



# Uno spazio narrativo immersivo

La XIII Triennale di Milano, 1964

**Alessandro Bosco**

PETER LANG

## VOL. 41 ITALIAN MODERNITIES

Curata da Vittorio Gregotti e Umberto Eco, la Sezione introduttiva della XIII Triennale del 1964 dedicata al *Tempo libero* fu uno degli episodi figurativo-teatrali più significativi del fermento sperimentale che interessò l'Italia dei primi anni Sessanta. Architettura, letteratura, arti visive, cinema e musica convergevano – nel senso della tradizione modernista della Sintesi delle Arti – a creare una sorta di macchina narrativa integrale, chiamata ad affrontare tramite i canoni dell'opera aperta il tema dello svago. L'architettura si faceva così spazio performativo, coinvolgendo attivamente il pubblico, attore e spettatore allo stesso tempo.

In questo che è il primo studio specificamente dedicato all'allestimento, l'autore ricostruisce il percorso espositivo della mostra per mettere in luce il dialogo che in queste sale intercorre tra il dibattito letterario del Gruppo 63, le avanguardie architettoniche europee, la Pop Art statunitense e gli ambienti spaziali di Lucio Fontana. Questo labirinto di specchi e illuminazioni al neon ha nell'immersività degli spazi uno dei tratti più distintivi, che l'autore interroga alla luce delle odierne estetiche transmediali (in ambito allestitivo, narrativo e teatrale), proponendo così una disamina innovativa circa il fenomeno e la rilevanza attuale della neoavanguardia italiana.

Il volume ripropone inoltre per la prima volta alcuni testi di Umberto Eco, Vittorio Gregotti, Enrico Filippini e Gillo Dorfles relativi all'allestimento della XIII Triennale.

Alessandro Bosco insegna letteratura italiana presso l'Università di Ginevra ed è collaboratore scientifico presso l'Università di Zurigo. Si occupa di teoria della letteratura e di letteratura comparata. Lavora inoltre sul genere romanzesco tra Sette- e Ottocento e sui processi transnazionali di mediazione e transfer culturale. Ha insegnato nelle Università di Zurigo, Innsbruck e Berna, nonché alla FHNW di Basilea. È stato Research Fellow SNSF alla "Sapienza" Università di Roma. Ha pubblicato *Il romanzo indiscreto. Epistemologia del privato nei «Promessi Sposi»* (2013). Di Enrico Filippini ha curato l'edizione dei testi letterari (*L'ultimo viaggio*, 2013) e delle interviste giornalistiche (*Frammenti di una conversazione interrotta*, 2013). È autore di *Milano, il grattacielo e la Metropoli* (2021), nonché co-autore di *S/confinare. I rapporti culturali italo-svizzeri tra associazionismo, editoria e propaganda (1935-1965)* (Peter Lang, 2022).



*Uno spazio narrativo immersivo*

# **ITALIAN MODERNITIES**

**VOL. 41**

Edited by

Pierpaolo Antonello and Robert Gordon,  
University of Cambridge



**PETER LANG**

Oxford · Bern · Berlin · Bruxelles · New York · Wien



# *Uno spazio narrativo immersivo*

La XIII Triennale di Milano, 1964

Alessandro Bosco



PETER LANG

Oxford · Bern · Berlin · Bruxelles · New York · Wien

**Bibliographic information published by Die Deutsche Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

A catalogue record for this book is available from the British Library.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Names: Bosco, Alessandro, author.

Title: Uno spazio narrativo immersivo : La XIII Triennale di Milano, 1964 / Alessandro Bosco.

Description: Oxford ; New York : Peter Lang, [2022] | Series: Italian modernities, 1662-9108 ; vol no. 41 | Includes bibliographical references and index.

Identifiers: LCCN 2022016465 (print) | LCCN 2022016466 (ebook) | ISBN 9781800798328 (paperback) | ISBN 9781800798335 (ebook) | ISBN 9781800798342 (epub)

Subjects: LCSH: Triennale di Milano (13th : 1964 : Milan, Italy) | Decorative arts--Exhibitions. | Architecture, Modern--20th century--Exhibitions.

Classification: LCC NK520.I8 M5436 2022 (print) | LCC NK520.I8 (ebook) | DDC 700.74/4521--dc23/eng/20220605

LC record available at <https://lcn.loc.gov/2022016465>

LC ebook record available at <https://lcn.loc.gov/2022016466>

The open access version of this publication was funded by the Swiss National Science Foundation.

Cover image: XIII Triennale di Milano (1964), particolare della *Sala dei condotti* (Scalone d'onore) della *Sezione introduttiva a carattere internazionale*. (Foto: Paolo Monti).

L'immagine proviene dal Fondo Paolo Monti, di proprietà di Fondazione BEIC e conservato presso il Civico Archivio Fotografico di Milano. La Fondazione BEIC è titolare dei diritti d'autore dell'Archivio Paolo Monti.

Cover design by Peter Lang Ltd.

ISSN 1662-9108

ISBN 978-1-80079-832-8 (print)

ISBN 978-1-80079-833-5 (ePDF)

ISBN 978-1-80079-834-2 (ePub)

© Alessandro Bosco, 2022

Published by Peter Lang Ltd, International Academic Publishers,  
Oxford, United Kingdom  
[oxford@peterlang.com](mailto:oxford@peterlang.com), [www.peterlang.com](http://www.peterlang.com)

Alessandro Bosco has asserted his right under the Copyright, Designs and Patents Act, 1988, to be identified as Author of this Work.

**PETER LANG**



Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution CC-BY 4.0 license. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

This publication has been peer reviewed.

Caminante, no hay camino,  
se hace camino al andar.

– Antonio Machado, *Campos de Castilla* (1917)



# Indice

Elenco delle illustrazioni	ix
Ringraziamenti	xiii
Introduzione	I
PARTE I La mostra	23
CAPITOLO 1	
Mettere in scena l'architettura	25
CAPITOLO 2	
Il tema del "tempo libero"	39
CAPITOLO 3	
Tecniche dello straniamento	55
CAPITOLO 4	
<i>L'opera aperta</i> come teatro totale	71
CAPITOLO 5	
La sala del <i>Caleidoscopio</i>	87
CAPITOLO 6	
Il corridoio delle <i>Utopie</i>	97
CAPITOLO 7	
Lo spettacolo della metropoli	119

CAPITOLO 8	
Narrare in negativo	129
Conclusione	145
PARTE II I testi	153
Premessa	155
UMBERTO ECO	
Teoria e pratica del tempo libero: indicazioni per la sceneggiatura di un allestimento	159
<i>La Triennale di Milano</i> . Intervista a Umberto Eco	167
VITTORIO GREGOTTI	
Sull'allestimento della XIII Triennale	171
VITTORIO GREGOTTI	
Un'esperienza alla XIII Triennale	175
ENRICO FILIPPINI	
Appunti sopra un oggetto quasi sconosciuto. (A proposito della XIII Triennale di Milano)	185
GILLO DORFLES	
La XIII Triennale	195
Bibliografia	207
Indice dei nomi	217



## Elenco delle illustrazioni

- Fig. 1. XIII Triennale di Milano (1964): Ingresso della Sezione introduttiva a carattere internazionale. *L'esaltazione* (foto: Ugo Mulas). ©La Triennale di Milano – Archivio Fotografico. 65
- Fig. 2. XIII Triennale di Milano (1964): Ingresso della Sezione introduttiva a carattere internazionale. *L'esaltazione* (foto: Paolo Monti). L'immagine proviene dal Fondo Paolo Monti, di proprietà di Fondazione BEIC e conservato presso il Civico Archivio Fotografico di Milano. La Fondazione BEIC è titolare dei diritti d'autore dell'Archivio Paolo Monti. 66
- Fig. 3. XIII Triennale di Milano (1964) – La *Sala dei condotti* (Scalone d'onore) nella *Sezione introduttiva a carattere internazionale* (foto: Paolo Monti). L'immagine proviene dal Fondo Paolo Monti, di proprietà di Fondazione BEIC e conservato presso il Civico Archivio Fotografico di Milano. La Fondazione BEIC è titolare dei diritti d'autore dell'Archivio Paolo Monti. 78
- Fig. 4. XIII Triennale di Milano (1964) – *Scalone d'onore*, raccordo dei condotti nella *Sezione introduttiva a carattere internazionale* (Publifoto). ©La Triennale di Milano – Archivio Fotografico. 79
- Fig. 5. XIII Triennale di Milano (1964), particolare della *Sala dei condotti* (Scalone d'onore) della *Sezione introduttiva a carattere internazionale* (foto: Paolo Monti). L'immagine proviene dal Fondo Paolo Monti, di proprietà di Fondazione BEIC e conservato presso il Civico Archivio Fotografico di Milano. La Fondazione BEIC è titolare dei diritti d'autore dell'Archivio Paolo Monti. 80

