POLITECNICO DI TORINO
Repository ISTITUZIONALE

Macchine innocue. Il design nelle mostre d’arte tra ambientazione e rimozione

Original
Macchine innocue. Il design nelle mostre d’arte tra ambientazione e rimozione / Dellapiana, Elena. - ELETTRONICO. - (2022), pp. 255-273. (Intervento presentato al convegno V convegno nazionale AIS/Design tenutosi a Venezia (ITA) nel 26-27 novembre 2021).

Availability:
This version is available at: 11583/2973939 since: 2022-12-18T15:18:43Z

Publisher:
AIS/Design - IUAV

Published
DOI:

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

12 October 2024

design esposto

mostrare la storia/ la storia delle mostre

V convegno AIS/Design
Associazione italiana storici del design

Università Iuav di Venezia
26 — 27 novembre 2022

a cura di Fiorella Bulegato,
Maddalena Dalla Mura, Gabriele Monti

comitato scientifico
Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano
Rosa Chiesa, Università Iuav di Venezia
Elena Dellapiana, Politecnico di Torino
Luciana Gunetti, Politecnico di Milano
Dario Scodeller, Università degli studi di Ferrara

segreteria scientifica
Elena Fava, Monica Pastore,
Marco Scotti, Manuela Soldi
Università Iuav di Venezia

atti a cura di
Fiorella Bulegato,
Maddalena Dalla Mura
Università Iuav di Venezia

coordinamento editoriale
Elena Fava

identità visiva + progetto editoriale
Monica Pastore

con il sostegno e il patrocinio
della Scuola di dottorato
dell'Università Iuav di Venezia

con il patrocinio di

ADI ASSOCIAZIONE PER IL DISEGNO INDUSTRIALE
AIAP associazione italiana design della comunicazione visiva
SID Società Italiana di Design *Italian Design Society*

ISBN 9788899243081

Università Iuav di Venezia
2022

Le immagini pubblicate, fornite dagli autori,
sono utilizzate per scopo scientifico e didattico.
Gli autori rimangono a disposizione di eventuali
aventi diritto non individuati.

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0
International License

convegno
AIS/Design 2021

design esposto

mostrare la storia/ la storia delle mostre

atti del convegno

a cura di
Fiorella Bulegato,
Maddalena Dalla Mura

A/I/S/Design
Associazione italiana storici del design

IUAV
Università Iuav di Venezia

SAGGI INTRODUTTIVI

Design esposto. Mostrare la storia / La storia delle mostre 9
Fiorella Bulegato, Maddalena Dalla Mura

Prolusione 19
Giampiero Bosoni — Politecnico di Milano

ALLE ORIGINI DEL DESIGN

Venezia 1903. L'investitura delle "arti decorative" alla Biennale 25
Francesca Castellani — Università Iuav di Venezia

Le reti del MAI e le sue mostre.
Ipotesi per una rilettura del dibattito romano sulle arti industriali 43
Fiorella Bulegato — Università Iuav di Venezia
Rossana Carullo, Antonio Labalestra — Politecnico di Bari

Mostrare l'artigianato. L'attività espositiva dell'ENAPI 65
Manuela Soldi — Università Iuav di Venezia

PROMUOVERE LA CULTURA DEL DESIGN

Vinicio Vianello e le mostre itineranti del vetro di Murano
(1953-1959) 87
Alberto Bassi — Università Iuav di Venezia

Esporre per vendere. Spazi del mostrare e allestimenti
de La Rinascente negli anni cinquanta 103
Ali Filippini — Politecnico di Torino

ESPORRE ED ESPORSI

Ettore Sottsass jr. Mettersi in mostra, 1947-1964 125
Marco Scotti — Università Iuav di Venezia

Andrea Branzi.
L'esposizione tra riflessione teorica e storia del design 141
Francesca Zanella — Università di Modena e Reggio Emilia

INTERPRETARE LA MODA

"Un fantascientifico e geniale castello delle streghe".
Il padiglione Montecatini alla Fiera di Milano, 1968 161
Andrea Foffa — Kingston University
Marta Franceschini — Victoria and Albert Museum

L'esperienza della mostra di moda
Gianni Versace: L'abito per pensare (Milano, 1989) 177
Antonio Masciariello — Università Iuav di Venezia

Fashion: An anthology by Cecil Beaton, 1971 [50 anni dopo] 191
Judith Clark — University of the Arts London

INTERSEZIONI DISCIPLINARI

Il Centro studi e archivio della comunicazione.
Dalle *paper tigers* al design 215
Maria Chiara Manfredi — Università di Parma

Dall'antropologia alla storia. Il Museo della civiltà contadina
di San Marino di Bentivoglio e il dibattito sul rapporto
tra design e cultura popolare negli anni settanta del Novecento 235
Dario Scodeller — Università degli studi di Ferrara

Macchine innocue.
Il design nelle mostre d'arte tra ambientazione e rimozione 255
Elena Dellapiana — Politecnico di Torino

ESPANDERE IL PROGETTO

Fashion archives 1995-2009.
M/M (Paris) e l'espansione di un archivio editoriale effimero 277
Saul Marcadent — Università Iuav di Venezia

David Carson approda in Italia (1996-1997).
Gli strumenti di diffusione della cultura grafica internazionale
contemporanea nel panorama italiano degli anni novanta 295
Monica Pastore — Università Iuav di Venezia

Istantanee. Il contesto espositivo come forma di ricerca
e indagine sulla storia del design grafico contemporaneo 313
Ilaria Ruggeri — Università degli studi della Repubblica di San Marino / Alma
Mater Studiorum Università di Bologna

DOCUMENTARE PER RACCONTARE

Il Museo del Compasso d'oro. Ricostruzione teorica, storica e critica di un archivio da immaginare ed esporre **335**
Marta Elisa Cecchi, Matteo Pirola — Politecnico di Milano

Documentare per mostrare. Discorsi e narrazioni sulla storia del progetto grafico nelle esperienze di AIAP CDPG **349**
Francesco E. Guida — Politecnico di Milano

Museo del design 1995-1998. Alcune note sulle origini della Collezione permanente della Triennale di Milano **369**
Giampiero Bosoni — Politecnico di Milano

