'attivo coinvolgimento di due importanti figure del sistema dell'arte contemporanea: John H. Liesveld – allora *advertising director* di «Artforum» – per la mostra internazionale sulle riviste d'arte specializzate e Germano Celant per *Mediamuseo*.

La collaborazione di Liesveld, quindi le sue conoscenze nel settore dell'editoria artistica a livello internazionale, consentono di raccogliere e presentare in Toscana esemplari relativi a un centinaio di testate, edite in quindici diverse nazioni europee e americane. In questo caso, la finalità documentaria della rassegna si riflette consapevolmente sulle scelte del catalogo-raccoglitore, progettato a livello grafico da Mario Mariotti e curato da Liesveld insieme a Tazzi e Mucci. Una volta aperto, il volume presenta due 'tasche' di cartoncino contenenti un centinaio di schede sulle singole testate in mostra, pubblicate in fogli sciolti e strutturate a livello descrittivo seguendo voci prefissate, con l'accompagnamento visivo di un'immagine di copertina¹³ (Figg. 1-2). Le schede sono introdotte da un breve testo di Liesveld che individua nella «comunicazione di informazioni specializzate» il fine principale dei periodici d'arte contemporanea¹⁴. Nel pensiero del curatore americano, le riviste specializzate rappresentano non soltanto uno strumento di presentazione e diffusione degli orientamenti attuali, ma costituiscono anche un'arena di riflessione e uno «spazio dimostrativo» per la ricerca artistica, parallelo – aggiungiamo noi – a quello della galleria e del museo su cui avrebbe puntato la successiva rassegna di Montecatini¹⁵.

Il coinvolgimento di Germano Celant, nel ruolo di curatore, per *Mediamuseo*¹⁶ ci porta a rileggere questo evento fondativo per la nascita del CID/Arti Visive alla luce del dibattito sull'importanza della documentazione delle esperienze artistiche attuali, di cui lo stesso critico genovese era stato uno dei principali sostenitori già dalla fine degli anni Sessanta e con maggior incisività nel decennio successivo.

Nel testo *Per una critica acritica* pubblicato nell'ottobre 1970 sulle pagine di «NAC – Notiziario Arte Contemporanea», Celant aveva difatti avanzato con forza la necessità di muoversi verso un'azione critico-curatoriale non più basata sul giudizio e sull'interpretazione della ricerca artistica, sull'idea valoriale espressa attraverso la parola (scritta o parlata), bensì sulla raccolta, sulla registrazione, sull'archiviazione¹⁷. Un'attività individuata come via

¹⁰ La ricerca, presentata per la prima volta a Zona il 19 dicembre 1977, è documentata dall'invito e da una 'nota introduttiva' firmata da Bartolini e Tazzi; una copia di questi materiali è conservata presso PCP, Fondo Lara-Vinca Masini, busta 'Bartolini'. Cfr. NANNUCCI 2012, p. 264. Per approfondimenti sull'attività di Zona si veda inoltre TOSCHI 2016.

¹¹ TAZZI 1979.

¹² Ivi, p. 14.

¹³ Le voci in cui si articolano le schede sono le seguenti: «titolo», «indirizzo», «data del primo numero», «frequenza», «circolazione», «dimensioni», «prezzo di copertina e di abbonamento», «numero medio di pagine», «editore», «direttore», «pubblico», «indirizzo editoriale», «il problema più urgente» (quest'ultima relativa alla priorità di intervento individuata da ciascun periodico). Alle schede sulle riviste se ne affiancano altre cinquanta circa dedicate ai vari critici e studiosi coinvolti in *Critica 0: CRITICA 0* 1978.

¹⁴ LIESVELD 1978, p.n.n.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ È quanto specificato nel colophon del catalogo. Si veda qui il suo breve testo introduttivo: G. C. 1980. Gli atti del parallelo convegno sulla critica sono stati pubblicati in *IL PUBBLICO DELL'ARTE* 1982.

¹⁷ CELANT 1970. Una versione ridotta del contributo era apparsa nel dicembre 1969 su «Casabella»: CELANT 1969b.

alternativa per una ‘nuova critica’, in grado di assicurare un solido fondamento alla memoria del presente e consentire attraverso di essa la verifica storica della sperimentazione: «La nuova critica, per questi motivi, può iniziare a diventare storia in atto del presente artistico, deve diventare *storia immediata dell’arte contemporanea*, raccogliere le sue tracce, documentarle, collezionarle, restaurarle, dichiararle immediatamente nel suo costituirsi»¹⁸.

Le frizioni emerse tra artisti e critici durante la rassegna amalfitana *Arte povera più azioni povere* dell’ottobre 1968, di cui sono specchio gli interventi – sia pur più meditati – pubblicati l’anno successivo nel catalogo della manifestazione, avevano rafforzato in Celant l’idea di prendere le distanze da una progettualità curatoriale ‘direzionata’ dall’alto, messa precedentemente in atto attraverso una strategia di ‘guerriglia’ legata al lancio dell’arte povera: «Ad Amalfi ho intuito che non si può più spiegare, speculare, dare titoli, condizionare, invitare, organizzare, promuovere incontri non richiesti, strutturare una collettività, cercare un dialogo»¹⁹.

Il cambio di rotta va quindi nella direzione di un’attività documentaria e archivistica tale da seguire e affiancare il divenire artistico in maniera ‘complice’. Un’attività che trova i suoi principali esiti nella pubblicazione del volume *Arte povera* (1969), concepito come una raccolta di materiali e di riproduzioni fotografiche sulla nuova situazione artistica internazionale, e poi nella grande mostra *Conceptual art Arte povera Land art*, organizzata tra giugno-luglio 1970 alla Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea di Torino, in cui largo spazio viene affidato alla presentazione di fotografie e video prodotti per documentare gli interventi degli artisti²⁰. «La rete di informazioni tra geografie dislocate nello spazio internazionale, non più soggetta a protocolli precodificati» – com’è stato puntualmente evidenziato –, si rendeva del resto «disponibile alla circolazione di materiali che diventavano essi stessi parte del nuovo linguaggio sperimentale, sostitutivi della presenza sia dell’artista che dell’opera: bollettini, liste, dichiarazioni dattiloscritte, fotografie, materiali autoprodotti»²¹. Oltreoceano, è ciò che sottolinea con forza la mostra *Information*, curata nell’estate del 1970 da Kynaston McShine al Museum of Modern Art di New York²². Una riflessione sul concetto di arte, quella avanzata dall’esposizione newyorkese, intesa come ideazione e sviluppo collettivo di un progetto che attraverso la circolazione e lo scambio a distanza di informazioni, idee e materiali, potesse essere in grado di conciliare le istanze concettuali dell’attività artistica con la sperimentazione di nuovi modelli curatoriali ed espositivi.

In relazione al contesto italiano, il fatto che l’ipotesi di Celant, di una critica come ‘archivio documentativo’, trovi spazio sul Notiziario di Francesco Vincitorio non appare privo di rilievo, poiché, proprio sulle pagine di «NAC», era stato avviato in quei mesi un significativo dibattito intorno alle strutture e ai centri di documentazione²³. È ciò che sottolinea Vincitorio in una lettera inviata a Celant nel settembre del 1970 riguardo all’articolo *Per una critica acritica*

¹⁸ CELANT 1970, p. 30. Cfr. poi DANTINI 2011 e CONTE 2020. Per un’analisi sulla critica artistica in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta si veda inoltre BELLONI 2015.

¹⁹ ARTE POVERA 1969, p. 53.

²⁰ CELANT 1969a; CONCEPTUAL ART ARTE POVERA LAND ART 1970. Cfr. poi CONTE 2010 e SERGIO 2015.

²¹ CINELLI 2016a, p. 18.

²² INFORMATION 1970. L’attenzione rivolta da Celant al progetto della mostra newyorkese è stata recentemente sottolineata in GUZZETTI 2018. Su *Information* si vedano ALLAN 2004 e MELTZER 2006.