- Fig. 6. XIII Triennale di Milano (1964) – Particolare del quinto condotto («Integrazione») intitolato “Marilyn Monroe. Esaltazione dell’attrice” (Roberto Crippa, Filippo De Gasperi e Carlo Cisventi) nella *Sala dei condotti* della *Sezione introduttiva a carattere internazionale* (foto: Paolo Monti). L’immagine proviene dal Fondo Paolo Monti, di proprietà di Fondazione BEIC e conservato presso il Civico Archivio Fotografico di Milano. La Fondazione BEIC è titolare dei diritti d’autore dell’Archivio Paolo Monti. 84
- Fig. 7. XIII Triennale di Milano (1964) – Particolare del quinto condotto («Integrazione») intitolato “Marilyn Monroe. Esaltazione dell’attrice” (Roberto Crippa, Filippo De Gasperi e Carlo Cisventi) nella *Sala dei condotti* della *Sezione introduttiva a carattere internazionale* (foto: Paolo Monti). L’immagine proviene dal Fondo Paolo Monti, di proprietà di Fondazione BEIC e conservato presso il Civico Archivio Fotografico di Milano. La Fondazione BEIC è titolare dei diritti d’autore dell’Archivio Paolo Monti. 85
- Fig. 8. XIII Triennale di Milano (1964) – *Sala del Kaleidoscopio*. ©La Triennale di Milano – Archivio Fotografico. 86
- Fig. 9. Lucio Fontana, *Ambiente spaziale a luce nera* (Spatial Environment in Black Light), 1948–49/2017, installation view at Pirelli HangarBicocca, Milan. Photo: Agostino Osio. ©Fondazione Lucio Fontana, by Siae 2022. 103
- Fig. 10. Lucio Fontana, *Struttura al neon per la IX Triennale di Milano* (Neon structure for the 9th Milan Triennale), 1951. ©Fondazione Lucio Fontana, by Siae 2022. 109
- Fig. 11. Lucio Fontana in collaboration with Nanda Vigo, *Ambiente spaziale “Utopie”*, nella XIII Triennale di Milano (Spatial Environment “Utopias”, at the 13th Milan Triennale), 1964/2017, installation view at Pirelli HangarBicocca, Milan. Photo: Agostino Osio. ©Fondazione Lucio Fontana, by Siae 2022. 113

Fig. 12. Lucio Fontana in collaboration with Nanda Vigo, *Ambiente spaziale "Utopie"*, nella XIII Triennale di Milano (Spatial Environment "Utopias", at the 13th Milan Triennale), 1964/2017, installation view at Pirelli HangarBicocca, Milan. Photo: Agostino Osio. ©Fondazione Lucio Fontana, by Siae 2022.



## Ringraziamenti

L'idea di questo libro nasce molti anni fa dal ritrovamento di alcuni articoli sulla XIII Triennale in margine ad un'altra ricerca che stavo allora conducendo. Inizialmente ne parlai con Remo Ceserani, che avevo conosciuto qualche anno prima mentre era Visiting Professor al Politecnico Federale di Zurigo, il quale – curioso e generoso come sempre – mi incoraggiò a portare avanti la cosa. Il lavoro, tuttavia, non sarebbe mai potuto nascere in questa forma senza il fondamentale sostegno delle colleghe e dei colleghi dell'Istituto di Romanistica dell'Università di Innsbruck, che mi hanno dato lo spazio e gli stimoli necessari per approfondire le ricerche. Alle pazienti riletture e puntuali osservazioni critiche di Sabine Schrader, in particolare, questo libro deve molto. Ugualmente di gratitudine per la disponibilità dimostrata, nonché per i numerosi spunti di riflessione forniti va inoltre alle colleghe e ai colleghi dei diversi atenei in cui ho avuto l'opportunità di lavorare nei periodi che hanno combaciato con alcune fasi di stesura del presente volume, ovvero il Romanisches Seminar dell'Università di Zurigo, la Sezione d'Italianistica dell'Università di Berna e l'Unité d'Italien dell'Università di Ginevra.

Una prima versione del lavoro fu ultimata ad Innsbruck nella primavera del 2020. Per la presente edizione il testo è stato ripreso, ampliato e profondamente rielaborato. Nel darlo alle stampe vorrei ringraziare le persone che in luoghi e periodi diversi hanno direttamente o indirettamente contribuito ad arricchire l'orizzonte di questa ricerca. In particolare: Sabine Schrader, Andrea Cortellessa, Gerhild Fuchs, Monika Raic, Ariane De Waal, Francesca Serra, Tatiana Crivelli, Stefano Bragato, Pierpaolo Antonello, Robert Gordon, Teresa Nocita, Alessandro Moro, Marino Fuchs, oltre al compianto Remo Ceserani. Vorrei inoltre ringraziare le studentesse e gli studenti dei miei corsi di Innsbruck, Berna e Ginevra dove ho avuto modo di discutere e precisare temi e argomenti poi in parte confluiti in questo libro.

Ringrazio ancora l'Italien-Zentrum dell'Università di Innsbruck per avermi permesso di studiare le carte conservate presso l'Archivio della

Triennale a Milano, così come Tommaso Tofanetti, responsabile del detto Archivio, per l'imprescindibile aiuto.

Un sentito grazie va poi a Renate Ramge, Carlotta Eco, Stefano Eco, Concita Filippini, Marina Gregotti, nonché a Giorgetta e Piero Dorflès per il loro permesso alla pubblicazione dei testi di, nell'ordine, Umberto Eco, Enrico Filippini, Vittorio Gregotti e Gillo Dorflès. Ringrazio inoltre sentitamente la Fondazione Lucio Fontana, la SIAE, l'Archivio Nanda Vigo, la Fondazione Bruno Zevi, l'Archivio fotografico della Triennale, la Fondazione BEIC e il Civico Archivio Fotografico di Milano. Ringrazio anche l'Arch. Martina Rossini della Gregotti Associati International e Lorenza Guiot, già responsabile del Fondo Enrico Filippini presso la Biblioteca Cantonale di Locarno.

Ringrazio infine Laurel Plapp per il supporto e l'assistenza nell'iter editoriale, nonché il Fondo Nazionale Svizzero per la ricerca scientifica che con il proprio generoso sostegno ha permesso la pubblicazione Open Access del presente lavoro.

*A.B.*



## Introduzione

*La società appena entrata nel XXI secolo non è meno «moderna» di quella che entrò nel XX; il massimo che si può dire è che è moderna in modo diverso.<sup>1</sup>*

– Zygmunt Bauman

Milano, giugno 1964. Un turista americano capita per caso a Palazzo dell'Arte, sede della Triennale, dove si aspetta di trovare una mostra dal carattere merceologico, «an exhibition of pots and pans» per l'esattezza. Invece si ritrova immerso in un ambiente multicolore con pareti interamente ricoperte di schermi televisivi e pannelli pubblicitari che si illuminano a intermittenza: promesse di viaggi meravigliosi, annunci di spettacoli, balli, feste, stadi con spalti gremiti di gente, macchine fotografiche, incontri di pugilato, motociclette. Un nastro sonoro accompagna questa fantasmagoria di immagini colorate che invitano a godere del proprio tempo libero: «caro, che cosa facciamo stanotte?»; «oggi per fortuna i bambini non ci sono». Poco dopo, uscito da questo corridoio e attraversata una porta a battenti, il nostro visitatore casuale si ritrova invece in una stanza squallida e vuota, dalle mura corrose, sulle quali campeggia una scritta impolverata: «Week-end». Di fronte a lui una serie di cinque macchine argentate, simili a juke-box o lavatrici, che recano riprodotte sulla fronte una grande mano additante di Roy Lichtenstein. Sul ripiano le macchine hanno invece dei pulsanti che bisogna azionare per far sì che il marchingegno restituisca un biglietto con delle didascalie e l'indicazione del successivo percorso da seguire. Confuso e con il biglietto in mano il nostro turista si ritrova adesso nella prossima sala, tutta argentea, illuminata a intermittenza con luce al neon arancione, in cui risuona una composizione di musica elettronica vagamente psichedelica. Domina la sala un enorme scalone – moltiplicato sul soffitto da una serie di specchi trasversali – su cui, a sbalzo, sono adagiati dei grandi contenitori, sempre

1 Zygmunt BAUMAN, *Modernità liquida*, trad. it. di Sergio Minucci, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 18.

argentei, accessibili attraverso aperture laterali. Ognuno di questi tubi a sezione quadrata si distingue dagli altri per la specifica scritta luminosa al neon che reca in testa: «Integrazione», «Utopie», «Illusioni», «Tecnica», si legge. A fare da raccordo tra questi contenitori un'altra scritta: «Tempo libero». Al loro interno è possibile trovare pareti di specchi, uomini di carta pesta rivestiti da fogli di giornale, sculture di vario tipo e materiali, pavimenti ondulati ricoperti da un soffice e spesso tappeto rosso, corridoi bui con una linea bucherellata illuminata di verde, nudi di Marilyn Monroe, scene da fumetto riprodotte sulle pareti, grandi fotografie di attori. Uscito da questo labirinto lo spettatore si ritrova in un altro corridoio. Buio. Dal tetto pendono, capovolti a testa in giù, dei manichini seduti su un divano. Una didascalia luminosa recita: «Uno dei pericoli della civiltà industriale è che il tempo libero sia organizzato dagli stessi centri di potere che controllano il tempo di lavoro. In questo caso il tempo libero è consumato secondo lo stesso ritmo del tempo lavorativo. Divertirsi significa farsi integrare». Lo spaesamento del nostro malcapitato visitatore raggiunge il culmine nell'ultima sala, una sorta di caleidoscopio gigante in cui entrando ci si ritrova riflessi sei volte nelle enormi pareti a sezione triangolare interamente tappezzate di specchi. D'un tratto sul pavimento bianco vengono proiettati contemporaneamente due film composti da collage sonorizzati di vari frammenti di repertorio montati ad un ritmo infernale e moltiplicati dagli specchi della sala. Scene di lavori in fabbrica, acrobati, porti, fonderie, file di macchine, spiagge affollate, cantieri, balli, gruppi di operai, scene erotiche, roulette, tonnare, biciclette, ciminiera, cabaret, gru. Alla fine della proiezione sul pavimento compaiono, simili a detriti, immagini che ricordano quelle già viste entrando nella prima sala del percorso. Stordito e sbalordito da questo bombardamento acustico-visivo il nostro visitatore si guarda in giro con occhi che implorano aiuto.