FRA REALE E VIRTUALE

Continuità, espansione, divergenza. Tre chiavi per interpretare l'esperienza digitale della storia del design nel contesto museale **391**
Alessandra Bosco — Università Iuav di Venezia
Silvia Gasparotto, Margo Lengua — Università degli studi di San Marino

Il museo-archivio virtuale del Vkhutemas. Strumenti per un laboratorio di storia del design **411**
Pierfrancesco Califano, Enrica Cunico, Giovanna Nichilò, Emilio Patuzzo, Raimonda Riccini — Università Iuav di Venezia
Filippo Papa

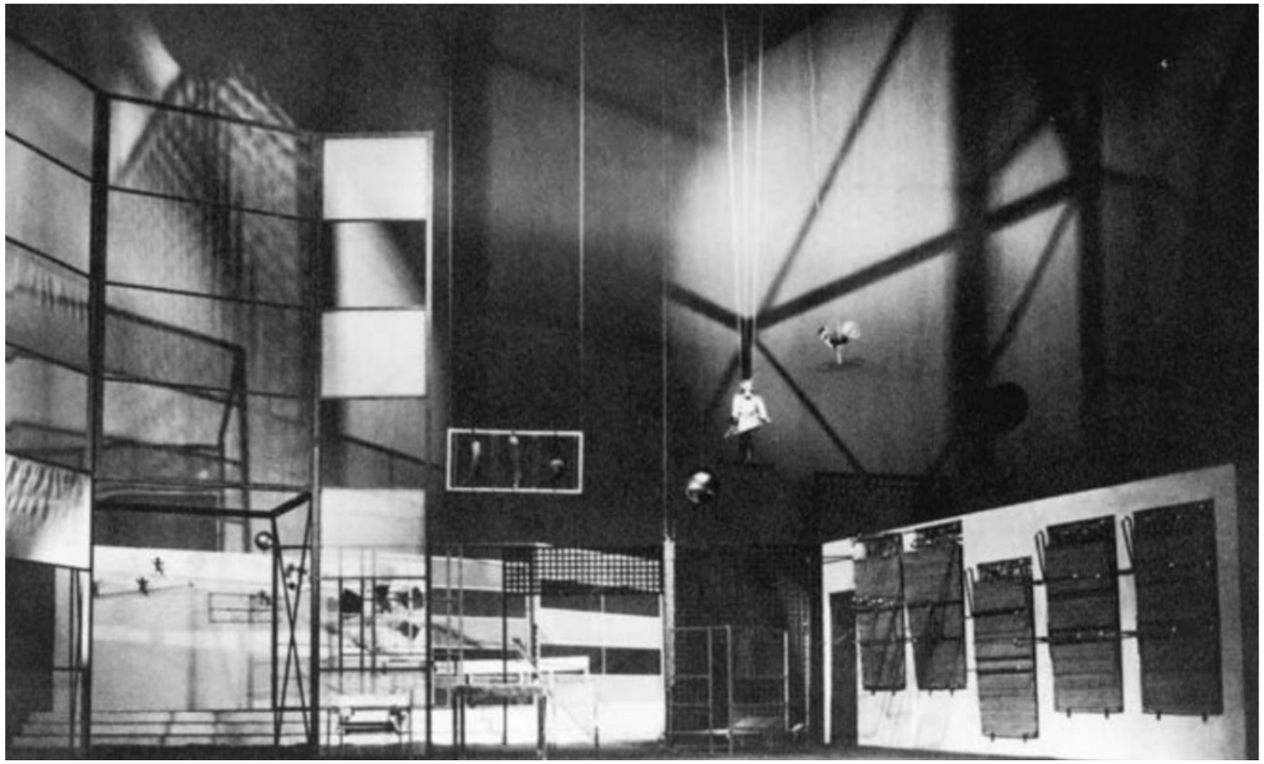
1972: Moda, design, storia. Una virtual exhibition per il patrimonio CSAC **423**
Valentina Rossi — Università di Parma

SAGGI EXTRA

Un allestimento di dèmoni e bit. La mostra *Le affinità elettive* alla Triennale di Milano, 1985 **441**
Giovanni Carli — Università Iuav di Venezia

"La poltrona va in Galleria". Il caso della mostra *Il design italiano nei musei del mondo 1950-1990* alla Galleria nazionale di Roma **455**
Raissa D'Uffizi — Sapienza Università di Roma

BIOGRAFIE DEGLI AUTORI **470**



1.
Alexander Dorner,
Rooms of our times,
Landesmuseum,
Hannover, 1929.
Courtesy:
Niedersächsisches
Landesmuseum
Hannover -
Landesgalerie

ELENA DELLAPIANA
Politecnico di Torino

PAROLE CHIAVE
period rooms
neutralità degli oggetti
design e arte
design e politica
mostre integrate

ELENA DELLAPIANA

Macchine innocue. Il design nelle mostre d'arte tra ambientazione e rimozione

Fin dall'avvio della formula dei musei di ambientazione/*period rooms*, oggetti e frutti delle arti applicate sono stati un complemento utile per ricreare periodi storici, temperie culturali, riferimenti a personaggi e situazioni. In tempi più recenti, e nello specifico nella serie di mostre che hanno inaugurato l'attività espositiva del Centre Pompidou, sotto la direzione di Pontus Hulten (1978-1981), le grandi *tranches* cronologiche e geografiche (Berlino, New York, Mosca, Parigi) sono state costruite utilizzando prodotti di arti applicate/design come cornice e rinforzo della rappresentazione di un'immagine unitaria della cultura visiva scaturita nelle grandi capitali artistiche dell'occidente. Quasi in contemporanea, in Italia, nella fase di straordinaria crescita del finanziamento di iniziative culturali da parte delle amministrazioni a guida di sinistra (Torino, Bologna, Roma e, per certi versi, Milano), la stessa formula viene utilizzata per raccontare al pubblico le decadi del periodo tra le due guerre, affrontando gli anni scivolosi del Fascismo e mettendo insieme pittura, scultura, fotografia, cinema, moda, grafica e design anche grazie all'evidente impatto delle Triennali. Renato Barilli *in primis* (*La Metafisica*, Bologna 1980; *Anni trenta*, Milano 1981) lancia, tra mille polemiche, il testimone della formula delle mostre "integrate" dove gli oggetti delle eccellenze del progetto "quotidiano" affiancano opere spesso in cerca di affermazione. La stagione dei curatori "superstar", lo stesso Hulten, Celant e altri, cavalca ulteriormente questa formula, concentrandosi soprattutto su periodi sempre più ampi, che arrivano al secolo, in cui gli oggetti e i loro autori svolgono spesso la funzione di ricucire le fratture,

anche violente, attutire frizioni e diventare significanti di valori estetici in contrasto con quelli etici e con lo spazio che il giudizio storico sempre richiede.