²³ Il dibattito si svilupperà per un paio di anni sulle pagine della rivista, per concludersi nel febbraio 1973. Un’analisi di questo dibattito, in relazione alla nascita nei primi anni Settanta degli Incontri Internazionali d’Arte e del suo Centro di Informazione Alternativa, è presente in LONARDELLI 2016. L’inchiesta promossa da Vincitorio è stata inoltre recentemente ricordata e argomentata da Tiziana Serena in occasione del webinar pubblico *Archivi e Centri di documentazione d’arte contemporanea. Pratiche e progetti a confronto tra musei e istituzioni in Italia* promosso il 28 aprile 2021 dal Centro Pecci e dal Dipartimento SAGAS dell’Università degli Studi di Firenze: www.centropecci.it/it/eventi/archivi-e-centri-di-documentazione-d-arte-contemporanea <5 novembre 2021>. Si segnala infine come il Fondo Francesco Vincitorio, contenente documentazione relativa all’attività di «NAC», sia stato significativamente donato nel 1994 da Piera Panzeri Vincitorio al CID/Arti Visive.

che sarebbe stato pubblicato il mese dopo sul Notiziario: «La sua posizione è chiara e netta perciò più che rispettabile. In fondo il lavoro che sto facendo per organizzare accanto a NAC un centro di documentazione (sia pure semplicemente abbozzato) mi pare risponda in certo senso alle medesime esigenze»²⁴.

Interrogandosi sulle soluzioni da adottare per un nuovo corso di «NAC» a circa due anni dalla sua nascita, nell'editoriale del giugno 1970 Vincitorio aveva difatti individuato, accanto a una possibilità «espansiva» della rivista (che avrebbe previsto il passaggio da una fase 'artigianale' a una distribuzione più ampia), un'alternativa ipotesi «concentrazionaria», volta alla creazione di un «centro di documentazione, di studio e di iniziative»²⁵. Un luogo che, oltre a rispondere a esigenze conservative, doveva essere caratterizzato dalla collaborazione, dall'incontro e dalla partecipazione attiva dei suoi frequentatori. Per «quanto ne sappiamo qualcosa del genere, bene organizzato, funzionante, da noi non esiste», scrive il direttore di «NAC», delineando la sua proposta di archivio strutturato in

una serie di cartelle, una per ciascun artista, dove sia conservato tutto ciò che lo riguarda: cataloghi, ritagli (specie di giornali e riviste di difficile reperimento), fotografie, manoscritti, ecc. Una raccolta da realizzare con la collaborazione di tutti: critici, lettori, gli stessi artisti [...]. Ma questa raccolta rischierebbe di diventare un magazzino polveroso, da topi, se, contemporaneamente non diventasse anche un luogo di incontro. Una sala pubblica dove, passando (magari per lasciare un ritaglio o consultare una rivista), si abbia la certezza di incontrare qualcuno interessato agli stessi problemi²⁶.

Interessante appare l'accento posto qui da Vincitorio sulla dimensione 'pubblica' del centro di documentazione, che avrebbe trovato però concreta attuazione – come approfondiremo – soltanto dalla fine degli anni Settanta. In avvio del decennio, quando si stava delineando il dibattito sulle pagine di «NAC», i progetti seminali di raccolta e archiviazione di materiali documentari su eventi, artisti, opere e luoghi del contemporaneo erano nati e si erano sviluppati essenzialmente per iniziativa privata. Tra quelli 'censiti' dal Notiziario, l'Information Documentation Archive (IDA), fondato da Celant a Genova tra il 1970-1971 quale esito operativo delle posizioni espresse in *Per una critica acritica*, e il Centro Di, attivo già dalla fine degli anni Sessanta a Firenze, per iniziativa di Alessandra e Ferruccio Marchi, come casa editrice, libreria e archivio specializzato nelle arti contemporanee. L'IDA viene presentato su «NAC» con un annuncio preimpaginato, che lo descrive nei termini di un servizio di consulenza informativa e documentativa riguardante in particolare l'arte povera, la land art e la conceptual art, l'architettura immaginaria e concettuale²⁷; il Centro Di con una dettagliata lettera di Ferruccio Marchi, che ne tratteggia pubblicamente la fisionomia puntando l'accento sull'attività documentativa, non disgiunta da quella editoriale e distributiva²⁸.

Il lavoro svolto, in questa direzione, dal Centro Di risulta di fondamentale importanza per comprendere le successive vicende del CID/Arti Visive: sia perché il fondo librario e documentario dedicato a Ferruccio Marchi sarà il primo a entrare all'interno dell'archivio pratese, sia in quanto per quest'ultimo s'individuerà, proprio nella pionieristica esperienza di raccolta e documentazione condotta dal centro fiorentino, il principale modello di riferimento. È quanto testimonia un rilevante passaggio del contributo di Tazzi sulla scena artistica

²⁴ Lettera inviata da Francesco Vincitorio a Germano Celant, 15 settembre 1970 (PCP, Fondo Francesco Vincitorio, faldone III, busta 6, foglio 1096a).

²⁵ [VINCITORIO] 1970, p. 4.

²⁶ Ivi, pp. 4-5.

²⁷ [CELANT] 1971. Lo stesso annuncio viene in seguito ripubblicato da Celant negli atti del convegno *Critica in atto* promosso nel marzo 1972 a Roma dagli Incontri Internazionali d'Arte: CELANT 1973.

²⁸ *SUI CENTRI DI DOCUMENTAZIONE* 1971. La lettera di Marchi è anticipata, all'interno dello stesso servizio, da un intervento di Umbro Apollonio sull'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia.

sperimentale fiorentina degli anni Settanta, pubblicato sul numero di «Flash Art» del dicembre 1986-gennaio 1987. In queste pagine il Centro Di viene tratteggiato prima di tutto come archivio e poi come casa editrice e libreria specializzata in grado di attrarre e attivare, grazie a questa sua azione interconnessa e ramificata, forme di collaborazione con studiosi e critici di punta, tra cui Achille Bonito Oliva e lo stesso Celant. Scrive Tazzi: «L'archivio fu il primo tentativo di informazione automatizzato sulle pubblicazioni che hanno per oggetto l'universo dell'arte». E aggiunge: «L'anno scorso un fondo intitolato a Ferruccio Marchi, scomparso nel 1982, viene ceduto al CID/Arti Visive di Prato, che a distanza di anni raccoglie la sfida lanciata dal Centro Di e tenta di portarla avanti»²⁹.

Risulta dunque importante ritornare al testo di Ferruccio Marchi su «NAC» per comprendere meglio la fisionomia archivistica del Centro Di³⁰. È lo stesso Marchi a voler prendere la parola all'interno dell'inchiesta sui centri di documentazione promossa dalla rivista, come si apprende dalla lettera che egli invia a Vincitorio nel giugno 1971:

È mia opinione (naturalmente) che il problema sia molto attuale e interessante, ma trovo singolare che trattando di Centri di documentazione sulle arti visive non si sia fatto cenno (o era un invito a uscire dalla tana?) al Centro Di, che mi risulta essere il solo, con tutto che sia giovane e in eterna maturazione, a svolgere già concretamente un grosso lavoro di documentazione attraverso i cataloghi e le pubblicazioni d'arte³¹.

Rispondendo quindi all'invito a 'uscire dalla tana', Marchi partecipa al dibattito di «NAC» delineando le modalità del lavoro condotto negli ultimi anni grazie a una rete internazionale di contatti e scambi di notizie con musei, gallerie, università e altri enti organizzatori di manifestazioni d'arte. Una rete attivata già alcuni anni prima rispetto alla fondazione, nel 1968, della casa editrice Centro Di specializzata in cataloghi d'arte contemporanea, dopo la precedente esperienza di Marchi Editore³². La funzione basilare del centro fiorentino viene quindi individuata dal suo fondatore nella raccolta selettiva di informazioni sulle pubblicazioni attinenti agli ambiti dell'arte, dell'architettura, del design, della comunicazione visiva e nella loro restituzione attraverso una specifica attività documentativa: «operare qui significa selezionarle [le pubblicazioni] nell'ambito della produzione internazionale specializzata e riproporle in Italia e all'estero con strumenti informativi diretti, a disposizione di chiunque li chieda»³³. Tra questi strumenti, i 'bollettini primari' pubblicati periodicamente, sei volte all'anno, tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta, riportavano i dati – non soltanto strettamente bibliografici – dei cataloghi delle manifestazioni culturali italiane ed estere che pervenivano al Centro Di, disponibili sia per la vendita sia per la consultazione degli studiosi presso la sede di via dei Mozzi³⁴ (Fig. 3). La raccolta e restituzione dei dati avveniva attraverso l'uso del computer, come tiene a specificare Marchi definendo il bollettino nei termini del «primo esempio di applicazione dell'analisi elettronica alla documentazione sull'arte»³⁵, e sottolineando così il carattere sperimentale e tecnologicamente avanzato di questo lavoro, che trovava con ogni probabilità i suoi modelli di riferimento nelle

²⁹ TAZZI 1986-1987, p. 31.