È così che immaginiamo il turista americano nel momento in cui si rivolge ad un altro visitatore che con il catalogo in mano sta percorrendo le sale della stessa mostra. «Mi scusi, ma dove mai sono capitato!?!». «Lei ha appena visto la sezione introduttiva della XIII Triennale dedicata al tema del *Tempo libero*, mio caro signore» – gli risponde in perfetto inglese l'uomo col catalogo sotto il braccio. Il caso vuole che quest'ultimo non

fosse altro che un corrispondente della rivista londinese *Design*, inviato a Milano per recensire la mostra. E narrando poi questo episodio sulla detta rivista il nostro corrispondente si sarebbe chiesto «how many others» – alla stregua del turista americano – «would be similarly baffled and, not having a guide conveniently at hand, would wander round with the conviction that the Italians, and those from abroad crazy enough to join with them in this venture, had gone completely mad».<sup>2</sup>

La XIII Triennale di Milano fu inaugurata il 12 giugno del 1964 e rimase aperta fino al 27 settembre. L'immagine del turista sperduto nelle sale introduttive della mostra rende bene l'idea dell'effetto straniante (se non addirittura folle, appunto) che l'allestimento poteva generare nel pubblico dell'epoca. Non c'è dubbio, infatti, che il percorso presentasse caratteristiche radicalmente innovative rispetto a ciò che solitamente ci si attendeva da una mostra di architettura e arti decorative, tanto è vero che la completa abolizione dell'aspetto merceologico distingueva queste sale anche dai restanti padiglioni della stessa mostra. Nell'economia dell'intero percorso espositivo la *Sezione introduttiva a carattere internazionale* aveva, come si legge nel catalogo, il compito di inquadrare dal punto di vista storico e teorico il tema del *Tempo libero*. A queste cinque sale introduttive seguiva la mostra vera e propria, a cominciare dalla sezione italiana – curata, tra gli altri, da Gae Aulenti e Carlo Aymonino, con, anche qui, notevoli aperture nella concezione dell'allestimento – e poi le varie sezioni straniere, chiamate a dare un'immagine generale del tempo libero nei propri paesi. Tra queste, oltre alla sezione degli Stati Uniti, la più interessante fu probabilmente quella inglese,<sup>3</sup> allestita da Theo Crosby che portava con sé il bagaglio di un'esperienza decisiva nella storia degli allestimenti, ovvero la mostra *This is Tomorrow* presentata a Londra nel 1956 e sulla quale avremo modo di tornare. Nel parco, infine, – al quale dal secondo piano di Palazzo dell'Arte si accedeva tramite un ponte a sezione triangolare che scavalcava Viale

2 John E. BLAKE, *Triennale. Fourteen nations discuss leisure*, in «Design», n. 189, September 1964, pp. 28–39, a p. 29.

3 Per un'analisi specifica della sezione inglese della XIII Triennale si veda in particolare Francesca ZANELLA, *Il «complesso di Louise»: la mostra Tempo libero (13. Triennale, Milano 1964), dentro e fuori dal Palazzo*, in «Ricerche di s/confinè» vol. III, n. 1 (2012), pp. 67–92.

Alemagna (architetti: Aldo Rossi, Luca Meda, Silvano Zorzi) – erano state installate delle cassette prefabbricate, sempre in relazione al tema dello svago.

All'interno di questo contesto espositivo, come detto, la *Sezione introduttiva* assumeva un significato particolare, soprattutto in riferimento alla ricerca estetico-formale. Qui, infatti, l'allestimento mostrava di accogliere e sviluppare fino in fondo alcune tendenze contemporanee delle avanguardie artistiche in funzione dell'utopia modernista della Sintesi delle Arti. I principali artefici di quelle sale furono Vittorio Gregotti e Umberto Eco, responsabili dell'ordinamento, coadiuvati nei lavori di allestimento dagli architetti Peppo Brivio, Lodovico Meneghetti e Giotto Stoppino, dal grafico Massimo Vignelli, da Livio Castiglioni per le comunicazioni sonore, e dallo scenografo Luciano Damiani. A distanza di anni Eco avrebbe ricordato quell'esperienza nei seguenti termini:

La Triennale doveva parlare (e non solo attraverso l'esposizione di oggetti e progetti infrastrutturali) dello "svago". Era anche questo un tema utopista, tipico del boom del dopoguerra, la conquista del tempo libero come liberazione (o pausa) dall'alienazione del lavoro. Decidemmo, all'epoca della Triennale del 1964, di far accedere il pubblico alle esposizioni propriamente dette attraverso – come dire? – un percorso labirintico, una serie di condotti audiovisivi, dove l'architettura, le arti applicate, la pittura, la scultura, il cinema, la televisione si unissero in un discorso critico sull'idea di svago: si utilizzava l'architettura come progetto globale per discutere e chiamare in causa le utopie dell'architettura come progetto globale.<sup>4</sup>

Il passo riassume i nodi centrali che caratterizzarono l'allestimento, tra cui l'idea di ricavare dalla ricerca intorno all'integrazione delle arti (che dal *Gesamtkunstwerk* di matrice wagneriana alle varie correnti del modernismo aveva caratterizzato la tradizione del moderno) un potente strumento espressivo, capace non solo di impostare per mezzo dell'arte (cioè dell'allestimento concepito come installazione artistica multimediale) un «discorso critico» sul tema del *Tempo libero*, ma anche di interrogare i limiti e le potenzialità della mostra di architettura come

4 Umberto ECO, *Prefazione* (1982), in Vittorio GREGOTTI, *Il territorio dell'architettura*, edizione ampliata, Milano, Feltrinelli, 2014 (1966), pp. v-x, a p. viii.

luogo utopico della Sintesi delle Arti, appunto. Se da un lato la XIII Triennale doveva quindi fungere da strumento di indagine sociologica (poiché di tale natura era sostanzialmente il tema dello svago), dall'altro era invece chiamata ad esplorare le potenzialità conoscitive che, secondo la tradizione del moderno, l'arte in quanto «progetto globale» poteva ancora assolvere nel quadro della società contemporanea.

Alla luce dell'odierno dibattito teorico in ambito curatoriale e allestitivo – e in particolar modo in relazione alla prassi dell'*artistic research* che presuppone, appunto, la capacità dell'arte di assumere fini conoscitivi nell'indagine della realtà contemporanea –<sup>5</sup> non può non colpire la persistente attualità che a tutt'oggi rivestono i principi estetici che guidarono l'allestimento della sezione introduttiva della XIII Triennale. La stessa idea del «percorso labirintico» evocato da Eco (e di cui abbiamo visto “vittima” il malcapitato turista americano) – una forma cioè aperta dell'allestimento che riduce al minimo le didascalie a fini di “ammaestramento” per affidare invece il compito dell'interpretazione al visitatore, coinvolgendolo in tal modo attivamente nel percorso – è un principio “drammaturgico” che ancora oggi viene indicato dagli addetti ai lavori come il modello da realizzare. Valga in questo senso un'affermazione di Jean-François Lyotard (che si legge nel catalogo della mostra *Les Immatériaux* allestita al Centre Pompidou nel 1985) ripresa di recente ed indicata come una decisiva fonte di ispirazione da Hans Ulrich Obrist, una delle personalità internazionalmente più influenti nell'ambito della pratica e della teoria curatoriali contemporanee. Scriveva dunque Lyotard:

Abbiamo voluto risvegliare la sensibilità, e non certo indottrinare le menti. L'esposizione è una drammaturgia postmoderna. Nessun eroe, nessun racconto. Un labirinto di situazioni organizzato per questioni: i nostri siti. [...] Il visitatore nella sua solitudine è chiamato a scegliere il proprio percorso agli incroci delle trame che lo

5 Sul concetto di *artistic research* in quanto estetica conoscitiva, si veda adesso in particolare Anke HAARMANN, *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik*, Bielefeld, transcript Verlag, 2019. Utili in questo senso anche le riflessioni contenute in Silvia HENKE, Dieter MERSCH, Nicolaj VAN DER MEULEN, Thomas STRÄSSLE, Jörg WIESEL, *Manifesto of Artistic Research*, Zürich, Diaphanes, 2019, pubblicazione open access accessibile su <https://www.diaphanes.net/titel/manife-sto-of-artistic-research-5962>.

sostengono e delle voci che lo chiamano. Se avessimo delle risposte, una «dottrina», a cosa servirebbero tutti questi sforzi? <sup>6</sup>

Lasciamo per un attimo in sospeso la questione del postmoderno, che riprenderemo tra un attimo, e concentriamoci invece sui procedimenti descritti da Lyotard: non un “racconto” (nel senso lyotardiano del «*récit*») lineare e coerente, dunque, ma un labirinto di situazioni, strutturato attraverso una fitta rete di relazioni cui il visitatore è chiamato a dare significato, orientandosi tra diverse possibilità di lettura che non consentono risposte univoche ma che inducono, invece, a riflettere su determinate questioni. Vedremo, nel corso di questo lavoro, come le sale introduttive della XIII Triennale seguissero già esplicitamente questo principio “drammaturgico”, e non a caso le recensioni coeve criticarono quasi tutte il fatto che la mostra non forniva “risposte” sul tempo libero. La stessa nozione di “drammaturgia” applicata alla mostra è, del resto, un altro aspetto centrale dell’attuale dibattito teorico. E anche in questo caso, come vedremo, l’allestimento della XIII Triennale si conferma nel suo ruolo per molti versi pionieristico, nel senso che il percorso delle cinque sale introduttive era stato esplicitamente pensato in termini narrativi – «un racconto da leggere in piedi», lo aveva non a caso definito Eduardo Vittoria, presidente della Giunta esecutiva della mostra – seguendo però i criteri che conducevano allora in particolare lo sperimentalismo della neoavanguardia letteraria italiana che mirava, appunto, a rompere la

6 Cfr. Alain ARNAUD – Jean-François LYOTARD, *Le partage des conséquences*, in *Les Immatériaux. Album*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, p. 5: «On a voulu éveiller une sensibilité, nullement endoctriner les esprits. L’exposition est une dramaturgie postmoderne. Pas de héros, pas de récit. Un dédale de situations organisées par des questions: nos sites. [...] Le visiteur, dans sa solitude, est sommé de choisir son parcours aux carrefours des trames qui le retiennent et des voix qui l’appellent. Si nous avions des réponses, une “ doctrine ” , à quoi bon tous ces tracés ?». Traduzione mia. Il passo viene ripreso, in traduzione inglese, da Hans Ulrich OBRIST in *Ways of Curating*, London, Penguin, 2015, p. 158. Per uno studio complessivo sull’importanza della mostra *Les Immatériaux* nel panorama culturale contemporaneo si veda ora Daniel BIRNBAUM, *Spacing Philosophy. Lyotard and the Idea of the Exhibition*, Berlin, Sternberg Press, 2019.



logica causale-temporale del “racconto” per sostituirvi un montaggio per frammenti/situazioni.