Le musée de vos désirs

Accostare capi d'opera artistici – quadri, sculture – e manufatti più o meno quotidiani è pratica comune nella museografia e nell'allestimento fin dall'Ottocento e dall'avvio, da una parte, dei musei di arti decorative e applicate, dall'altra, delle raccolte legate ai territori – musei civici – e più in generale all'istituzione delle *period rooms*, ambienti apparecchiati per restituire al pubblico immagini e atmosfere riconducibili a un determinato momento storico, ad accadimenti specifici o alla ricostruzione di spazi perduti (Sparke, Martin & Keeble, 2006). Un ulteriore passo in termini di consapevolezza sul ruolo che gli oggetti rivestono in allestimenti "misti" – e quindi una sorta di primogenitura al discorso che si vuole qui affrontare – si può far risalire alla modalità storicista messa in atto da Alexander Dorner nel riallestimento del Landesmuseum di Hannover a partire dal 1922 con le *Rooms of our times*, ambienti senza pretesa di fedeltà di ricostruzione, ma di grande efficacia in termini di restituzione dello *Zeitgeist* – ovviamente selezionato di volta in volta curatorialmente – che dal medioevo conduce alla contemporaneità (Poulot, 2008 p. 55; Blythe & Martinez, 2008). Un'idea pedagogica e progressista della museologia che, oltre alla scelta degli esempi più rappresentativi per raccontare il passato e l'oggi, completa le sequenze narrative con oggetti quotidiani, arredo e decorazione con il risultato di rendere "immersiva" – diremmo oggi – l'esperienza di visita e la lezione che si vuole proporre al pubblico (Dellapiana, 2020).

Lo spartiacque del secondo conflitto mondiale, cui si accompagna la crescita esponenziale dei dibattiti sul museo e sul suo potere comunicativo, a partire dal seminale convegno di Madrid del 1934, apre, come è noto, a visioni più complesse – e ideologiche – che vengono a loro volta investite dall'ondata di contestazioni e revisioni sul finire degli anni sessanta. È in questo quadro che il progetto culturale e fisico del Centre Georges Pompidou apre a nuove letture, contatti e contaminazioni tra arte e oggetti – design-, riprendendo in parte i concetti dorneriani e le loro riverberazioni nordamericane e piegandoli a una contemporaneità e a un pubblico sempre meno definiti e categorizzabili.

Il progetto avviato fin dal 1969 con il coinvolgimento di Pontus Hulten (Obrist, 2011, pp. 35-50), si interroga sui "modi di scrittura delle esposizioni" (Saou-Dufrêne, 1995) in relazione alle esigenze e ai desideri del pubblico e mette in atto, a partire dall'apertura del Centre nel 1977, una serie di mostre a taglio cultural-geografico che hanno l'ambizione di rispondere al "publique roi" e a presentarsi come "expositions artistique dans un champ élargi" (Poinsot, 2007). Le premesse sono l'internazionalità, la pluridisciplinarietà e l'interattivita che si manifestano in grandi eventi a cura collettiva, improntati alla collaborazione tra diversi enti internazionali, appunto, a geometria variabile e direttamente connessa ai temi delle mostre e tra le anime, inneschi delle ricerche, che compongono il Centre Pompidou stesso: il Musée national d'art moderne, la Bibliothèque publique d'information, l'Institut de recherche et de coordination acoustique/musique e il Centre de création industrielle. Quest'ultimo, effetto del transito dal Musée des arts décoratifs al Beaubourg (de Bure, 2007), fornisce regolarmente la dotazione – critica – di oggetti utili a mettere a fuoco la "muséologie de point de vue" delle mostre hulteniane.

Paris-New York nel 1977, *Paris-Berlin* l'anno successivo e *Paris-Moscou* nel 1979 sono tre tappe, oltre che di formidabile diplomazia dell'arte, di progressiva contaminazione tra saggi degli esiti della ricerca visiva nelle capitali occidentali e manufatti frutto dell'artigianato di tradizione e delle sperimentazioni delle avanguardie.

In *Paris-New York* (Hulten, 1977) la *tranche*, rappresentazione di un'immagine unitaria della cultura visiva, presenta, a cornice e rinforzo della ricchissima sequenza di opere d'arte, la ricostruzione dello studio parigino di Gertrude Stein nel 1910, della galleria Stiegliz che affacciava sulla Quinta Strada a New York nel 1905, dell'Armory Show (1913), dell'atelier di Mondrian (1940-1944) e della galleria Art of this Century di Peggy Guggenheim, progettata da Adolf Kiesler (1942), sempre a New York;[1] il mix di oggetti e opere d'arte è ancora orientato all'ambientazione più o meno fedele degli originali e le "cose" sono relegate in contenitori dedicati, corredati di informazioni precise su committenti, esecutori e origine dei manufatti, ma portatori dell'idea che alcuni protagonisti delle fasi narrate abbiano condotto le loro esistenze circondati dall'arte o che, nel caso delle gallerie, che l'arte abbia fatto capolino, come una merce, nelle strade affollate delle grandi città. Il numero degli oggetti e i modi di esposizione aumentano con *Paris-Berlin*, fin dal titolo (Martin & Spies, 1978). Episodio delle grandi quantità