³⁰ L'attività documentativa del Centro Di è stata puntualmente analizzata in SALZA 2016, a cui si rimanda per ulteriori approfondimenti.

³¹ Lettera inviata da Ferruccio Marchi a Francesco Vincitorio, 13 giugno 1971 (PCP, Fondo Francesco Vincitorio, faldone X, busta 3, foglio 3343).

³² Per una ricognizione sulla storia della casa editrice si veda UZZANI 2014.

³³ SUI CENTRI DI DOCUMENTAZIONE 1971, p. 4.

³⁴ «CATALOGHI D'ARTE» 1971.

³⁵ SUI CENTRI DI DOCUMENTAZIONE 1971, p. 4.

avanzate pratiche catalografiche messe a punto negli anni Sessanta in area statunitense³⁶. Una sfida, quella della programmazione informatica applicata alla catalogazione e descrizione dei materiali documentari e librari, su cui investirà, alcuni anni dopo, anche il CID/Arti Visive. Sfida che trova conferma nelle parole con cui Maria Luisa Frisa descriverà nel 1985 il Centro Di in una scheda a questo dedicata sul numero 0 del bollettino pubblicato dal centro di documentazione pratese: «Il Centro Di viene quindi a rappresentare uno dei più riusciti centri di documentazione. Questo non solo per l'attività svolta attraverso la raccolta di materiale ma anche per l'attenzione rivolta alla restituzione dell'informazione attraverso una precisa schedatura e con l'uso di uno strumento come il computer, ancora poco utilizzato per scopi bibliografici»³⁷.

2. *Un archivio del contemporaneo a Prato: primi orientamenti*

All'interno del dibattito sui centri di documentazione delle arti visive contemporanee promosso sulle pagine di «NAC», Francesco Vincitorio individuava alcuni interrogativi e scelte determinanti, quali la tipologia dei materiali da raccogliere, la natura pubblica o privata della struttura e, infine, la sua localizzazione³⁸; questioni che riteniamo essere un utile viatico per analizzare la natura e le specificità del CID/Arti Visive di Prato nella sua fase fondativa negli anni Ottanta.

Riguardo alla localizzazione dei centri di documentazione, l'opinione espressa da Vincitorio s'indirizzava verso un'ipotesi di «decentramento», suggerendo di considerare, per la creazione di queste nuove strutture, non soltanto i capoluoghi ma anche le medie e piccole città di provincia, lette come campi operativi sufficientemente disponibili per un'effettiva e capillare diffusione dei fatti artistici³⁹. Un'azione che poteva essere resa efficace grazie ai mezzi informativi a disposizione, che permettevano di mettere in connessione questi centri con un'ampia rete di corrispondenti e di implementare così in maniera collaborativa la ricerca e raccolta di materiali.

L'idea di un archivio del contemporaneo avanzata sul territorio toscano nei primi anni Ottanta si muoverà proprio in questa direzione, individuando nella città di Prato la possibilità di creare un nuovo polo per la documentazione e la ricerca artistica. Questo grazie sia all'interessamento ricevuto dall'amministrazione comunale già ai tempi dei convegni di critica di Montecatini⁴⁰, sia ad alcuni aspetti ritenuti strategici e funzionali in relazione al contesto connettivo di riferimento, come ben riassumono le parole di Egidio Mucci:

Il motivo per cui ci siamo rivolti a Prato non è casuale, perché sapevamo che qui esisteva già l'Archivio Fotografico Toscano e che sarebbe stato aperto, al più presto, un Centro di arte contemporanea in un nuovo stabile progettato dall'architetto Gamberini; a Prato perché luogo di una sensibilità diffusa sui problemi di arte contemporanea, come prova anche l'alto numero di

³⁶ SALZA 2016, p. 91. L'autrice ricorda le determinanti esperienze di studio compiute da Alessandra Marchi in California e individua nel *Machine Readable Cataloguing Format for Bibliographic Description*, sviluppato dalla Library of Congress negli anni Sessanta, il riferimento per la struttura delle schede messe a punto dal Centro Di.

³⁷ FRISA 1985, p. 195. A questo contributo segue una testimonianza di Achille Bonito Oliva sul Centro Di: BONITO OLIVA 1985.

³⁸ [VINCITORIO] 1971.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ «Già prima dell'apertura di *Mediamuseo* l'Assessore pratese che aveva preceduto [Giampiero] Nigro in quella carica, Eliana Monarca, aveva dimostrato un interesse verso questa ipotesi, tanto è vero che il Comune di Prato comparve tra i patrocinanti della manifestazione» (dal testo di Pier Luigi Tazzi pubblicato in un opuscolo privo di data ma riconducibile all'apertura al pubblico del CID/Arti Visive nel 1989 presso il Centro Pecci. Alcune copie di questo libretto informativo sono conservate presso PCP, Fondo CID/Arti Visive, faldone 'CID 1989 Materiale informativo').

collezionisti privati, fra i più colti e intelligenti del nostro paese; a Prato, città vicinissima a Firenze, a sua volta sede di strutture informative istituzionali quali la Biblioteca Nazionale Centrale, l'Archivio di Stato, ed il costituendo Centro di documentazione della Comunità Europea. [...] Un'iniziativa che, oltre a calarsi adeguatamente in un contesto territoriale, può e deve servire da volano per la costituzione del Centro d'arte contemporanea⁴¹.

Sin dai primi anni Settanta, l'amministrazione cittadina si era dimostrata del resto aperta e ricettiva alle sollecitazioni del contemporaneo accogliendo, negli spazi comunali del Palazzo Pretorio, una mostra degna di rilievo anche in relazione alle nuove istanze informative e documentarie dell'attualità artistica, ossia *Due decenni di eventi artistici in Italia: 1950|70*, curata nell'ottobre-novembre 1970 da Sandra Pinto con Giorgio de Marchis. Il catalogo in particolare, pubblicato dal Centro Di, si era distinto per la presenza di un significativo regesto – impaginato attraverso la rigorosa griglia tipografica della casa editrice fiorentina – che documentava anno per anno gli eventi artistici secondo «mostre collettive (rassegne storiche, periodiche d'attualità, mostre di gruppo e di tendenza)», «mostre personali» tali da segnare «l'inizio di nuove tematiche», e «fonti scritte quali riviste, dichiarazioni, manifesti e discussioni terminologiche»⁴². Un innovativo modello di apparato documentario che, com'è stato sottolineato, sarà ripreso nei primi anni Ottanta da Celant nel monumentale catalogo-cronologia di *Identité italienne* edito sempre dal Centro Di e alla cui realizzazione collaborerà, tra i giovani studiosi e critici coinvolti, Pier Luigi Tazzi per le schede sui libri d'artista⁴³.

Il progetto del CID/Arti Visive – e di lì a poco anche quello del Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci – prenderà forma durante l'assessorato alla Cultura del socialista e studioso di storia economica Giampiero Nigro, figura interessata e coinvolta allora nel dibattito in corso sulle politiche dell'effimero e quelle a favore del patrimonio e delle istituzioni culturali: «Individuare gli strumenti per un corretto metodo di programmazione culturale: era la grossa questione che si poneva a Comuni ed Enti locali», ricorderà Nigro. «Si trattava di mediare tra due fondamentali esigenze: non affidare all'occasionalità la spesa pubblica, senza per questo rinunciare alle grandi occasioni "spettacolari"»⁴⁴.