Un'altra particolarità dell'allestimento della XIII Triennale fu infatti proprio lo stretto rapporto con il dibattito teorico imbastito dal Gruppo 63 di cui facevano parte, com'è noto, sia Eco che Gregotti (quest'ultimo come unico architetto). Lo stesso Gregotti avrebbe successivamente sottolineato l'importanza di quel riferimento per la realizzazione della mostra, arrivando addirittura a concepirla, retrospettivamente, come «l'episodio figurativo-teatrale più rilevante espresso dal Gruppo 63».<sup>7</sup> Giudizio evidentemente un po' forzato se si tiene conto che il Gruppo 63 non fu mai un movimento nel vero senso della parola, capace cioè di esprimere un'opera (né tantomeno una poetica) collettiva, come qui implicitamente Gregotti pare suggerire. Ciò non toglie, però, che sia proprio lo stretto rapporto con il dibattito della neoavanguardia letteraria italiana a rendere la XIII Triennale un oggetto di notevole interesse critico anche per chi, come l'autore di queste pagine, non è né uno storico dell'architettura, né uno storico dell'arte bensì uno studioso di letteratura che predilige un approccio comparatistico alla propria materia. Lo studio della XIII Triennale si pone in questo senso come una possibilità di rileggere da una prospettiva inedita il fenomeno della neoavanguardia letteraria italiana, ma anche di riflettere sul ruolo che la letteratura, e nella fattispecie le dette poetiche letterarie, ebbero nel processo di rinnovamento della concezione della mostra di architettura.

Tuttavia, in che termini? Abbiamo sin qui più volte sottolineato l'attualità che a tutt'oggi rivestono molti dei principi che regolavano il funzionamento delle sale introduttive della XIII Triennale, principi che, come testimonia anche il passo di Lyotard ripreso da Obrist, studiosi e addetti ai lavori tendono adesso a derubricare immediatamente come “postmoderni”. Prendiamo il caso di uno degli aspetti in assoluto più rimarchevoli e distintivi della Triennale del 1964, ovvero l'immersività degli ambienti che raggiunge il culmine nel già descritto *Caleidoscopio* finale (che rimane l'elemento più memorabile della mostra). Ebbene, anche

7 Cfr. l'intervento di Vittorio GREGOTTI alla tavola rotonda *Il Gruppo 63 e le arti*, in [Fausto CURI - Niva LORENZINI (a cura di)], *Il gruppo 63 quarant'anni dopo*, Bologna, Pendragon, p. 125.

in questo caso non può non colpire l'importanza fondamentale che il principio dell'immersività riveste oggi nei più disparati settori dell'industria dell'*entertainment*, ma soprattutto nei due ambiti che qui direttamente ci interessano, ovvero quello allestitivo da un lato e quello teatrale dall'altro. Da alcuni anni a questa parte è palese, a livello internazionale, la tendenza degli allestimenti contemporanei a promettere "esperienze immersive" alle proprie visitatrici e ai propri visitatori, mirando al coinvolgimento fisico ed emotivo. A Zurigo, mentre scrivo queste righe introduttive, è stato appena inaugurato, con la mostra *Viva Frida Kahlo – Immersive experience*, il primo museo permanente per allestimenti immersivi in Svizzera.<sup>8</sup> Al centro di questa mostra non c'è tanto l'opera di Frida Kahlo, quanto piuttosto l'esperienza estetica del visitatore sapientemente mercificata secondo la logica dell'«experience economy», che fa dell'esperienza stessa del consumatore il prodotto da monetizzare.<sup>9</sup> La mostra quindi promuove, sì, l'opera dell'artista messicana, ma più ancora l'esperienza fruitiva del pubblico, sicché l'intensificazione della partecipazione affettiva

8 Cfr. *Viva Frida Kahlo – Immersive experience*, Zürich, Lichthalle Maag, 22.9.2021–2.1.2022. Nel prospetto della mostra si legge: «The new MAAG Light Hall is the first permanent museum in Switzerland to show only immersive exhibitions. Works by outstanding artists are illuminated, animated, set to music and projected on the walls, ceilings and floors» (cfr. <https://vivafridakahlo.ch/en/>).

9 Sul concetto di «experience economy» si veda il fondamentale volume di B. Joseph PINE II e James H. GILMORE, *The Experience Economy*, updated edition, Boston, Harvard Business Review Press, 2011, alle pp. ix–17 (corsivi nel testo): «So let us here be most clear: *goods and services are no longer enough* to foster economic growth, create new jobs, and maintain economic prosperity. To realize revenue growth and increased employment, the staging of experiences must be pursued as a distinct form of economic output. Indeed, in a world saturated with largely undifferentiated goods and services the greatest opportunity for value creation resides in staging experiences. [...] The company – we'll call it an *experience stager* – no longer offers goods or services alone but the resulting experience, rich with sensations, created within each customer. All prior economic offerings remain at arm's length, outside the buyer, but experiences are inherently personal. They actually occur within any individual who has been engaged on an emotional, physical, intellectual, or even spiritual level. The result? No two people can have the same experience-period. Each experience derives from the interaction between the staged event and the individual's prior state of mind and being».

assurge a vero “oggetto” della mostra. L’odierno dibattito intorno al teatro immersivo sviluppatosi soprattutto negli Stati Uniti, ma anche in Inghilterra a partire dalle pionieristiche produzioni dei Punchdrunk – i cui ambienti scenici mostrano profonde implicazioni con modalità espressive tipiche degli allestimenti espositivi (basti pensare al ruolo che assumono gli spazi immersivi, veri e propri *environments*) –<sup>10</sup> risulta particolarmente istruttivo in questo senso. Partendo dal fatto che il teatro immersivo si basa sul principio della partecipazione attiva, cioè produttiva dello spettatore chiamato per così dire a *generare* la propria esperienza muovendosi attivamente e liberamente nello spazio scenico, Adam Alston ha insistito sull’ethos neoliberalista che informerebbe questa sempre più marcata coazione a “produrre esperienza” che viene imposta alla spettatrice e allo spettatore. Ciò che distinguerebbe, infatti, il teatro immersivo dalle altre forme teatrali sarebbe proprio l’oggettificazione dell’esperienza estetica nel momento in cui essa viene concepita come parte integrante, e quindi programmaticamente promossa, dell’allestimento immersivo:

There is a crucial difference between theatre that produces pleasurable or challenging audience experiences – which the majority of memorable and rewarding performances achieve – and theatre which centres on the generic audience experience as a (necessary pluralistic) aesthetic feature of the work, and which figures the audience as a co-producer and not just as someone who refashions performance in their own way.<sup>11</sup>

Se il coinvolgimento affettivo e psicologico viene dunque a costituire la principale risorsa dello spettacolo, dalla quale di fatto dipende la stessa riuscita estetica della performance, tale dimensione andrà costantemente

10 Sull’estetica del teatro immersivo con particolare riferimento ai Punchdrunk si vedano almeno Rose BIGGIN, *Immersive Theatre and Audience Experience: Space, Game and Story in the Work of Punchdrunk*, Cham, Palgrave Macmillan, 2017 e Josephine MACHON (ed.), *The Punchdrunk Encyclopaedia*, Boca Raton FL, Routledge, 2018. Sul teatro immersivo in genere rimando a MACHON, *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013; James FRIEZE (ed.), *Reframing Immersive Theatre. The Politics and Pragmatics of Participatory Performance*, London, Palgrave Macmillan, 2016.

11 Adam ALSTON, *Beyond Immersive Theatre. Aesthetics, Politics and Productive Participation*, London, Palgrave Macmillan, 2016, p. 9.

incitata, sollecitata, promossa, prodotta. Libero di muoversi nello spazio scenico, il pubblico è chiamato ad assumersi dei rischi, ad essere intraprendente e, anzi, più esso risponderà a questo modello di intraprendenza (Alston parla di «entrepreneurial participation») più la sua esperienza dello spettacolo sarà ricca, esclusiva, personale. Così facendo, tuttavia, ed è questo il punto dell'argomentazione di Alston, l'estetica del teatro immersivo finirebbe per riprodurre esattamente gli stessi valori della politica neoliberista, la cui economia è sempre più incentrata sulla valorizzazione monetaria della sfera affettiva dei consumatori o, detto altrimenti, sulla mercificazione dell'esperienza personale.<sup>12</sup> La tesi è interessante, ma non priva di una certa tendenziosità, specie se si considera che il teatro immersivo, abolendo fino ad un certo punto la barriera tra attori e pubblico, può anche generare un'esperienza collettiva, e quindi una forma di socializzazione che nega l'idea del pubblico come somma di singole individualità separate e non comunicanti. La critica di Alston all'estetica del teatro immersivo non mira, tuttavia, a guardare oltre tale pratica teatrale, bensì a trovare nuove forme di immersività che invece di incitare alla produzione muovano dalla volontà di frustrare la partecipazione produttiva del pubblico per far sì che esso si interroghi sul perché del proprio desiderio di lasciarsi immergere in mondi sempre più coinvolgenti. Si confida, insomma, nelle implicite potenzialità del principio immersivo di condurre la spettatrice e lo spettatore ad una presa di coscienza critica della realtà.