– 400.000 sono i visitatori – gli spazi del Centre vedono sia ricostruzioni – la cucina di Francoforte, ambienti tipici della Repubblica di Weimar e della Parigi Déco –, sia una moltitudine di oggetti esposti su mensole e teche – i prodotti AEG –, sia arredi che completano le documentazioni sul Weissenhof Siedlung di Stoccarda (1927), le esposizioni del Bauhaus (1923) o gli angoli dedicati agli artisti-cartellonisti francesi. Puntuale e pervasivo, con sempre maggiori riferimenti al progetto, il design dà corpo sia alla bidimensionalità dei documenti progettuali, sia alle opere d'arte scaturite dagli stessi ambienti, avanguardistici o più conservatori che siano. È con *Paris-Moscou* (Hulten, 1979) "le résultat d'un effort sans précédent pour abattre les cloisons" (Saou-Dufrêne, 1995, p. 75) che il progetto di Hulten si realizza compiutamente. Delicata operazione di diplomazia della cultura nei rapporti con l'Unione Sovietica, porta un bilancio di abbattimento di frontiere geografiche e politiche tra le discipline, tra le opere e gli spettatori, grazie, tra l'altro, all'abbondanza di oggetti (diverse centinaia) che accompagnano gli spettatori. Dal modello, da allora in poi onnipresente, del *Monumento alla terza Internazionale* di Tatlin (1919), agli ambienti della *Belle époque* parigina, a quelli proposti dall'UAM (Union des artistes modernes) alla ricostruzione del Club operaio di Rodčenko, già a Parigi nell'expo del 1925, a grafiche, stoviglie, legature, vetri, argenti, abiti che restituiscono i ruggenti anni venti e l'arrivo delle crisi nazionali. La pertinenza e la qualità di questi supporti, ambasciatori di trasversalità e apertura è garantita dalla continua presenza del CCI, ovvero del dipartimento dedicato allo studio e alla diffusione del design, che assume il compito di cancellare i confini tra arti nobili e applicate e ricontestualizzare l'insieme dei saggi senza gerarchie. Si può parlare a questo punto di "une nouvelle forme de culture élargie excédant finalement les limites du lieu Beaubourg, un modèle réinvestissable et exportable de rapport à la culture" (Saou-Dufrêne, 1995, p. 77).

Curatele esportabili

Che il modello sia effettivamente esportabile lo dimostrano rapidamente una serie di mostre italiane che adottano lo stesso modello integrato, ma concentrandosi sulla *tranche*, fino ad allora ignorata e decisamente scivolosa, del periodo tra le due guerre. A valle della stagione delle esposizioni locali che, sulla scia della riscoperta degli archivi delle Biennali/Triennali, e di un rinnovato *engagément* degli storici, avevano avviato in alcune città italiane ricognizioni, mostre e pubblicazioni sul ventennio,[2] nel 1980, a Bologna, nella mostra *La Metafisica. Gli anni venti* (Barilli, 1980) a cura di Renato Barilli, ritroviamo, accanto ad architettura, illustrazione, letteratura, teatro, musica, cinema e fotografia un centinaio di oggetti, tra cui molti firmati da Gio Ponti, Galileo Chini, Vittore Zecchin, Paolo Venini, Depero, Tullio Mazzotti e Mario Sturani, vale a dire i primi episodi di contatto tra il progetto e la produzione artigianale di tradizione. Il senso che viene attribuito a questi manufatti, senza che venga mai citato espressamente il periodo storico-politico di provenienza, è tutto incentrato sulla loro continuità con le sperimentazioni della tarda Art Nouveau, sull'occasionale introduzione di processi industriali e sull'unicità del decennio, che si vuole nettamente separato da quello successivo con la motivazione che: "In Italia, la congiuntura ideologica che apre gli anni trenta è assai poco disponibile a favorire le sorti di una produzione autonoma di oggetti" (Bossaglia, 1980, p. 149). Se ne desume che, secondo i curatori, pur concedendo che gli oggetti, le cose, continuino a essere protagonisti della scena creativa, persino avviando un processo assimilabile al design, non si possa individuare alcun rapporto esplicito con la temperie politica che sembra essere considerata solo una chiusura piccolo borghese e provinciale rispetto alle aperture internazionali del periodo della Metafisica.

Seguendo le tracce delle Triennali, prima e dopo il trasferimento nel Palazzo dell'arte a Milano (1933), più o meno gli stessi oggetti, insieme ad altri esito di processi marcatamente industriali – automobili, motociclette, macchine per scrivere, da calcolo e per cucire, apparecchi radiofonici e mobili in tubolare metallico –, si ritrovano due anni dopo nella grande mostra dedicata agli anni trenta nel 1982 a Milano, ancora a cura di Barilli (Barilli, 1982, p. 642). Raccontate come un'*enclave* di sperimentazione e unico spazio per un dibattito veramente internazionale (Pansera, 1982), scenario di uno scontro mai troppo cruento tra tradizionalisti e innovatori, la sequenza delle Triennali lascia intuire – intuire, non leggere – la riproposizione delle ambiguità del regime che sembra, mediante i propri intellettuali e progettisti di riferimento, non avere ancora deciso se dotarsi di un linguaggio ufficiale per le arti decorative e larvatamente industriali, e per quale optare.

L'introduzione delle arti minori nella "trancia" (come la chiama Barilli) del decennio, rinforza la volontà di esplorare un ambiente

polifonico, che sfugga alla logica dell'autorialità e dei capi d'opera e permetta di vedere uno spaccato in cui maestri e "minori", arti alte e basse, possano illustrare, seguendo la lezione foucaultiana, gli strappi insieme alle continuità, ricondurre al corrispondente contesto – economico, industriale, di costume, sociale – le manifestazioni del pensiero creativo (Barilli, 1982, pp. 7-12) e mettere così il visitatore nelle condizioni di interpretare e scegliere anche tra i cortocircuiti che le diverse sezioni della mostra possono innescare (Quattrocchi, 2015). I commenti negativi sono anche di tono virulento e la mostra è vista come un "vistoso processo di depurazione dagli aspetti più sgradevolmente fascisti" (Pinelli, 1982); Dorfles vi ravvisa il "pericolo, che proprio per il tenore delle scelte effettuate si sia propensi ad accordare alle opere esposte un valore superiore a quello che in realtà hanno e anche a quello che ebbero al tempo della loro effettiva creazione [...] e tale da non meritare una esibizione, tutto sommato, esaltatrice di valori troppo equivoci che potrebbe capovolgere alcune delle poche convinzioni acquisite dalle generazioni più giovani: quella dell'effettiva mediocrità di molte operazioni artistiche legate al fascismo" (Dorfles, 1982), e Zevi vi pone una pietra tombale: "un immondo pasticcio", un "programmato guazzabuglio" (Zevi, 1982). Da parte sua Barilli, nella seconda edizione del catalogo e a valle di queste e altre polemiche recensioni, risponde: "si può asserire che la grande rassegna non ha offerto novità decisive, se scandagliata settore per settore, con un criterio di tipo analitico. La sua forza è venuta tutta dallo spirito della sintesi, dalla totalità" (Barilli, 1983, p. XIII), esprimendo una sicurezza nel maneggiare temi ancora molto controversi, che condivide con una intera classe intellettuale.