La politica culturale sul contemporaneo promossa nei primi anni dall'Assessorato alla Cultura di Prato sembra muoversi proprio intorno alle due modalità operative, opposte ma complementari, individuate da questo dibattito. Da un lato la programmazione di grandi eventi effimeri, come la manifestazione *Conseguenze impreviste. Arte, moda, design: Ipotesi di nuova creatività in Italia* curata, tra la fine del 1982 e l'avvio dell'anno successivo, da Achille Bonito Oliva, Rossana Bossaglia e Alessandro Mendini, rispettivamente per il settore Arte, Moda e Design⁴⁵ (Fig. 4). Un'esposizione a carattere interdisciplinare diffusa in vari spazi della città, tale da ottenere un ampio riscontro di pubblico e di critica, come dimostra l'ampia rassegna stampa oggi conservata nella biblioteca del CID/Arti Visive⁴⁶. Dall'altro la creazione di una struttura pubblica permanente, insediata inizialmente nel settecentesco Palazzo Novellucci e trasferita poi nel 1987 negli spazi del neocostituito Centro Pecci, in grado di garantire, proprio per la sua natura di archivio e biblioteca specializzata, un luogo di preservazione della memoria culturale delle pratiche contemporanee e degli eventi artistici a queste connessi.

⁴¹ MUCCI 1985b, p. 45.

⁴² *DUE DECENNI DI EVENTI ARTISTICI* 1970, p.n.n. Cfr. anche CINELLI 2016b.

⁴³ MESSINA 2014. Cfr. anche *IDENTITÀ ITALIENNE* 1981.

⁴⁴ Dalla relazione redatta da Giampiero Nigro per il suo intervento al convegno *Centri di documentazione e biblioteche d'arte contemporanea: verifiche e prospettive* (Prato, Auditorium del Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 29-30 aprile 1989). Una copia del testo è conservata presso PCP, Fondo CID/Arti Visive, faldone 'Atti 1'.

⁴⁵ *CONSEGUENZE IMPREVISTE* 1982. Il coordinamento della mostra viene affidato a Maria Teresa Bettarini e Anna Laura Giachini, che in quel periodo stavano seguendo il progetto del costituendo CID/Arti Visive; si veda la testimonianza riportata in BETTARINI 2018.

⁴⁶ La rassegna è stata raccolta allora dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Prato e diffusa attraverso un fascicolo a stampa, rilegato in brossura: *CONSEGUENZE IMPREVISTE* 1983.

Questa politica culturale presenta evidenti tangenze con quanto si andava profilando in quegli stessi anni in significative città rette anch'esse da giunte di sinistra, tra cui Roma e Firenze. Nel 1979, due anni dopo l'avvio del dirompente programma dell'Estate romana da parte dell'assessorato di Renato Nicolini⁴⁷, il Comune di Roma delibera la costituzione del Centro Ricerca e Documentazione Arti Visive. Il progetto, nato con lo scopo di raccogliere e conservare materiali sull'attività espositiva di istituzioni pubbliche e private della città, risponde a un'esigenza da tempo avvertita nel mondo culturale romano, trovando proprio in Francesco Vincitorio uno dei principali animatori e sostenitori⁴⁸. In quello stesso anno, un'iniziativa affine, per quanto meno nota poiché rimasta a uno stato progettuale, vede l'artista Maurizio Nannucci e il critico d'arte Alessandro Vezzosi farsi promotori, presso il Comune di Firenze, di una struttura permanente destinata – si legge nel programma – all'informazione e alla documentazione «sulle aree della ricerca artistica internazionale dal 1980, nell'attualità della sperimentazione interdisciplinare e con riferimenti alle avanguardie storiche e alle neoavanguardie degli anni '60»⁴⁹. Questa struttura, come riscontrabile da quanto riportato nel sopracitato testo del dépliant che l'assessore alla cultura Franco Camarlinghi invia nel dicembre 1979 all'artista e promotore culturale Luciano Caruso per informarlo dell'avvio del progetto, sia per la cronologia e l'apertura internazionale degli interessi di ricerca e di raccolta del materiale, sia per i settori dell'archivio previsti ('biblioteca', 'emeroteca', 'schedario monografico per artisti', 'nuovi media' tra cui *small press* e libri d'artista), sembra costituire un immediato precedente di quanto si verrà effettivamente ad attuare di lì a poco nella limitrofa Prato.

Il legame tra queste esperienze trova conferma nel diretto coinvolgimento di Maurizio Nannucci nelle iniziali attività del CID/Arti Visive, per il quale l'artista fiorentino realizza la grafica coordinata del convegno inaugurale *Progetti di archivio* (1984) e l'immagine della copertina del suo bollettino periodico, uscito in tre numeri tra il 1985 e il 1994 (Fig. 5). Una copertina dal forte impatto visivo, che vede le lettere corsive della parola «Archivio» stagliarsi su un'immagine spaziale: un blu profondo attraversato da scie luminose e da un insieme di punti bianchi più o meno intensi, come ad alludere al carattere sperimentale e avanzato, tutto proiettato verso il futuro, del centro di documentazione pratese.

I criteri di selezione del materiale e il loro trattamento informatizzato, così come gli scambi e i dialoghi con altre strutture analoghe in Italia e all'estero, rappresentano i temi centrali dei due convegni promossi dal CID/Arti Visive al momento della sua istituzione presso l'Assessorato alla Cultura del Comune di Prato e poi dell'apertura al pubblico presso gli spazi del Centro Pecci. Si tratta di due convegni internazionali organizzati, secondo una progressione coerente, a distanza di cinque anni l'uno dall'altro. Ci riferiamo all'incontro pubblico appena menzionato *Progetti di archivio* (6-8 aprile 1984), svoltosi presso l'Hotel Palace di Prato (Fig. 6), di fronte al terreno in cui sarebbero stati avviati di lì a poco i lavori per la costruzione del museo donato alla città dall'industriale pratese Luigi Pecci, e al successivo *Centri di documentazione e biblioteche d'arte contemporanea: verifiche e prospettive* (29-30 aprile 1989) nell'auditorium della nuova struttura museale-espositiva; convegni presieduti rispettivamente da Gillo Dorfles e da Paola Barocchi, entrambi membri del comitato scientifico del CID/Arti Visive nei suoi primi anni di attività⁵⁰.

⁴⁷ Sull'Estate romana si veda FAVA 2017.

⁴⁸ Per approfondimenti si vedano PANZERI VINCITORIO 2019 e CAPPELLA-DI STEFANO 2019.

⁴⁹ Dal testo del dépliant che l'assessore alla Cultura di Firenze, Franco Camarlinghi, allega alla lettera inviata a Luciano Caruso il 31 dicembre 1979 (Archivio Luciano Caruso di Firenze, serie *Corrispondenza*, faldone 'CAD-CAU'). La segreteria della struttura, denominata Documentazione Arti Visive, era stata prevista presso l'assessorato alla Cultura del Comune di Firenze, in via Sant'Egidio n. 21, mentre le iniziative periodiche a questa correlate si sarebbero dovute svolgere nei limitrofi locali delle Oblate e del Parterre di Piazza della Libertà.

⁵⁰ Insieme a essi, fanno parte del comitato scientifico (come riporta il colophon del numero 0 del bollettino «Archivio»): Jean-Christophe Ammann, Renato Barilli, Gianfranco Bettetini, Achille Bonito Oliva, Giuliano

La rete di rapporti e confronti metodologici e operativi con strutture già attive, a varie scale e livelli di intervento, nel settore della documentazione dell'arte contemporanea, è restituito dal programma del convegno inaugurale attraverso un quadro ampio e diversificato su scala nazionale e internazionale: dal Centre Pompidou alla National Gallery of Art di Washington, dal Museum of Modern Art di New York all'Institut für moderne Kunst di Norimberga, dal Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, sino al Centro Ricerca e Documentazione Arti Visive del Comune di Roma. Un confronto ritenuto determinante, come emerge da alcuni interventi della tavola rotonda conclusiva, per definire la fisionomia e le specificità del CID/Arti Visive, soprattutto in relazione al contesto italiano in cui operavano già altre importanti realtà istituzionali: «Ammettiamo di connettersi – afferma Celant – con gli archivi di Parma, di Roma, della Biennale, dove si presenta tutta una serie di coperture o di assenza, o di momenti che sono stati già portati avanti. Direi che il coordinamento di questi quattro o cinque archivi insieme alla presa di considerazione delle rispettive metodologie è un modo di affrontare scientificamente l'impostazione di Prato»⁵¹.