Sul piano teorico il discorso di Alston può valere, come accennato, anche per le esposizioni che oggi sempre più puntano al principio

12 Cfr. Ivi, p. 21: «However, I maintain that many immersive theatre performances still tend to assign audiences to a scheme of production that is neoliberal in character and that affects the values and meanings that are attributable to that scheme of production. Because of their tendency to resource the feeling bodies of audiences while relying on a scheme of production that thrives on the exhilarating perception of risk, or that invites entrepreneurial participation, many immersive theatre performances put into place a politically charged imperative to be productive as a condition of effective audience engagement, even in the absence of a stated political agenda. [...] The production of immersive theatre takes place within the experience economy and immersive theatre aesthetics often promote neoliberal values».

immersivo-partecipativo. Diventa allora interessante cedere per un attimo all'ottica polemica di Alston per rileggere dalla prospettiva della sua tesi l'allestimento delle sale introduttive della Triennale. Se oggi, nel contesto del dilagante e pervasivo fenomeno della «experience economy», il principio estetico della partecipazione produttiva del pubblico finisce per funzionare, stando all'ipotesi di Alston, come un elemento di integrazione entro un quadro di valori dominante, in quei primi anni Sessanta i parametri di riferimento erano totalmente e radicalmente *altri*, tanto è vero che l'apertura dell'opera (che chiamava il pubblico all'atto co-creativo) poteva essere celebrata addirittura come «strumento di pedagogia rivoluzionaria». <sup>13</sup> Anche Alston, come appena accennato, confida ancora, nonostante tutto (e analogamente a quanto si ripromettevano gli ordinatori delle sale della Triennale), nelle intrinseche potenzialità emancipatorie dell'allestimento immersivo-partecipativo. Tuttavia, è chiaro che oggi l'idea di «emancipazione», come ha visto lucidamente Bauman, assume un significato radicalmente diverso rispetto ai primi anni Sessanta, quando il concetto faceva ancora sostanziale riferimento – e l'allestimento della XIII Triennale, come vedremo, lo testimonia – ai canoni elaborati dalla Scuola di Francoforte in base all'esperienza di una «modernità» caratterizzata da strutture teliche, deterministiche e totalizzanti. Era da queste strutture che bisognava affrancarsi, sicché l'obiettivo dell'emancipazione consisteva, secondo Bauman, nel «liberare l'individuo dalla gabbia di ferro di una società afflitta da insaziabili appetiti totalitari, omogeneizzanti e uniformizzanti». <sup>14</sup> In una società come quella a cui guardavano Adorno, Horkheimer e Marcuse, accusata di inibire la libertà di scelta dell'individuo, un'operazione estetica che invece chiamava l'individuo ad un costante esercizio di libera scelta poteva effettivamente essere intesa come un potenziale strumento liberatorio. Nella società occidentale odierna, invece, in cui alla logica del consumo di massa è subentrata la logica del consumo altamente individualizzato e su misura, <sup>15</sup>

13 ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962, p. 37.

14 Cfr. BAUMAN, *Modernità liquida*, cit., p. 16.

15 Si vedano in proposito le considerazioni di Shoshana ZUBOFF, *The Age of Surveillance Capitalism*, London, Profile Books, 2019, in particolare la parte I alle pp. 27–97.

permane, sì, «l'obiettivo dell'emancipazione in quanto tale», ma è il «significato attribuito all'emancipazione in condizioni passate ma non più esistenti che è diventato obsoleto».<sup>16</sup> In tale contesto anche l'esercizio co-creativo del fruitore assume un significato diverso, col rischio di implicare, nell'estrema ipotesi di Alston, addirittura una pedagogia dell'integrazione.

Nel momento in cui quindi non possiamo non notare la persistente attualità di molti principi che guidarono l'allestimento delle sale introduttive della XIII Triennale, dobbiamo anche guardarci bene dall'inserirli retrospettivamente in un quadro teleologico volto a fare di quella Triennale una sorta di punto di svolta verso le odierne pratiche comunemente derubricate, lo abbiamo visto, come «postmoderne». Se infatti è vero ed innegabile che la mostra concepita come mezzo di indagine della realtà contemporanea; l'integrazione delle arti come ricerca di un mezzo espressivo a tal fine; la forma aperta e il relativo principio del coinvolgimento attivo dello spettatore chiamato non solo ad agire fisicamente ma anche ad assumersi la responsabilità dell'interpretazione; l'immersività degli ambienti che invita il pubblico a produrre la propria esperienza fruitiva; la concezione del percorso espositivo come una vera e propria narrazione (spaziale) organizzata per frammenti/situazioni; la logica teatrale dell'*happening* e del teatro d'avanguardia volto non solo a fluidificare la barriera tra attori e pubblico, ma a fare del pubblico il vero attore, e via dicendo, sono tutti procedimenti estetici su cui la teoria e la pratica degli allestimenti continuano a fare oggi riferimento, è anche vero, tuttavia, che dal punto di vista delle formazioni discorsive entro cui si inserivano, delle intenzioni che le motivavano e delle tradizioni estetiche a cui guardavano, tali procedimenti non possono essere semplicemente riletti in chiave postmoderna, pena l'obliterazione del loro effettivo significato storico e culturale.

Ammesso che, dopo decenni di estenuanti ma anche fruttuosi dibattiti,<sup>17</sup> si voglia ancora continuare a conferire una funzione euristica alla categoria del "postmoderno", questa andrebbe semmai individuata nella

<sup>16</sup> BAUMAN, *Modernità liquida*, cit., p. 44.

<sup>17</sup> Per una ricostruzione complessiva del dibattito sul postmoderno in Italia rimando a Monica JANSEN, *Il dibattito sul post-moderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, Cesati, 2002.

sua capacità di mettere a fuoco il fenomeno del moderno. Credo sia questo l'insegnamento principale che possiamo oggi trarre dalla lezione di Fredric Jameson che, dopo aver sviscerato con una incredibile ricchezza di strumenti interpretativi i più svariati ambiti estetici e culturali del postmodernismo, nelle sue pubblicazioni più recenti è tornato a guardare alla modernità con uno sguardo critico nuovo. L'utilità euristica di tale mossa, con cui Jameson mira a decostruire tutta una serie di incrostazioni ideologiche che gravano ancora sul giudizio del moderno, fu puntualmente segnalata, in quei primi scorcii del duemila, da Remo Ceserani che già qualche anno prima nel suo *Raccontare il postmoderno* si era chiesto se la superficialità con cui in Italia veniva affrontata la questione del postmoderno non fosse in fondo da ricondurre ad una mancata o insufficiente riflessione sulla modernità, anche da parte di coloro che avevano «partecipato ai movimenti d'avanguardia».<sup>18</sup> Aderendo alla tesi storiografica secondo cui a cavallo tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta si sarebbero prodotte le premesse per il passaggio ad una nuova fase storica (la postmodernità, appunto), il presente studio sulla sezione introduttiva della XIII Triennale parte dunque dall'idea che per capire l'attualità che ai nostri occhi riveste ancora quell'allestimento bisogna innanzitutto leggerlo nel suo rapporto con la tradizione del moderno per tentare di approfondire attraverso la mostra la comprensione della complessità di tale tradizione.

Riprendiamo allora in questo senso il discorso sul principio dell'immersività di cui abbiamo visto la centralità che esso assume nell'estetica sia del teatro che degli allestimenti contemporanei. Nella riflessione sull'ambiente immersivo che caratterizzò l'allestimento della XIII Triennale, risulta fondamentale l'apporto dello spazialismo di Lucio Fontana e, nella fattispecie, la sua ricerca sugli ambienti spaziali che con *Ambiente nero* del 1949 aveva anticipato di almeno un decennio i futuri

18 Remo CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 148: «È possibile che presso i nostri intellettuali, [...] soprattutto quelli di formazione umanistica, la stessa elaborazione della modernità non sia stata ancora effettivamente compiuta? È possibile che neppure coloro che hanno partecipato ai movimenti d'avanguardia siano in grado di percepirne la portata e il significato?». Per la detta riflessione di Ceserani su Jameson si veda invece ID., *Il postmoderno a infinite dimensioni*, in «Il manifesto», 29 dicembre 2007.

*environments* d'oltreoceano, varcando di fatto una nuova frontiera estetica.<sup>19</sup> Forse solo oggi – e grazie soprattutto alla recentissima mostra *Ambienti/Environments*, allestita presso il Pirelli HangarBicocca di Milano per la cura di Marina Pugliese, Barbara Ferriani e Vicente Todoli, che ha avuto il grande merito di riportare l'attenzione su un aspetto poco studiato e pur decisivo dell'opera fontaniana –<sup>20</sup>, è possibile dare il giusto peso ai due corridoi delle *Utopie* che Fontana, in collaborazione con Nanda Vigo, realizzò per le sale introduttive della XIII Triennale. Dal punto di vista espressivo, infatti, non solo i detti corridoi entravano in perfetta sintonia con l'idea processuale dell'arte e con il principio immersivo e performativo che regolava l'allestimento, ma facevano anche da *trait d'union* con una tradizione artistica che trovava origine nelle avanguardie storiche, e nel futurismo e nel surrealismo in particolare. È come se nella convergenza estetica di quei due corridoi con le sale che li contenevano, il modernismo fontaniano giungesse in qualche modo a compimento, traendo le ultime conclusioni da una ricerca che esplicitamente si poneva, come vedremo, nel solco scavato dal futurismo e da Boccioni in particolare.

Nella costellazione spazio-temporale dell'allestimento la presenza di Fontana introduce dunque una specifica tangente storica e geografica, che si interseca con almeno altre tre: quella delle avanguardie architettoniche e artistiche inglesi che con *This is Tomorrow* avevano stabilito un punto di non ritorno nel confronto con la tradizione del moderno; quella della Pop Art americana e quindi di una pratica artistica la cui gestazione è impensabile al di fuori dello specifico contesto del modernismo

19 «Although the history of the concept of the *environment* in the early twentieth century is quite complex, it was Fontana who transformed it into the very stuff of art», ha notato non a caso Luca Massimo Barbero per cui cfr. ID. (ed.), *Lucio Fontana: Walking the Space. Spatial Environments 1948-1968*, Zürich, Hauser&Wirth Publishers, 2021, p. 13.