La stagione delle mostre promosse a cavallo tra gli anni settanta e ottanta, incentrate sul ventennio e che seguono la formula integrata, è infatti da ricondursi a due ordini di problemi. Il primo è di carattere politico-culturale.

A Torino, dove si svolgono le prime mostre sul periodo tra le due guerre, committente è la giunta Novelli (PCI), assessore alla cultura l'intellettuale e politico di provenienza "olivettiana" Giorgio Balmas che siede sulla prima poltrona specificatamente dedicata alla promozione e al coordinamento della cultura in una città italiana. Qui si legge una volontà di condivisione della storia cittadina che ha visto la presenza di intellettuali, anche di rottura (da Gramsci a Gobetti a Pagano e Persico), una forte componente

del movimento di liberazione partigiana e un conseguente sviluppo del movimento operaio (d'Orsi, 2000).

A Bologna, sindaco Renato Zangheri (PCI), storico e già assessore attivissimo nel campo della cultura cittadina, la mostra sugli anni venti si chiude nei giorni della strage di stampo neofascista alla stazione ferroviaria (2 agosto 1980). Anche in questo caso coincide con una stagione avviata a metà del decennio precedente di promozione e "democratizzazione" della cultura, incentrata sulla coesistenza di registri alti e popolari, con gli spazi storici della città aperti alla popolazione.

A Milano la mostra sugli anni trenta si svolge durante il mandato dell'amministrazione di Carlo Tognoli (PSI), assessore alla cultura lo scrittore ed esponente radicale Guido Aghina nel quadro di attività rivolte ai cittadini molto simili a quelle sopra citate.

In sintesi, si può forse affermare come la sinistra rompa gli indugi e "prenda in mano" il periodo fascista in un momento il cui le fratture createsi a valle dello scontro –ancora in atto – tra gruppi armati, di destra e di sinistra, e lo stato hanno violentemente modificato la percezione degli spazi pubblici delle grandi città. Le riflessioni nate in seno a gruppi di intellettuali *engagé* ancora sullo scorcio del periodo della controcultura, a cui Barilli, per esempio, è appartenuto (Barilli & Guglielmi, 1976), si concretizzano in una presa in carico e applicazione della visione fortemente sinestetica sperimentata nei decenni precedenti. Basti pensare, tra le altre, a riviste come *Il Marcatre* (Colomina & Buckley, 2011), emanazione del Gruppo 63 composto, oltre che da Barilli anche da Umberto Eco, Angelo Guglielmi e altri. Pubblicazioni e incontri erano stati strumento di confronto tra diversi registri linguistici, all'interno dei quali emerge l'interesse per gli oggetti quotidiani, intesi come connessione tra la creazione alta dell'arte e dell'architettura e il vissuto degli utenti, dove gli oggetti assumono un significato politico nei confronti del pubblico, diventano mass-medium e dunque linguaggio da spendere e interpretare (Argan, Assunto, Munari & Menna, 1964; Dellapiana, 2018). Evidentemente la sicurezza di muoversi in città di cui si detiene il controllo politico democraticamente sancito, quella di appartenere a una generazione di intellettuali di altissima qualità e visibilità, la certezza di compiere una missione culturale oltre che politica, non solo porta ad affrontare gli esiti di una delle fasi storiche più buie della storia del paese, ma di farlo considerando in qualche modo "chiusi i conti" della dialettica storica e rimuovendo, di conseguenza, il *coté*

politico a costo di affrontare dissensi anche feroci. Il secondo risultato di questa stagione, più formale, e verosimilmente diretta conseguenza del primo, è l'accettazione, a volte a-critica, di tutto quanto la stagione critica dello strutturalismo ha sdoganato in quanto linguaggio, appunto. Attenzione ai rapporti interni delle strutture linguistiche, ricerca di nessi visivi tra fasi storiche non necessariamente apparentate, rendono accettabili, in quanto esteticamente interessanti, spesso gradevoli, momenti e prodotti che non erano mai stati affrontati prima perché appesantiti dal "giudizio della storia".

Le colpe degli oggetti

L'*exploit* delle tre grandi mostre sul ventennio apre inoltre a molti studi e alla costituzione di raccolte e mostre nelle quali è soprattutto grazie agli oggetti quotidiani che, da una parte, si evidenzia il *trasformismo* del regime e la sua capacità-necessità di adeguarsi a diverse tendenze formali, in qualche caso di segno opposto, dall'altra si raggiunge un superamento esplicito dell'elaborazione storica,[3] di cui gli oggetti esposti fianco a fianco con i saggi delle arti visive, hanno più di una responsabilità.

Nelle sale della Fondazione Prada popolate nel 2018, per la guida di Germano Celant (Celant, 2018), di opere visive e arti applicate, a riprodurre la sinestesia artistica tipica dell'avvio del secolo breve in Italia, il grande vaso *La casa degli efebi*, disegnato da Gio Ponti per Richard Ginori e visto fin dall'Exposition del 1925 fa da pendant a un arazzo di Prampolini del 1920. Nelle pagine del catalogo (Schnapp, 2018; Golam, 2018) questo e altri pezzi vengono ricordati, soprattutto nella loro dimensione "favolistica". E in effetti il vaso, le ceramiche provenienti dalle manifatture in cui agiscono i tardo futuristi, i mobili di Bottoni, di Ponti stesso, gli innovativi allestimenti di Baldessarri per i negozi, di Albini e Scarpa per gallerie e musei contribuiscono ad assegnare agli ambienti della mostra, mediante il criterio espositivo del museo di ambientazione – *period room* – una dimensione domestica, borghese, vicina al gusto e al vissuto del visitatore, rendendo in qualche modo accettabili i busti del Duce e l'iconografia fascista.