In quel momento il CID/Arti Visive viene avvertito come progetto sperimentale e pilota, in grado di assumere un rilievo a livello nazionale grazie a un'orientata attività di raccolta di materiali sull'attualità artistica, non riferibili soltanto geograficamente al territorio cittadino o regionale. Anche all'estero si poneva del resto in quegli anni la necessità di documentare, con materiali di prima mano, i più recenti sviluppi del sistema artistico, ma poche istituzioni sembravano essersi dotate di strumenti in questa direzione, come tiene a precisare durante il dibattito Toni Stooss, conservatore della Kunsthau di Zurigo:

Quello che manca [...] oggi è una collezione di documenti e di oggetti che hanno contornato in realtà l'evento artistico. Non si tratta allora tanto di collezionare nuove bibliografie, nuovi dati che sono disponibili, da altre parti, ma soprattutto la possibilità di verificare questi dati sui documenti originali, quindi direttamente. [...] Il Beaubourg possiede una vasta documentazione, ma a Zurigo non è così, come so che avviene lo stesso anche in Italia⁵².

I criteri di selezione e raccolta del materiale documentario del CID/Arti Visive si orientano, in via prioritaria e originale, sulla produzione artistica realizzata a partire dal 1985: «in questo caso il termine “contemporaneo” va inteso in senso strettamente cronologico, cioè “contemporaneo” all'attività dell'archivio», puntualizzano le note programmatiche di Pier Luigi Tazzi e Maria Teresa Bettarini, pubblicate sul numero 0 del bollettino periodico, insieme agli atti del convegno *Progetti di archivio*⁵³. I materiali, in continuità con le scelte condotte nelle mostre documentarie di Montecatini, sono principalmente quelli cartacei editi: riviste specializzate nazionali e internazionali (che risultavano allora consultabili estensivamente soltanto presso l'emeroteca dell'Archivio Storico della Biennale di Venezia, meno orientata però sull'attualità)⁵⁴, cataloghi, libri d'artista a tiratura limitata, monografie ma anche e

Briganti, Maurizio Calvesi, Germano Celant, Enrico Crispolti, Rudi Fuchs, Filiberto Menna, Ermanno Migliorini, Arturo Carlo Quintavalle. Presieduto da Gillo Dorfles, il comitato scientifico è attivo fino al 1987, anno in cui il CID/Arti Visive passa dal Comune di Prato al Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci e decade l'organo consultivo che lo aveva retto fino a quel momento. Il coordinamento è affidato allora a Silvana Barni, come riporta Tazzi nel testo pubblicato nell'opuscolo informativo sull'attività dello stesso CID/Arti Visive. Cfr. *supra*, nota 40.

⁵¹ *SENSO, FINALITÀ E STRUTTURA* 1985, p. 155. Oltre a Celant, prendono parte alla tavola rotonda: Gillo Dorfles, Filiberto Menna, Ermanno Migliorini, Giampiero Nigro, Achille Bonito Oliva, Arturo Carlo Quintavalle, Toni Stooss, Pier Luigi Tazzi.

⁵² *Ivi*, p. 157.

⁵³ BETTARINI-TAZZI 1985, p. 23; *ATTI «PROGETTI DI ARCHIVIO»* 1985.

⁵⁴ È quanto sottolineato recentemente da Maurizio Nannucci in occasione dell'incontro pubblico *Houston, pronti al decollo. Cambiamenti e prospettive a 30 anni dall'apertura del Centro Pecci* (Prato, Centro per l'arte contemporanea

soprattutto quella documentazione ‘minore’ costituita da inviti, dépliant, opuscoli, manifesti, comunicati e ritagli stampa di primaria importanza – come evidenziato da Toni Stooss – per documentare eventi artistici quali mostre, manifestazioni e rassegne periodiche colte nel loro farsi. Materiali atipici dalle tipologie estremamente variegata, questi ultimi, che «normalmente sfuggono», come puntualizza un resoconto sui due convegni pratesi, «alla griglia di acquisizione di una biblioteca e che costituiscono invece la stessa ragion d’essere dell’archivio»⁵⁵.

Ed è proprio l’evento artistico a rappresentare uno degli assi principali individuati per la schedatura informatizzata dei dati condotta inizialmente attraverso una procedura di *information retrieval* elaborata per l’amministrazione comunale di Prato. È quanto esplicitato da Enzo Bargiacchi, critico d’arte esperto di archiviazione automatizzata che affianca Mucci e Tazzi sin dalle fasi progettuali del CID/Arti Visive co-curando insieme a essi il convegno inaugurale⁵⁶. In questa occasione, Bargiacchi si sofferma sull’importanza di creare un sistema informativo costituito da tre diversi elementi – soggetti, eventi e materiali editoriali – reciprocamente interconnessi e interagenti tra loro, affermando:

Schematicamente possiamo individuare, dal punto di vista informativo, un sistema di tre archivi. Un archivio anagrafico dei soggetti (artisti, curatori, mercanti, istituzioni) costituirà il perno intorno al quale ruoteranno gli altri due: quello degli eventi (mostre, convegni, altre iniziative) e quello bibliografico. Tutti questi archivi pur trattando argomenti diversi dovranno essere strettamente collegati. È evidente come il singolo evento attribuibile ad una istituzione si leghi ai critici curatori ed agli artisti coinvolti e come allo stesso evento si rapporti il materiale di derivazione bibliografica, emerografica o simile (cataloghi, inviti, manifesti, recensioni, ritagli, etc.)⁵⁷.

Esito tangibile di questa concezione saranno i tre modelli di schede elaborati per l’«archivio bibliografico», ove confluiscono i dati del materiale a stampa (trattati seguendo l’International Standard Bibliographic Description), per l’«archivio eventi», con informazioni sugli eventi artistici nazionali e internazionali ricavati a partire dal 1985 dallo spoglio dei cataloghi e delle riviste, e infine per l’«archivio artisti», con indicizzazione degli artisti italiani e stranieri⁵⁸.

Un archivio inteso come banca dati, quindi, che poteva trovare allora importanti riferimenti sul territorio toscano, sia pur in relazione alle fonti dell’epoca moderna, nei progetti sperimentali avviati già alla fine degli anni Settanta dal Centro di elaborazione automatica di dati e documenti storico-artistici (poi Centro di ricerche informatiche per i beni culturali) della Scuola Normale Superiore di Pisa, come conferma il costante e diretto coinvolgimento di

Luigi Pecci, 23 giugno 2018): www.centropecci.it/it/webtv/houston-pronti-al-decollo <5 novembre 2021>. Un elenco delle prime riviste acquisite, tramite abbonamento, dal CID/Arti Visive è pubblicato sul numero 0 di «Archivio»: *SCHEDE* 1985. Il tema dei periodici specializzati è al centro di un incontro pubblico organizzato dall’archivio pratese nei primi anni di attività, ossia *Due Incontri: il museo d’arte contemporanea oggi / la rivista d’arte contemporanea oggi*, a cura di Pier Luigi Tazzi (Prato, Palazzo Novellucci, 10-11 luglio 1985). Cfr. *LA RIVISTA D’ARTE CONTEMPORANEA* 1987.

⁵⁵ Da un ritaglio stampa, privo del nome della testata, siglato M.G.M. e conservato presso PCP, Fondo CID/Arti Visive, faldone ‘CID Emilio Villa + libri surrealisti’.

⁵⁶ Critico e animatore culturale attivo nell’ambito del teatro sperimentale e delle arti visive, Bargiacchi svolge sin dagli anni Sessanta un’attività di ricerca statistica e informatica come funzionario della Provincia di Firenze e poi della Regione Toscana. Per approfondimenti sugli eventi artistici da lui curati tra gli anni Settanta e Ottanta in Toscana, con particolare riferimento all’attività del Teatro Comunale Manzoni di Pistoia, si veda IACUZZI 2020, pp. 72-78.

⁵⁷ BARGIACCHI 1985.

⁵⁸ Alcuni esempi di queste schede vengono riportate all’interno dell’opuscolo informativo del CID/Arti Visive. Cfr. *supra*, nota 40.

Paola Barocchi nel comitato scientifico e nei primi due convegni internazionali promossi dal CID/Arti Visive⁵⁹.

Riecheggia inoltre in questo specifico orientamento dell'archivio pratese, come già anticipato, la seminale esperienza di informazione automatizzata sulle pubblicazioni specializzate d'arte sia moderna che contemporanea condotta dal Centro Di. Senza limitarsi alle mere informazioni bibliografiche, le schede approntate dal centro fiorentino e poi diffuse dal suo 'bollettino primario' ponevano difatti particolare attenzione ai dati riguardanti gli eventi artistici connessi alle pubblicazioni oggetto di catalogazione (come i luoghi espositivi e le date di apertura e chiusura), con il corredo di indici analitici che riportavano, tra le varie informazioni, anche i nomi degli artisti coinvolti⁶⁰.