20 *Ambienti/Environments* di Lucio Fontana, Pirelli HangarBicocca, Milano, 21 settembre 2017–25 febbraio 2018. A questa mostra è seguita nel 2020, per la cura di Luca Massimo Barbero in collaborazione con la Fondazione Lucio Fontana, l'esposizione *Lucio Fontana - Walking the Space. Spatial Environments 1948-1968* allestita a Los Angeles presso Hauser & Wirth dal 13 febbraio al 13 settembre 2020.



statunitense;<sup>21</sup> e quella della neoavanguardia letteraria italiana, ovvero di una generazione geograficamente affine alla tradizione cui attinge Fontana, ma con riferimenti culturali assai diversi (a cominciare dalla sintomatica rimozione del futurismo),<sup>22</sup> orientata cioè sia verso gli astri nascenti dello strutturalismo e della semiologia di marca francese, da un lato, sia verso la cultura filosofica di stampo mitteleuropeo dall'altro. Se questi sono dunque i quattro assi principali intorno a cui prende forma la costellazione spazio-temporale dell'allestimento della XIII Triennale, ognuna di queste tangenti porta con sé una specifica visione del moderno. L'interesse storico e culturale della mostra milanese risiede proprio nell'intersecarsi di queste prospettive che – nello spazio di cinque sale e nel periodo circoscritto all'estate del 1964 – si trovano a dialogare facendo emergere contrasti, convergenze, divergenze, conflitti, novità e persistenze, illuminandosi in

21 Per una discussione del modernismo statunitense rimando in particolare a Fredric JAMESON, *A Singular Modernity*, London, Verso, 2012 (2002). Sull'affermarsi della Pop Art statunitense in Italia e in Europa a cavallo tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta si veda invece l'ottimo studio di Catherine DOSSIN, *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s. A Geopolitics of Western Art Worlds*, Surrey, Ashgate, 2015.

22 Il futurismo rimase sostanzialmente estraneo all'orizzonte di interessi del Gruppo 63. Gli studi che vi dedicarono Curi, Giuliani e Sanguineti rientravano (come in una conversazione privata mi ha confermato lo stesso Curi) nel quadro dei loro obblighi accademici, ma all'interno dei dibattiti "militanti" del Gruppo la discussione del futurismo rimase assente. Filippini, del resto, lo affermò a chiare lettere nel testo inedito di una conferenza, letto in occasione di un convegno a margine della storica mostra *Futurismo & Futurismi* allestita da Pontus Hulten a Venezia (Palazzo Grassi) nel 1986: «Nella passata primavera, in vista della grande mostra di Palazzo Grassi, il direttore del mio giornale [*la Repubblica*, ndr] mi chiese una serie di articoli per presentare il Futurismo, proposta formulata nell'evidente convinzione che del Futurismo nessuno sapesse più nulla. Con mia grande sorpresa, scoprii che neppure io del Futurismo sapevo qualche cosa. Dico "con sorpresa" non perché in generale io sappia qualche cosa, ma perché ho fatto parte di un altro movimento di avanguardia relativamente recente, il Gruppo 63, e in seno a questa Avanguardia si studiava *tutta* l'Avanguardia che qui chiamerò classica. Tutta, ma non il Futurismo, che è stato il primo movimento d'avanguardia d'Europa» (cfr. ENRICO FILIPPINI, *Mutismo e Modernità* (1986), dattiloscritto inedito consultabile presso il Fondo Enrico Filippini della Biblioteca Cantonale di Locarno, fascicolo 5.3.31.2).

tal modo a vicenda. Lo spazio allestitivo si configura quindi come una straordinaria cartina di tornasole, in grado di evidenziare pratiche e processi storico-culturali latenti e difficilmente tracciabili altrimenti.<sup>23</sup> A livello metodologico tutto sta quindi nell'alimentare e stimolare questo gioco contrappuntistico onde sfruttare il potenziale euristico dell'allestimento della XIII Triennale nel tentativo, per quanto parziale, di contribuire alla comprensione del discorso del moderno in quel preciso frangente storico.

Tutto ciò, tuttavia, non costituisce che la necessaria premessa ad una riflessione che riguarda, appunto, l'attualità di quei procedimenti estetici cui abbiamo qui appena accennato e che illustreremo nel dettaglio nel corso dell'analisi di questo libro. La categoria del postmoderno, come detto, ci appare inadeguata a descrivere i fenomeni che qui ci interessano, poiché in tutte le sue fluttuazioni di significato (ciò che viene "dopo", ciò che è "altro", ciò che è "contro" il moderno) e di definizioni che variano a seconda dell'ambito disciplinare di riferimento, rimane ancorata ad una concezione rigidamente dualistica, che finisce inevitabilmente per suggerire – secondo una narrazione teleologica e, a mio avviso, fuorviante – scenari di "svolte postmoderniste" (percepiti come reazionarie da alcuni e come progressiste da altri).<sup>24</sup> Per

23 Sull'interesse delle mostre in quanto effimere cristallizzazioni spaziali di determinate costellazioni storico-culturali si vedano – oltre al pionieristico volume di Jeffrey T. SCHNAPP, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione fascista del 1932*, con una postfazione di Claudio Fogu, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e poligrafici internazionali, 2003 – le riflessioni di Beatrice VON BISMARCK, *Der Teufel trägt Geschichtlichkeit oder Im Look der Provokation: When Attitudes Become Form* – Bern 1969/Venice 2013, in Eva Kernbauer (Hg.), *Kunstgeschichtlichkeit: Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2015, pp. 233–248, Germano CELANT, *Verso una storia reale e contestuale*, in Id. - Chiara Costa, *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics: Italia 1918–1943*, Milano, Fondazione Prada, 2018, pp. 553–557 e, in riferimento a Celant, Francesca LEONARDI, *Curating the context: re-enacting and reconstructing exhibitions as ways of studying the past*, in «Museum Management and Curatorship», 10 agosto 2020 consultabile su <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09647775.2020.1803118>. Per una ricognizione generale sul concetto di «latenza» nella recente teoria storiografica rinvio invece a Remo CESERANI, *Latenza*, in «La ricerca», 20 settembre 2014 consultabile su <https://laricerca.loescher.it/convergenze-14-latenza/>

24 Per una lettura in senso "progressista" e non teleologico del postmoderno, riferita al contesto italiano, si veda in particolare l'*Introduzione* di Pierpaolo ANTONELLO

capire allora il persistere, l'evolversi e il differenziarsi nella postmodernità di pratiche estetiche che trovano origine nella tradizione del moderno, mi pare più utile, nel nostro caso, una categoria interpretativa recentemente proposta dalla sociologa dell'arte Nathalie Heinich, ovvero il «paradigma dell'arte contemporanea». Non si tratta di una categoria cronologica, né di una categoria di genere, bensì, appunto, di un "paradigma", ovvero di «una strutturazione generale delle concezioni ammesse in un dato momento temporale a proposito di un ambito dell'attività umana» che, oltre alle pratiche estetiche comprende anche la dimensione sociale entro cui queste pratiche si inseriscono (economia, diritto, modalità di circolazione e ricezione delle opere e via dicendo).<sup>25</sup> La discriminante decisiva di tale paradigma è quella di sfidare le «frontiere ontologiche dell'arte», sicché la principale caratteristica delle opere "ammesse" a tale paradigma è la tendenza ad andare "oltre l'oggetto", cioè a dissolvere e smaterializzare l'opera nel gesto, nel processo, nell'azione fino a sostituire all'oggetto l'esperienza del fruitore. Sarebbero così quattro i generi maggiori dell'arte contemporanea che si lascerebbero distinguere: il *ready made*, l'arte concettuale, la performance (discendente dell'*happening*) e l'installazione. Attraverso questi generi Heinich descrive una concezione estetica che, sostanzialmente inaugurata dai *ready made* di Duchamp, mira ad abolire anche l'idea dell'arte come espressione dell'interiorità dell'artista. In questo modo il paradigma dell'arte contemporanea si distingue non solo, com'è ovvio, dal paradigma «classico» (la pittura accademica), ma anche dal paradigma «moderno» (dove «moderno» assume un'accezione molto specifica per indicare un tipo di ricerca che sfida i canoni accademici, ma non lo statuto ontologico dell'arte; e in cui insieme all'oggetto prevale ancora "l'espressione dell'io"). Il «paradigma dell'arte contemporanea» esiste in concomitanza con questi altri paradigmi, tanto che all'interno della produzione di uno stesso artista e di uno stesso periodo è possibile trovarli in atto contemporaneamente.

---

e Florian MUSSGNUG al volume miscelaneo *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Bern, Peter Lang, 2009, pp. 1-29.

25 Nathalie HEINICH, *Le paradigme de l'art contemporain. Structure d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014, alle pp. 42-43 e 52-53. Traduzione mia.

Così, nello stesso decennio, Duchamp, ad esempio, produce i *ready made*, emblema del paradigma contemporaneo, ma anche il *Nu descendant l'escalier* che, invece, «appartiene a pieno diritto all'arte moderna».<sup>26</sup> Ciò non toglie che, emerso sostanzialmente all'epoca in cui ancora domina il paradigma moderno, il paradigma dell'arte contemporanea si affermi e prevalga sugli altri a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta per rappresentare oggi il paradigma quasi esclusivo di riferimento. L'ascesa del paradigma contemporaneo segna così il processo di una vera e propria «rivoluzione artistica».