I contatti e tra Hulten e Celant sono all'origine, per ammissione degli interessati, dell'adozione da parte del curatore italiano del modello espositivo "integrato" e "contestualista" (*timeline*, cronologie, soluzione integrata arti, architettura, design letteratura, moda, fotografia etc) (Furlotti Reberschak, 1981; Celant, 2017, p. XXXI) e in qualche modo chiudono il cerchio del discorso sul sempre più frequente affiancamento di oggetti, prevalentemente autoriali, a opere d'arte come vero e proprio dispositivo ostensivo, definito da Celant "oggetti d'emozione" (Celant, 2004, p. 695). Ma se non è necessario ribadire l'efficacia comunicativa che in linea di massima caratterizza tale modo curatoriale, forse vale la pena invitare a qualche cautela nei confronti del rischio di banalizzare, nel quadro di pur efficaci affreschi narrativi, fasi storiche ed episodi, non necessariamente estremi come quelli dei totalitarismi, che necessitano ancora, per i motivi più diversi, di valutazioni più articolate. Apparentemente innocui, gli oggetti sono, al contrario, la potente cornice e gli strumenti taglienti in grado di guidare sguardi e interpretazioni – o la loro mancanza – e necessitano dunque una risignificazione, che li tenga a pari distanza dal ruolo di mero contorno o di opera d'arte in sé, evitando così anche la costruzione della mitografia del design come fenomeno autonomo staccato dalla più generale storia culturale e politica. Proprio attraverso la sua capacità di materializzare realtà ordinarie, il design offre agli spettatori della mostra lo spazio e il materiale con cui entrare nel passato e interpretarlo, una responsabilità non di poco conto.

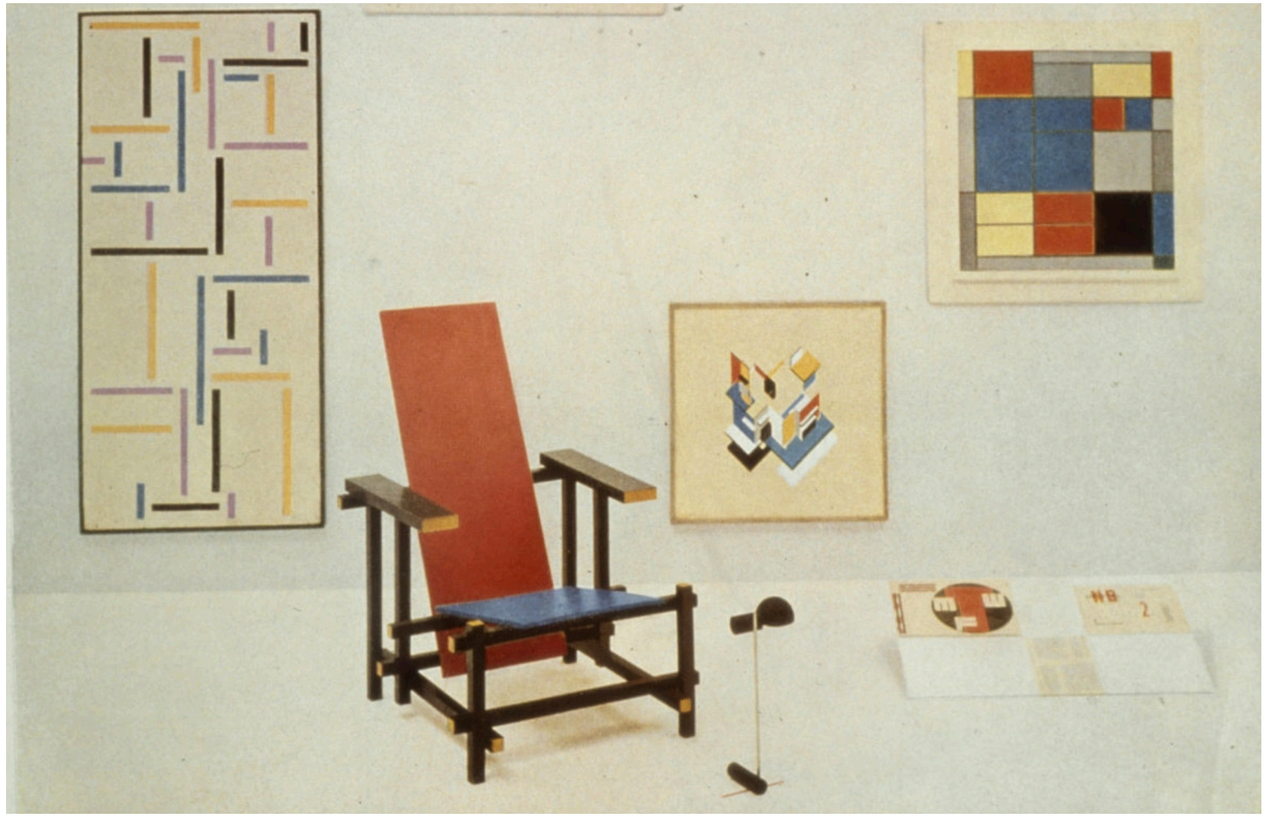
2.
Ricostruzione dello studio di Gertrude Stein a Parigi nel 1910, in occasione della mostra *Paris-New York 1908-1968*, a cura di P. Hulten, Centre Pompidou, Parigi, 1977. Vue de salles en noir et blanc.
Foto: J. Faujour.
© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou - Dist. RMN-Grand Palais

←
3.
Ricostruzione della galleria *Art of this century* di Peggy Guggenheim, progettata da A. Kiesler (1942), a New York in occasione della mostra *Paris-New York 1908-1968*, a cura di P. Hulten, Centre Pompidou, Parigi, 1977.
Vue de salles en noir et blanc.
Foto: J. Faujour.
© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou - Dist. RMN-Grand Palais