Una linea di continuità che viene idealmente sancita dall'acquisizione, nel 1985, dell'organica raccolta di cataloghi d'arte contemporanea ceduta dal Centro Di e legata alla costituzione di un fondo intitolato al suo fondatore Ferruccio Marchi presso il CID/Arti Visive⁶¹. Più di seimila volumi tra cataloghi e opuscoli di mostre, monografie e libri d'artista editi in Italia e all'estero dal secondo dopoguerra che rappresentano, insieme al Fondo del direttore di «Flash Art» Giancarlo Politi (acquisito un paio di anni dopo e comprensivo di oltre duemila prodotti editoriali 'di presa diretta', maggiormente orientati sull'attualità artistica), i nuclei fondativi del CID/Arti Visive al momento dell'avvio della sua attività di raccolta organica e trattamento informatizzato del materiale. Acquisizioni in cui si sintetizzano programmaticamente le principali traiettorie e i campi di intervento verso cui il CID/Arti Visive orienterà, di lì in avanti, il suo operare, inserendosi tempestivamente tra le nuove proposte di aggiornamento culturale e consegnando alla consultazione pubblica di studiosi e ricercatori un vasto patrimonio librario e documentale sugli eventi e le problematiche concernenti l'arte contemporanea, nelle loro connessioni con i molteplici e diversificati contesti di elaborazione e diffusione su scala regionale, nazionale e internazionale⁶².

Poco dopo le importanti acquisizioni dei Fondi Marchi e Politi, il CID/Arti Visive viene trasferito e aperto al pubblico nell'aprile 1989 negli spazi del Centro Pecci (Figg. 7-8). A sancire questo significativo passaggio all'interno della nuova istituzione museale ed espositiva espressamente dedicata alle arti contemporanee è il convegno internazionale *Centri di documentazione e biblioteche d'arte contemporanea: verifiche e prospettive*, in cui si riafferma l'idea del CID/Arti Visive come «struttura moderna, informatizzata», «predisposta a dialogare con altre strutture analoghe italiane ed europee» e a sviluppare «tutto il suo potenziale documentario informativo»⁶³.

Ancora oggi fruibile alla consultazione di studiosi e ricercatori presso il Centro Pecci, il CID/Arti Visive rappresenta una delle più longeve strutture istituzionali di documentazione sulle arti contemporanee in Italia dopo rilevanti precedenti, tutt'oggi attivi, quali l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia e il Centro Studi e Archivio della

⁵⁹ Si veda la relazione di Paola Barocchi per il convegno inaugurale del CID/Arti Visive, dedicata alle esperienze condotte dal Centro di elaborazione automatica di dati e documenti storico-artistici a partire dal primo progetto dell'Archivio del collezionismo mediceo, che aveva previsto l'elaborazione di un sistema informatizzato con 'interrogazioni capillari' delle fonti (quali carteggi e inventari) «in modo da poterne valorizzare non soltanto le informazioni di mercato, ma anche di lessico» (BAROCCHI 1985).

⁶⁰ SALZA 2016, pp. 89-91.

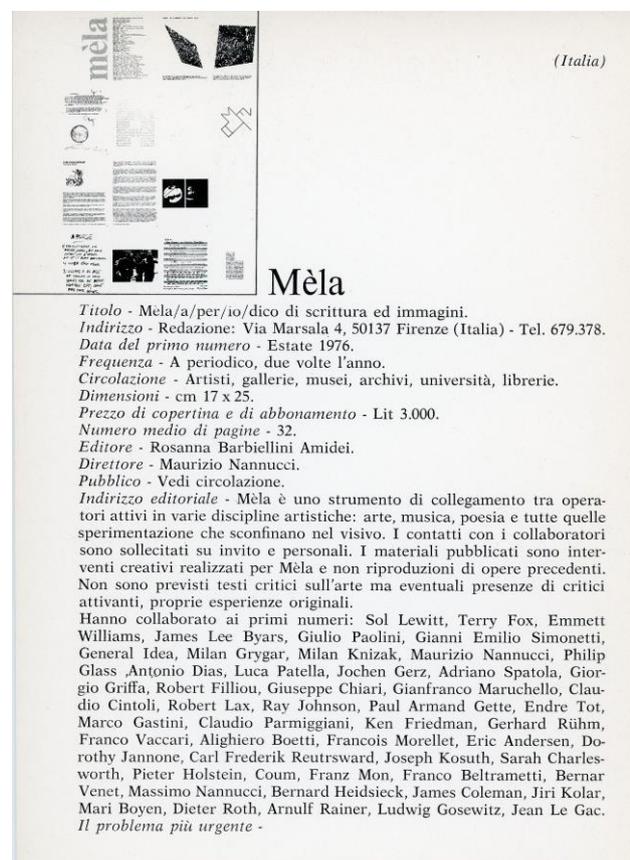
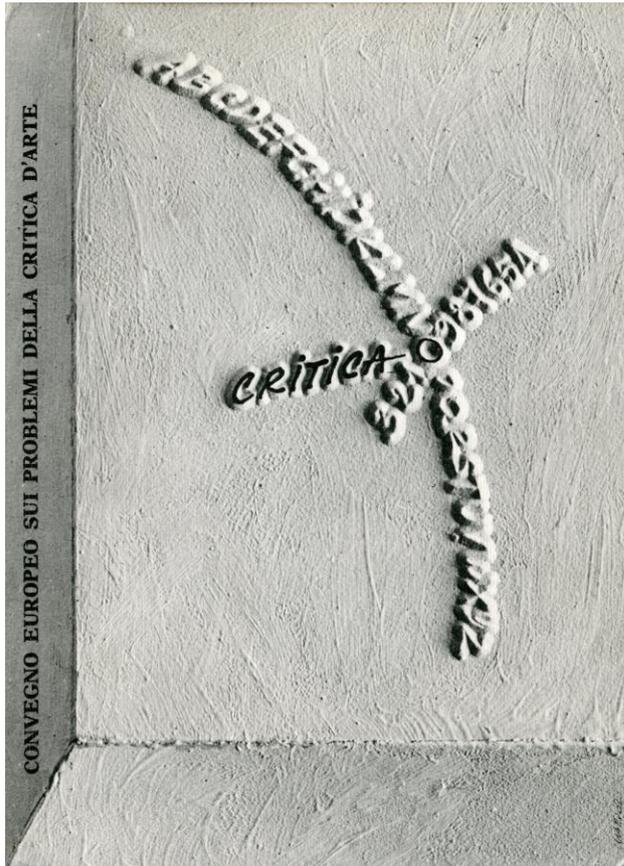
⁶¹ La proposta di cessione viene formulata da Alessandra Marchi in una lettera inviata al sindaco di Prato il 17 dicembre 1984 (PCP, Fondo CID/Arti Visive, faldone 'ACQUISTI Fondo Ferruccio Marchi Inventario Volumi + Opuscoli'). Alla lettera viene allegato un elenco delle pubblicazioni oggetto della cessione. La collezione è arricchita da un centinaio di pubblicazioni edite dal Centro Di e da una serie di manifesti relativi a mostre e altri eventi artistici svoltisi in Italia e all'estero dal secondo dopoguerra ai primi anni Ottanta.

⁶² Per una panoramica sui fondi del CID/Arti Visive si vedano le schede redatte da Anna Elisa Benedetti ed Emanuela Porta Casucci: BENEDETTI-PORTA CASUCCI 2009. Una versione aggiornata è consultabile alla seguente pagina web: www.centropecci.it/it/biblioteca/fondi-speciali-e-raccolte <30 ottobre 2021>.

⁶³ Citazione tratta dall'opuscolo informativo sull'attività del CID/Arti Visive. Cfr. *supra*, nota 40.

Comunicazione dell'Università di Parma. Un'eredità che, a quarant'anni di distanza, riteniamo sia importante guardare anche alla luce del recente e rinnovato interesse verso i processi di salvaguardia e valorizzazione della memoria del contemporaneo⁶⁴, e delle nuove sfide aperte dalle tecnologie applicate ai sistemi di informazione, archiviazione e diffusione dei materiali oggetto di raccolta.