Venendo alle opere e agli artisti, oltre ai *ready made* di Duchamp rientrano nel novero del paradigma dell'arte contemporanea, per citare solo gli esempi più noti, i *Bleu* e l'*Exposition du vide* di Yves Klein, gli ambienti spaziali di Fontana, le *Linee* di Piero Manzoni, i *Combine Paintings* di Rauschenberg per arrivare, oggi, a *Comedian* di Maurizio Cattelan.<sup>27</sup> Effettivamente il paradigma dell'arte contemporanea offre una griglia interpretativa utile per descrivere quella tendenza alla “smaterializzazione” dell'arte che accomuna tutte queste forme espressive. Il limite (che è poi anche la forza) della casistica di Heinich consiste semmai nel non tenere conto abbastanza delle poetiche da cui di volta in volta tali pratiche artistiche muovono. Ai fini della nostra indagine sono infatti determinanti le differenze che all'interno di questo stesso paradigma distinguono le varie ricerche, sia dal punto di vista sincronico che diacronico. Heinich, ovviamente, è consapevole dell'evoluzione interna allo stesso paradigma, anche se i suoi criteri di riferimento sono quantitativi più che qualitativi. Il riferimento qualitativo, tuttavia, permette di differenziare ulteriormente il quadro. L'utopia da cui muoveva la ricerca di Klein, ad esempio, che trova ne *L'évolution de l'art vers l'immatériel* una sorta di manifesto,<sup>28</sup> risulta oggi irrimediabilmente “datata”, mentre nulla (o quasi) del proprio vigore ha

26 Ivi, p. 34. Traduzione mia.

27 Per una riflessione del rapporto di Cattelan e Manzoni con il paradigma dell'arte contemporanea si vedano due acuti saggi di Luigi BONFANTE, rispettivamente *L'artista? Il brand che crea un'atmosfera. Il paradigma contemporaneo di Piero Manzoni*, in «doppiozero», 6 novembre 2014 e ID., *Cattelan. L'opera-meme e l'artista della scappatoia*, in «doppiozero», 7 gennaio 2020.

28 Cfr. Yves KLEIN, *L'évolution de l'art vers l'immatériel*, conférence à la Sorbonne, présentation par Iris Clert, Paris, Éditions Allia, 2020.

perduto il principio estetico (teorizzato sempre da Klein nello stesso scritto) del trasferire il significato dell'opera al processo fruitivo che si instaura col pubblico e quindi all'*esperienza* generata nella fruitrice e nel fruitore. E un discorso analogo vale in fondo per gli ambienti di Fontana, ai quali il più giovane Klein non poteva non ispirarsi. Certo, questa prospettiva finisce per focalizzarsi su specifiche dimensioni del paradigma dell'arte contemporanea, e in particolare su quella estetica, che è poi quella che qui in particolare ci interessa.

Le intenzioni e le poetiche da cui muove l'allestimento della XIII Triennale sono diverse e in parte contrastanti. Esse denotano un universo in evoluzione caratterizzato da evidenti retaggi modernistici. Nel loro complesso, tuttavia, i procedimenti artistici che stanno alla base dell'allestimento della *Sezione introduttiva* della XIII Triennale si lasciano effettivamente ricondurre, come vedremo, al «paradigma dell'arte contemporanea» che proprio in quegli anni, come detto, si afferma come struttura predominante. Il segreto dell'attualità che quei procedimenti rivestono ancora oggi nel quadro della teoria curatoriale e allestitiva, dell'estetica teatrale, della narrazione transmediale e via dicendo, deriva allora dalla vitalità che tale paradigma continua ad esercitare nella società contemporanea. Ed è questo che rende l'analisi delle sale della Triennale anche un modo per riflettere sulle presenti evoluzioni estetiche e discorsive di un dibattito che affonda le proprie radici nella decisiva esperienza delle avanguardie storiche, del modernismo e, più in generale, delle varie espressioni della tradizione del moderno in Europa e negli Stati Uniti. Le ragioni di questo lavoro non vanno quindi in primo luogo ricercate nella volontà di fornire un'esaustiva ricostruzione storica della Triennale del 1964. La storica o lo storico dell'architettura o dell'arte che si aspettasse un'indagine di questo tipo rimarrebbe, almeno in parte, deluso. L'analisi, infatti, si concentra esclusivamente sulla *Sezione introduttiva*, senza tuttavia l'obiettivo di descrivere – ad eccezione, data la loro decisiva rilevanza, degli ambienti di Fontana – le singole personali dei vari artisti che si trovavano disseminate in special modo nella terza sala (quella dei percorsi a tema). Piuttosto si è trattato, in questo che comunque costituisce il primo lavoro che si occupa in modo organico della *Sezione introduttiva* della XIII Triennale, di ricostruire e capire la logica narrativa del percorso, ovvero il

modo in cui determinati procedimenti letterari vengono tradotti in processi architettonici. Questa volontà di sondare la dimensione narrativa (nonché allegorica) dell'architettura è infatti una delle caratteristiche principali dell'allestimento. E proprio all'interno di questa vera e propria "narrazione spaziale" si innesta il dialogo tra le diverse tradizioni estetiche (diverse per provenienza geografica e storica) e i principi poetici mutuati dai vari campi disciplinari che convergono nell'allestimento delle sale.

In tutto ciò, insieme alle immagini, assumono un ruolo niente affatto secondario i testi che accompagnarono (nel catalogo), seguirono (in sede di recensione) o furono scritti per (in sede di progettazione) la mostra, e che vanno considerati parte costitutiva della "narrazione" svolta nelle sale introduttive della XIII Triennale. È grazie a questi testi che riusciamo oggi a capire non soltanto le intenzioni e le motivazioni da cui muovevano le scelte operative dell'allestimento, ma anche gli orizzonti di riferimento culturali che determinavano la lettura delle dette sale, arricchendone in tal modo le possibili sfumature di significato. Poi è chiaro che una cosa sono le intenzioni della «messa in scena» (e utilizziamo qui il termine nella definizione di Erika Fischer-Lichte, ovvero nel senso di pianificazione e messa a punto di uno spazio o situazione in cui dovrà svolgersi un'azione), e un'altra l'effettiva realizzazione dell'azione che, dato il ruolo decisivo che in essa assumono la spettatrice e lo spettatore, non per forza andrà a combaciare con le dette intenzioni.<sup>29</sup> Allo stesso tempo, tuttavia, è solo grazie alla ricostruzione della messa in scena che quei testi e quelle immagini acquistano significato e valore, cioè tornano ad essere oggi pienamente leggibili. In questo senso le fotografie che illustrano i singoli capitoli, così come gli scritti che compongono la seconda parte di questo libro (e che vengono qui per la prima volta ripubblicati), non vanno considerati come un mero corollario accessorio a fini di documentazione, bensì come parte integrante della trama argomentativa del volume.

29 Cfr. Erika FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, in particolare le pp. 318–332 (trad. it. a cura di Tancredi Gusman, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Roma, Carocci, 2014).

L'indagine prende le mosse dalle primissime fasi di progettazione dove la scelta del tema indicava già un'implicita riconsiderazione della concezione stessa della "mostra di architettura", chiamata a mettere in gioco la propria specificità. La contestualizzazione della tematica del *Tempo libero* nel quadro del dibattito culturale dell'epoca costituisce invece il perno del secondo capitolo. Il terzo, poi, è dedicato all'analisi di uno dei principi poetici che regolano il percorso della mostra, ovvero la narrazione «in negativo» con l'annessa logica dello straniamento. Attraverso un'analisi filologica, condotta sulle carte d'archivio (carteggi, verbali di riunioni, ecc.) e su altro materiale descrittivo disponibile intorno alla mostra (fotografie, cataloghi, testi preparatori, interviste, articoli e testimonianze degli ordinatori, recensioni e via dicendo), i capitoli successivi ricostruiscono gli altri principi artistici che regolano il funzionamento performativo delle sale, dalle poetiche dell'indeterminazione teorizzate da Eco (apertura dell'opera, coinvolgimento attivo della spettatrice e dello spettatore, regola dell'aleatorietà delle relazioni), al criterio immersivo e quindi all'idea processuale di arte. Il *Leitmotiv* delle sale introduttive, ovvero il principio dello spaesamento o disorientamento del pubblico, viene contestualizzato ripercorrendo l'evoluzione della ricerca ambientale di Fontana che culmina nei detti corridoi delle *Utopie*. Ricostruiti così i processi narrativi e il funzionamento della «macchina audiovisiva» dell'allestimento, il settimo capitolo ne mette in luce le analogie con la retorica urbana e quindi la volontà di instaurare un rapporto di omologia con l'estetica della metropoli moderna. Su questa base avviene infine il confronto con le poetiche letterarie vere e proprie per sfociare, in conclusione, in un quadro riassuntivo delle diverse traiettorie discorsive del moderno che in quel 1964 si materializzarono nello spazio della *Sezione introduttiva* della XIII Triennale di Milano.

*Zurigo e Ginevra, settembre-ottobre 2021*





PARTE I

La mostra



## Mettere in scena l'architettura

*Sperimentare i limiti del territorio dell'architettura, [...], provandone anche [...] le capacità narrative di costruzione di vero racconto o, se si vuole, della sua messa in scena.*<sup>1</sup>

– Vittorio Gregotti

La genesi della XIII edizione della Triennale di Milano fu complessa e tormentata. Solo un anno e mezzo prima dell'inaugurazione della mostra, avvenuta il 12 giugno del 1964, Ernesto Nathan Rogers dalle colonne di *Casabella* aveva denunciato l'«agonia» di una delle più prestigiose istituzioni culturali italiane a livello internazionale: «La Triennale è in agonia e temo proprio che non si riesca a salvarla neppure con l'ossigeno o il massaggio al cuore che le prodigano tante persone di buona volontà».<sup>2</sup> Era il novembre del 1962 e, secondo programma, la tredicesima edizione avrebbe dovuto aprire i battenti pochi mesi dopo, ovvero nella primavera del 1963. Ritardi e gravi inghippi istituzionali avevano tuttavia rallentato e ostacolato i lavori, a tal punto che ormai si era arrivati a temere il peggio per il futuro stesso della prestigiosa *kermesse*.<sup>3</sup>

1 Vittorio GREGOTTI, *XIII Triennale di Milano 1964. Un ambiente fisico comunicativo*, in «Archi. Rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica», 1999, fasc. 3, pp. 42–48, a p. 43.