↑
4.
Ricostruzione di un ambiente parigino degli anni dieci in occasione della mostra *Paris-Berlin* a cura di J.-H. Martin & W. Spies, al Centre Pompidou, Parigi, 1978.
Vue de salles en noir et blanc.
Foto: J. Faujour.
© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou - Dist. RMN-Grand Palais

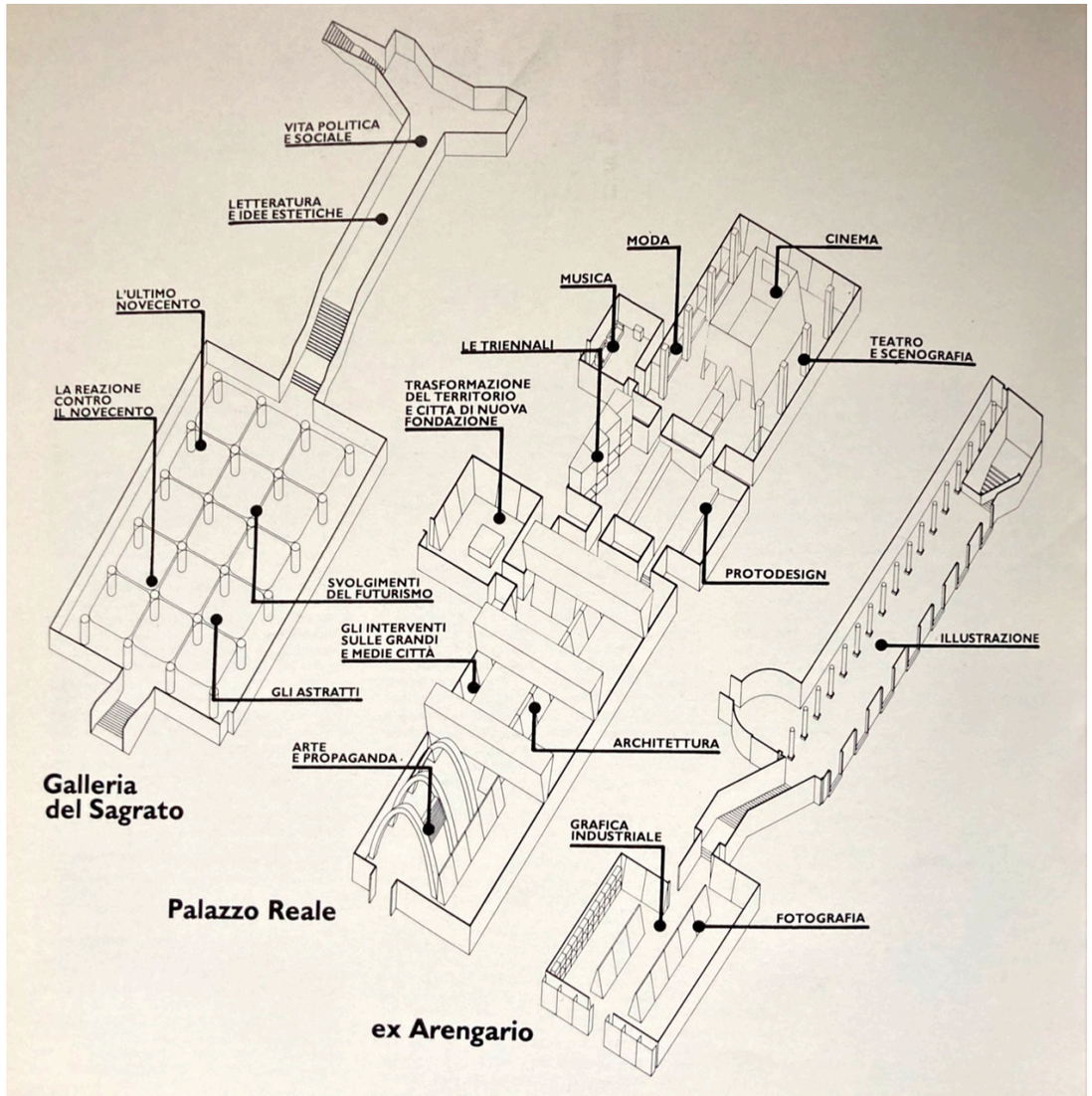
↓
5.
Ricostruzione della cucina di Francoforte, progettata da M. Schütte-Lihotzky (1926), in occasione della mostra *Paris-Berlin*, a cura di J.-H. Martin e W. Spies, Centre Pompidou, Parigi, 1978.
Vue de salles en noir et blanc.
Foto: J. Faujour.
© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/ CCI, Centre Pompidou - Dist. RMN-Grand Palais

→
6.
Ricostruzione del Club operaio nel padiglione dell'URSS all'*Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* a Parigi, progettato da A. Rodcenko (1925), in occasione della mostra *Paris-Moscou 1900-1930*, a cura di P. Hulten, Centre Pompidou, Parigi, 1979.
Vue de salles en noir et blanc.
Foto: J. Faujour.
© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/ CCI, Centre Pompidou - Dist. RMN-Grand Palais



7.
Ambiente "neoplasticista" con opere di G. Rietveld e P. Mondrian, in occasione della mostra *Paris-Moscou 1900-1930*, a cura di P. Hulten, al Centre Pompidou a Parigi, 1979. Vue de salles en noir et blanc. Foto: J. Faujour. © Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou - Dist. RMN-Grand Palais

8.
Assonometria dell'allestimento della mostra *Anni trenta. Arte e cultura in Italia*, a cura di R. Barilli, Palazzo Reale, Milano, 1982. (In *Anni trenta. Arte e cultura in Italia*, Milano: Mazzotta, 1982, n.p.)



9.
Veduta di una sala sul 1928 con mobili di Bottoni, nella mostra *Post zang tumb tuuum. Art life politics: Italia 1918-1943*, a cura di G. Celant, Fondazione Prada, Milano, 2018.
Foto: Delfino Sisto Legnani & Marco Cappelletti
Courtesy: Fondazione Prada

10.
Veduta di una sala sul 1928 con mobili di Prampolini, nella mostra *Post zang tumb tuuum. Art life politics: Italia 1918-1943*, a cura di G. Celant, Fondazione Prada, Milano, 2018.
Foto: Delfino Sisto Legnani & Marco Cappelletti
Courtesy: Fondazione Prada

NOTE

[1] Le immagini degli allestimenti delle mostre sono in Centre Pompidou, Paris; Archives et documentation; *Expositions du Centre Pompidou*.