⁶⁴ In relazione ai momenti di approfondimento su questi temi promossi negli ultimi anni dal Centro Pecci, si segnalano: il tavolo di lavoro *Gli archivi come strumento di ricerca e formazione* nell'ambito del primo Forum dell'arte contemporanea italiana (Prato, Monash University, 26 settembre 2015), la serie di incontri pubblici *Archivi del Contemporaneo in Toscana* (Prato, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 29 settembre - 26 ottobre 2017), e il già ricordato webinar *Archivi e Centri di documentazione d'arte contemporanea. Pratiche e progetti a confronto tra musei e istituzioni in Italia*. Cfr. *supra*, nota 23.



Figg. 1-2: *Critica 0*, a cura di John H. Liesveld, Egidio Mucci, Pier Luigi Tazzi, 1978. Progetto grafico: Mario Mariotti. Copertina e scheda interna dedicata al periodico «Mèla». Courtesy Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci



Fig. 3: La sede del Centro Di in via dei Mozzi a Firenze. Da «Archivio. Bollettino periodico del Centro di Informazione e Documentazione Arti Visive / Prato», 0, 1985. Courtesy Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci



Fig. 4: *Conseguenze impreviste. Arte Moda Design: Ipotesi di una nuova creatività in Italia*, Prato, 18 dicembre 1982-28 febbraio 1983. Courtesy Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci



Fig. 5: «Archivio. Bollettino periodico del Centro di Informazione e Documentazione Arti Visive / Prato», 0, 1985. Immagine di copertina: Maurizio Nannucci. Courtesy Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci



Fig. 6: Cartellone del convegno *Progetti di archivio. Convegno internazionale sulla documentazione di arte contemporanea*, Hotel Palace, Prato, 6-8 aprile 1984. Courtesy Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci



Figg. 7-8: Sala di consultazione ed emeroteca del CID/Arti Visive presso il Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato, 1989 ca. Courtesy Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci

BIBLIOGRAFIA

ALLAN 2004

K. ALLAN, *Understanding Information*, in *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, a cura di M. Corris, Cambridge-New York 2004, pp. 144-168.

ARTE A FIRENZE 2016

Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva, a cura di A. Acocella, C. Toschi, Firenze 2016.

ARTE POVERA 1969

Arte povera più azioni povere, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Salerno 1969.

ATTI «PROGETTI DI ARCHIVIO» 1985

Atti del convegno internazionale sulla documentazione di arte contemporanea «Progetti di archivio», Prato, Hotel Palace, 6/7/8 aprile 1984, «Archivio. Bollettino periodico del Centro di Informazione e Documentazione Arti Visive / Prato», 0, 1985, pp. 32-170.

BARGIACCHI 1985

E.G. BARGIACCHI, *L'organizzazione degli archivi*, «Archivio. Bollettino periodico del Centro di Informazione e Documentazione Arti Visive / Prato», 0, 1985, pp. 92-93.

BAROCCHI 1985

P. BAROCCHI, *Esperienze del Centro di elaborazione elettronica di dati e documenti storico-artistici della Scuola Normale Superiore di Pisa*, «Archivio. Bollettino periodico del Centro di Informazione e Documentazione Arti Visive / Prato», 0, 1985, pp. 100-105.

BELLONI 2015

F. BELLONI, *Militanza artistica in Italia 1968-1972*, Roma 2015.

BENEDETTI–PORTA CASUCCI 2009

A. BENEDETTI, E. PORTA CASUCCI, *Centro di informazione e documentazione CID/Arti Visive*, in *Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato. La collezione*, a cura di M. Bazzini, S. Pezzato, Firenze 2009, pp. 339-347.

BETTARINI 2018

M.T. BETTARINI, *Il Centro Pecci a Prato. Costruire un'idea: la politica culturale tra il 1980 e il 1995; fatti e antefatti visti dall'interno*, Pistoia 2018.

BETTARINI–TAZZI 1985

M.T. BETTARINI, P.L. TAZZI, *Il Centro di Informazione e Documentazione / Arti Visive*, «Archivio. Bollettino periodico del Centro di Informazione e Documentazione Arti Visive / Prato», 0, 1985, pp. 23-29.

BONITO OLIVA 1985

A. BONITO OLIVA, *Centro Di, centro di stile*, «Archivio. Bollettino periodico del Centro di Informazione e Documentazione Arti Visive / Prato», 0, 1985, pp. 198-199.

BORAGINA 2019

F. BORAGINA, *Critica 0. Il collasso della critica*, «Luk», 25, 2019, pp. 128-136.

CAPPELLA–DI STEFANO 2019

A. CAPPELLA, A.M. DI STEFANO, *1979-2019: quarant'anni di CRDAV. Storia, ricordi, prospettive*, in *SPAZI D'ARTE A ROMA* 2019, pp. 27-41.

«CATALOGHI D'ARTE» 1971

«*Cataloghi d'arte. Bollettino primario / Art catalogues. Primary bulletin*», 1, 1971.

CELANT 1969a

G. CELANT, *Arte povera*, Milano 1969.

CELANT 1969b

G. CELANT, *Per una critica acritica*, «Casabella», 343, 1969, pp. 42-44.

CELANT 1970

G. CELANT, *Per una critica acritica*, «NAC», n.s., 1, 1970, pp. 29-30 (consultabile on-line <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

[CELANT] 1971

[G. CELANT], *Information documentation archives*, «NAC», n.s., 5, 1971, p. 5 (consultabile on-line <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

CELANT 1973

G. CELANT, *Information Documentation Archive*, in *Critica in atto*, atti del convegno (Roma 6-30 marzo 1972), a cura di A. Bonito Oliva, Roma 1973, p. 49.

CINELLI 2016a

B. CINELLI, *La stagione dell'impegno*, in *ARTE A FIRENZE* 2016, pp. 17-20.

CINELLI 2016b

B. CINELLI, *Historia docet*, in *ARTE A FIRENZE* 2016, pp. 241-243.

CONCEPTUAL ART ARTE POVERA LAND ART 1970

Conceptual art Arte povera Land art, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Torino 1970.

CONSEGUENZE IMPREVISTE 1982

Conseguenze impreviste. Arte, moda, design: Ipotesi di nuova creatività in Italia, catalogo della mostra, I-III, Firenze 1982.

CONSEGUENZE IMPREVISTE 1983

Conseguenze impreviste. Arte, moda, design: Rassegna stampa novembre '82 marzo '83, a cura del Comune di Prato, Assessorato alla Cultura e Centro Storico, Prato 1983.

CONTE 2010

L. CONTE, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, Milano 2010.

CONTE 2020

L. CONTE, *Germano Celant: l'archive comme pratique*, «Critique d'art», 55, 2020, pp. 202-222 (consultabile on-line <https://journals.openedition.org/critiquedart/>).

CRITICA 0 1978

Critica 0, catalogo della mostra, a cura di J.H. Liesveld, E. Mucci, P.L. Tazzi, Borgo a Buggiano 1978.

DANTINI 2011

M. DANTINI, «*Per una critica acritica*». *Inchiesta sulla critica d'arte in Italia, "Nac" 1970-1971*, «Tecla», 4, 2011, pp. 116-130 (consultabile on-line <https://www1.unipa.it/tecla/rivista/rivista.php>).

DUE DECENNI DI EVENTI ARTISTICI 1970

Due decenni di eventi artistici in Italia: 1950 | 70, catalogo della mostra, Firenze 1970.

FAVA 2017

F. FAVA, *Estate romana. Tempi e pratiche della città effimera*, Macerata 2017.

FRISA 1985

M.L. FRISA, *L'arte come informazione*, «Archivio. Bollettino periodico del Centro di Informazione e Documentazione Arti Visive / Prato», 0, 1985, pp. 195-197.

G. C. 1980

G. C. [G. Celant], senza titolo, in *MEDLAMUSEO* 1980, pp.n.nn.

GUZZETTI 2018

F. GUZZETTI, *Information 1970: alcune novità sul lavoro di Giuseppe Penone*, «L'uomo nero», n.s., 14-15, 2018, pp. 214-231.

IACUZZI 2020

A. IACUZZI, *Sorprese fuori rotta: dal Realismo all'Arte Ambientale a Pistoia*, in *Pistoia Novecento. Sguardi sull'arte dal secondo dopoguerra / An Overview of the Art of the Post-World War II Period*, catalogo della mostra, a cura di A. Acocella, A. Iacuzzi, C. Toschi, Pistoia 2020, pp. 20-95.

IDENTITÉ ITALIENNE 1981

Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Parigi-Firenze 1981.

IL PUBBLICO DELL'ARTE 1982

Il pubblico dell'arte, atti del convegno (Montecatini Terme 27-30 marzo 1980), a cura di E. Mucci, P.L. Tazzi, con un saggio introduttivo di G.C. Argan, Firenze 1982.

INFORMATION 1970

Information, catalogo della mostra, a cura di K.L. McShine, Baltimora 1970 (consultabile on-line [https://monoskop.org/Information_\(1970_exhibition\)](https://monoskop.org/Information_(1970_exhibition))).

LA RIVISTA D'ARTE CONTEMPORANEA 1987

La rivista d'arte contemporanea, «Archivio. Bollettino periodico del Centro di Informazione e Documentazione Arti Visive / Prato», 1, 1987, pp. 126-149.

LIESVELD 1978

J.H. LIESVELD, *Introduzione*, in *CRITICA 0* 1978, pp.n.nn.

LONARDELLI 2016

L. LONARDELLI, *Dalla sperimentazione alla crisi. Gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, 1970-1981*, Milano 2016.

MAFFEI–PETERLINI 2005

G. MAFFEI, P. PETERLINI, *Riviste d'arte d'avanguardia. Gli anni Sessanta/Settanta in Italia*, Milano 2005.

MEDLAMUSEO 1980

Mediamuseo. 1ª rassegna internazionale dei media museali, catalogo della mostra, a cura di F. Foggi, P.L. Tazzi, Firenze 1980.

MELTZER 2006

E. MELTZER, *The Dream of the Information World*, «Oxford Art Journal», 1, 2006, pp. 115-135.

MESSINA 2014

M.G. MESSINA, *Identité italienne a Parigi, Centre Pompidou, 1981: le ragioni di un catalogo-mostra*, «Palinsesti», 4, 2014, pp. 1-20 (consultabile on-line <http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/index>).

MUCCI 1980

E. MUCCI, *Eugenio Miccini ovvero della manipolazione dei segni*, in E. Mucci, *Eugenio Miccini. La manipolazione dei segni*, catalogo della mostra, Firenze 1980, pp.n.nn.

MUCCI 1985a

E. MUCCI, *Editoria clandestina e cultura*, in *Firenze/Ricerca. Arti visive documenti dal dopoguerra ad oggi*, atti della manifestazione, a cura dello Studio d'Arte il Moro, con la collaborazione dell'Assessorato, Firenze 1985, p.n.n. (edizione originale in «Politica», 1970).

MUCCI 1985b

E. MUCCI, *Ipotesi di lavoro per la costituzione del Centro di Informazione e Documentazione / Arti Visive di Prato*, «Archivio. Bollettino periodico del Centro di Informazione e Documentazione Arti Visive / Prato», 0, 1985, pp. 45-47.

MUCCI–TAZZI 1979

E. MUCCI, P.L. TAZZI, *Premessa*, in *Teoria e pratiche della critica d'arte*, atti del convegno (Montecatini Terme 25-29 maggio 1978), a cura di E. Mucci, P.L. Tazzi, Milano 1979, pp. 5-9.

NANNUCCI 2012

M. NANNUCCI, *Zona, Nonprofit Art Space and Zona Archives in Florence*, in *Artist-Run Spaces. Nonprofit Collective Organizations in the 1960s and 1970s*, a cura di G. Detterer, M. Nannucci, Zurigo-Digione-Firenze 2012, pp. 254-268.

PANZERI VINCITORIO 2019

P. PANZERI VINCITORIO, *Francesco Vincitorio outsider della documentazione*, in *SPAZI D'ARTE A ROMA* 2019, pp. 21-25.

SALZA 2016

E. SALZA, *Centro Di: documentazione internazionale sulle arti*, in *ARTE A FIRENZE* 2016, pp. 85-102.

SCHEDA 1985

Schede, a cura di C. Casale, G. Mori, «Archivio. Bollettino periodico del Centro di Informazione e Documentazione Arti Visive / Prato», 0, 1985, pp. 181-193.

SENSO, FINALITÀ E STRUTTURA 1985

Senso, finalità e struttura di un archivio di arte contemporanea oggi. Una discussione, «Archivio. Bollettino periodico del Centro di Informazione e Documentazione Arti Visive / Prato», 0, 1985, pp. 147-171.

SERGIO 2015

G. SERGIO, *Information document œuvre. Parcours de la photographie en Italie dans les années soixante et soixante-dix*, Parigi 2015.

SPAZI D'ARTE A ROMA 2019

Spazi d'arte a Roma. Documenti dal Centro di ricerca e documentazione Arti Visive (1940-1990), a cura di A. Cappella, C. Crescentini, D. Vasta, Roma 2019.

SUI CENTRI DI DOCUMENTAZIONE 1971

Sui centri di documentazione, «NAC», n.s., 10, 1971, pp. 3-4 (consultabile on-line <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

TAZZI 1979

P.L. TAZZI, *Pertinenza della specificità. Firenze: 6ª Biennale/Rassegne minori*, «G7 studio», 2, 1979, pp. 14-15.

TAZZI 1980

P.L. TAZZI, *Il museo di carta*, in *MEDLAMUSEO* 1980, pp. 8-10.

TAZZI 1986-1987

P.L. TAZZI, *L'isola Firenze. Firenze anni Settanta raccontata da un abitante che ha posto nell'isola il proprio punto di osservazione*, «Flash Art», 136, 1986-1987, pp. 30-34.

TOSCHI 2016

C. TOSCHI, *Lo spazio Zona e la scena internazionale degli artist-run spaces: l'orizzontalità nella gestione dell'arte e l'archiviazione dell'effimero (1974-1985)*, in *ARTE A FIRENZE* 2016, pp. 39-62.

UZZANI 2014

G. UZZANI, *Gli anni del Centro Di*, in *A misura di libro. 50 anni di edizioni Centro Di 1964|2014*, catalogo della mostra, a cura di G. Marchi, saggio introduttivo di G. Uzzani, Firenze 2014, pp. 7-17.

[VINCITORIO] 1970

[F. VINCITORIO], *Temi per un convegno*, «NAC», 38, 1970, pp. 4-5 (consultabile on-line <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

[VINCITORIO] 1971

[F. VINCITORIO], *Un centro come?*, «NAC», n.s., 4, 1971, p. 4 (consultabile on-line <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

ABSTRACT

Il contributo ricostruisce e analizza le premesse e la genesi del CID (Centro di Informazione e Documentazione)/Arti Visive di Prato, biblioteca specializzata e archivio del contemporaneo nato nei primi anni Ottanta del Novecento presso l'Assessorato alla Cultura del Comune di Prato, poi trasferito e aperto al pubblico nel 1989 negli spazi dell'allora neocostituito Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, dov'è tutt'oggi fruibile alla consultazione di studiosi e ricercatori.

Alla luce del recente e rinnovato interesse verso i processi di salvaguardia e valorizzazione della memoria documentaria del contemporaneo, l'obiettivo del saggio è quello di riscoprire e approfondire la storia fondativa e le peculiarità di una rilevante struttura pubblica toscana espressamente dedicata alla raccolta, conservazione e fruizione di materiali sulle esperienze artistiche attuali, contestualizzandola all'interno del dibattito sui centri di documentazione diffuso dagli anni Settanta a livello nazionale.

This essay retraces and analyses the background and creation of the CID, Information and Documentation Centre for the Visual Arts, in Prato. This library and archive specialised in contemporary art was set up in the early 1980s in the Culture Department of the Prato City Council, after which it was moved to the premises of the newly-created Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci. It was opened to the public in 1989 and the collections continue to be available for consultation by scholars and researchers.

In the light of recently renewed interest in protecting and enhancing the documentary memory of contemporary art, the essay aims to rediscover and explore the history of the Centre and the salient features of this important Tuscan public facility set up for the precise purpose of collecting and conserving materials on current artistic experiences and making them available. It will also attempt to contextualise the CID within the debate on documentation centres that began to spread throughout Italy from the 1970s.