[2] A Torino le mostre *Torino 1920-1936: Società e cultura tra sviluppo industriale e capitalismo*, Edizioni Progetto 1976 e *Torino tra le due Guerre*, Musei Civici, Torino 1978, vedono una comunità di storici socialmente e politicamente impegnati che si misurano con gli anni del fascismo.

[3] Un effetto che emerge chiaramente in diversi episodi espositivi, tra i quali Silver (2010), Negri (2012) e Cogeval & Avanzi (2015).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ARGAN, G. C., ASSUNTO, R., MUNARI, B., & MENNA, F. (1964, gennaio). Design e mass media. *Op. cit.*, (2), 8-30.

BARILLI R., & GUGLIELMI, A. (a cura di). (1976). *Gruppo 63: Critica e teoria*. Milano: Feltrinelli.

BARILLI, R. (a cura di). (1980). *La Metafisica: Gli anni venti*. Bologna: Graphis.

BARILLI, R. (a cura di). (1982). *Anni trenta: Arte e cultura in Italia*. Milano: Mazzotta.

BARILLI, R. (1983). Gli anni trenta: Radiografia di un successo. In R. Barilli (a cura di), *Anni trenta: Arte e Cultura in Italia*. Milano: Mazzotta, I-XIII.

BLYTHE, S., & MARTINEZ, A. (a cura di). (2008). *Why art museums? The unfinished work of Alexander Dorner*. Boston: MIT Press.

BOSSAGLIA, R. (1980). Arti decorative e Decò. In R. Barilli (a cura di), *La Metafisica: Gli anni venti* (pp. 144-249). Bologna: Graphis.

CELANT, G. (2004). *Arti & architetture*. Genova-Milano: Skira. Vol. 2.

CELANT, G. (2017). Un'ipotesi storico-critica. In G. Celant, *Precronistoria 1966-69* (p. XXXI). Macerata: Quodlibet.

CELANT, G. (a cura di). (2018). *Post zang tuuum: Art life politics: Italia 1918-1943*. Milano: Fondazione Prada.

COGEVAL, G., & AVANZI, B. (a cura di). (2015). *Dolce Vita? Du Liberty au design italien (1900-1940)*. Paris: Skira.

COLOMINA, B., & BUCKLEY, C. (a cura di). (2011). *Clip, stamp, fold: The radical architecture of little magazines 196X to 197X*. New York: Actar.

D'ORSI, A. (2000). *La cultura a Torino tra le due guerre*. Torino: Einaudi.

DELLAPIANA, E. (2018). Ricominciare dal quadrifoglio: La Storia del Design di Renato de Fusco: riduzione e artificio. *AIS/Design: Storia e ricerche*, (6), 55-78.

DELLAPIANA, E. (2020). Gli architetti e i musei, passando per le fiere. In E. Dellapiana, M. B. Failla, & F. Varallo (a cura di), *Museographie: Musei in Europa negli anni tra le due guerre: La conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale* (pp. 403-412). Genova: Sagep.

DORFLES, G. (1982, 24 gennaio). Quei mediocri, provinciali anni trenta. *Corriere della Sera*.

FURLOTTI REBERSCHAK, S. (1981, giugno). L'italiana in Parigi: Ouverture. *Bolaffi. La Rivista dell'arte*, XII(9).

GOLAM, R. (2018). Monumental Fairytales: Mural images during the Ventennio. In G. Celant (a cura di), *Post zang tuuum: Art life politics. Italia 1918-1943* (pp. 330-334). Milano: Fondazione Prada.

HULTEN, P. (a cura di). (1977). *Paris-New York 1908-1968*. Paris: Gallimard.

HULTEN, P. (a cura di). (1979). *Paris-Moscou 1900-1930*. Paris: Ed. Centre Georges Pompidou.

MARTIN, J.-H., & SPIES, W. (a cura di). (1978). *Paris-Berlin, rapports et contrastes france-allemagne 1900-1933: Art, architecture, graphisme, littérature, objets industriels, cinéma, théâtre, musique*. Paris: Ed. Centre Georges Pompidou.

NEGRI, A. (a cura di). (2012). *Anni trenta: Arti in Italia oltre il fascismo*. Firenze: Giunti

OBRIST, H. U. (2011). *Breve storia della curatela*. Milano: Postmedia.

PANSERA, A. (1982). Le Triennali. In R. Barilli (a cura di), *Anni trenta: Arte e cultura in Italia* (pp. 311-324). Milano: Mazzotta.

PINELLI, A. (1982, 7 febbraio). Di tutto, ma non tutto. *Il Messaggero*.

POINSOT, J.-M. (2007). Incertitudes et évidences: De la crise comme moteur de l'histoire. In B. Saou-Dufrêne (a cura di), *Centre Pompidou: Trente ans d'histoire* (pp. 233-247). Paris: Centre Pompidou.

POULOT, D. (2008). *Musei e museologia*. Milano: Jaca Book.

QUATTROCCHI, L. (2015). Esporre l'arte fascista: Cronache e storia. *Rivista di storia contemporanea*, (279), 529-555.

SAOU-DUFRÊNE, B. (1995). La série des expositions internationales du Centre Georges Pompidou: Pour un nouveau modèle. *Publics et musées*, (8), 75-101.

SAOU-DUFRÊNE, B. (a cura di). (2007). *Centre Pompidou: Trente ans d'histoire*. Paris: Centre Pompidou.

SCHNAPP, J. (2018). The spectacle factory. In G. Celant (a cura di), *Post zang tuuum: Art life politics. Italia 1918-1943* (pp. 258-261). Milano: Fondazione Prada.

SILVER, K. E. (a cura di). (2010). *Chaos and classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*. New York: Guggenheim Museum.

SPARKE, P., MARTIN, B., & KEEBLE, T. (a cura di). (2006). *The modern period room: The construction of the exhibited interior 1870 to 1950*. Abingdon: Routledge.

ZEVI, B. (1982, 28 febbraio). Anni trenta, ma che nausea!. *L'Espresso*, 163.