2 Ernesto Nathan ROGERS, *Agonia della Triennale*, in «Casabella», n. 269 (novembre 1962), pp. 1–2, a p. 1.

3 Ne dà testimonianza Tommaso Ferraris, segretario generale della Triennale dal 1953 al 1973, in una lettera che Rogers pubblica in apertura del suo editoriale sul detto numero di *Casabella*: «Caro Rogers, come ti ho promesso domenica a Vercelli e come da tuo desiderio, ti trasmetto alcuni fogli con un breve riassunto della storia della Triennale e alcune notizie riguardanti la mancata nomina del Consiglio di Amministrazione della Tredicesima Triennale che non solo ritarda, ma impedisce che si possano prendere tutte le decisioni necessarie appunto per realizzare la Tredicesima esposizione. Io ho lavorato e ho fatto tutto come se la Triennale si dovesse inaugurare fra pochi mesi. Il Centro Studi, per la verità, è

In quegli anni la Triennale era reduce da un lungo ed estenuante dibattito circa la necessità di un rinnovamento delle sue strutture, discussione alimentata in primo luogo dal MSA, il Movimento di Studi per l'Architettura, che raccoglieva il fior fiore degli esponenti del movimento moderno italiano: dallo stesso Rogers a Zanuso, da Gardella a Magistretti fino a un giovanissimo Gregotti, per citarne solo alcuni.<sup>4</sup> Agli occhi del MSA, infatti, la Triennale aveva perduto il ruolo di organismo rappresentativo della ricerca d'avanguardia, nel senso che non rispecchiava più quelli che venivano ritenuti «i problemi più attuali della cultura architettonica contemporanea».<sup>5</sup> Il motivo di questa involuzione veniva individuato a livello strutturale, ovvero nella mancanza di un organo scientifico permanente, il Centro Studi, che curasse la documentazione e l'aggiornamento continuo relativi alle problematiche più attuali nel campo della ricerca architettonica. Al fine di elaborare delle concrete proposte di intervento in funzione del rinnovamento della Triennale, l'MSA decise di commissionare uno studio approfondito volto a delinearne criticamente l'evoluzione storica. Una sintesi di tale studio, redatto da Franco Buzzi Ceriani e Vittorio Gregotti, fu pubblicato nel 1957 in due puntate rispettivamente sui numeri 212 e 216 di *Casabella*. Nello stesso anno l'MSA disertò l'XI Triennale, costringendo il direttivo dell'Ente, come riporta Pansera, «a “parlamentare” con l'MSA».<sup>6</sup> A tale scopo fu organizzato, il 19 e 20 ottobre 1957, un Convegno di studi sulla Triennale in cui l'MSA rinnovò le proprie istanze nei termini già

---

stato di grande aiuto perché ha impostato il tema sul “tempo libero”. I Paesi esteri lavorano tutti e sono pronti; l'Italia solo è ferma. È certamente deplorabile che per una esposizione che ha intendimento culturale non vi sia comprensione mentre si “ciancia” continuamente di problemi culturali e sociali! Il mondo invidia all'Italia la Triennale, l'Italia fa di tutto per perdere in questo campo il suo prestigio. [...] Non si comprende, o non si vuol comprendere, che una istituzione che ha ormai una sua storia che fa onore all'Italia non possa continuare in una condizione di vita miserevole non avendo i mezzi sufficienti per attuare iniziative intelligenti».

4 Per un elenco completo dei membri del MSA si veda Matilde BAFFA, Corinna MORANDI, Sara PROTASONI, Augusto ROSSARI (a cura di), *Il Movimento di Studi per l'Architettura*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 595–596.

5 Ivi, pp. 353–354.

6 Cfr. Anny PANSERA, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano, Longanesi, 1978, p. 84.

enunciati sulle colonne di *Casabella*. I risultati del confronto furono tuttavia al di sotto delle aspettative. Malgrado le concessioni ad alcune richieste del MSA, infatti, prevalse sostanzialmente la linea «difensiva» promossa da Ferraris, a cominciare dalle reticenze che accompagnarono l'istituzione del Centro Studi.<sup>7</sup> Fatto sta che la XII Triennale del 1960 mostrava di accogliere, almeno formalmente, una delle altre istanze sulle quali aveva insistito l'MSA, ovvero quella di ricostituire un'organicità programmatica proponendo tematiche unitarie che riflettessero le urgenze socioculturali del paese.

Proprio nel contesto della XII Triennale erano inoltre iniziati i lavori per l'impostazione della mostra successiva e, nella fattispecie, le consultazioni internazionali relative alla scelta del tema. Come testimonia una relazione dello stesso Ferraris inviata ai membri del Centro Studi nel novembre del 1961, dalle discussioni preliminari era emerso, da un lato, che «la trattazione di un tema preminentemente urbanistico non veniva chiesta da nessun rappresentante estero» e, dall'altro, che occorreva «rinnovare, per quanto possibile, i temi, affinché artisti, designers e produttori venissero invogliati ad affrontare nuovi problemi che non fossero quelli già puntualizzati nelle manifestazioni che si sono susseguite alla Triennale».<sup>8</sup> Dalle proposte inviate da diversi paesi esteri (tra cui Inghilterra, Germania, Finlandia e Svezia) e dai contatti avuti dal Segretario con altre persone ed enti, emerse sin da subito una sostanziale convergenza di interessi verso «un tema riferentesi al tempo libero o tempo disponibile dell'uomo».<sup>9</sup> L'intenzione, stando sempre a quanto riporta Ferraris, era di «aiutare l'uomo moderno non solo a riposarsi fisicamente, ma – proposito difficile – a difendersi

7 Cfr. Ibidem: «La “rinascita” di questo spazio fu ambigua, perché nulla ne sanciva l'autonomia, neppure quella amministrativa: e la presenza del Ferraris, segretario dell'Ente e del Comitato direttivo del Centro Studi, dove sedevano anche altri personaggi per nulla interessati a un reale rinnovamento, ne avrebbe sempre limitato l'attività, ad esempio non convocandone con periodicità le riunioni».

8 Dattiloscritto, 6 fogli recto, s. f. [ma Tommaso Ferraris], *Riassunto delle dichiarazioni del Segretario dell'Ente alla riunione del Comitato di Centro Studi del 13 novembre 1961*, Triennale di Milano, Archivio storico, TRN\_13\_DT\_015\_P.

9 Ibidem.

da errate culture in rapporto alla strapotenza di certi mezzi strumentali odierni».<sup>10</sup>

Il “tempo libero” era una tematica complessa, con forti implicazioni filosofiche e utopistiche che – una volta scartato il criterio urbanistico – forniva di fatto la possibilità di ripensare lo statuto stesso della mostra di architettura: più che proporre soluzioni positive nel senso specifico della disciplina architettonica, l’allestimento era invece in primo luogo chiamato, dalla natura stessa del tema, a farsi strumento di indagine sociologica. All’architettura (e con essa al design e alle arti) veniva affidato il compito di affrontare il tema del “tempo libero” (in quanto indice dei cambiamenti del mondo contemporaneo) con mezzi espressivi che non si limitassero al mero criterio merceologico volto ad esporre delle attrezzature a servizio dello svago. Quest’idea del concepire l’allestimento come «uno strumento di ricerca e di investigazione» critica avrebbe poi trovato, come ha messo bene in evidenza Paola Nicolin,<sup>11</sup> una più organica ed esplicita traduzione nella XIV Triennale del 1968 dedicata al tema del *Grande Numero*. Non c’è dubbio, tuttavia, che, rispetto alla XIV edizione, la Triennale del ’64, e segnatamente la *Sezione introduttiva a carattere internazionale*, abbia funzionato in questo senso come una sorta di apripista, inaugurando canoni e principi estetici che, come vedremo meglio, determinano ancora oggi le pratiche allestitivo. Ciò che si profila nei lavori preparatori della XIII Triennale è insomma una sorta di salto qualitativo nella concezione della mostra di architettura.

L’implicito cambio di rotta che traspariva già dalla scelta del tema e dal detto indebolimento dell’elemento specificamente disciplinare non sfuggì del resto agli osservatori più attenti, suscitando anche vivaci opposizioni. Uno dei casi maggiormente paradigmatici è forse quello dell’architetto romano Bruno Zevi che già in occasione del ricordato Convegno di studi sulla Triennale promosso nel 1957 dal MSA, si era mostrato, forse per motivi personali, ostile all’associazione milanese.<sup>12</sup> Ebbene Zevi, che dal

10 Ibidem.

11 Cfr. Paola NICOLIN, *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano*, 1968, Macerata, Quodlibet, 2011, a p. 20.

12 Si vedano in proposito le osservazioni di Pansera (*Storia e cronaca della Triennale*, cit., p. 84) che a p. 101 (nota 170) riporta anche l’elenco degli articoli giornalistici che nutrono una polemica scaturita dal dibattito del detto convegno.

1958 era membro del Centro Studi della Triennale, accusando ricevuta dell'invito alla prossima riunione del Centro (con annessa la già ricordata relazione di Ferraris), il 3 dicembre del 1961 scriveva al Segretario dell'Ente nei seguenti termini:

Caro Ferraris,

di ritorno da Venezia, [...] trovo la tua circolare del 24 novembre, con l'avviso di convocazione del Centro Studi per il giorno 6 dicembre. Non mi sarà possibile partecipare alla riunione, [...] ma non desidero rinunciare ad apportare il mio modesto contributo, sottoponendo una proposta che ti prego di comunicare durante la riunione, affinché sia discussa. Inizio con alcune considerazioni concernenti gli argomenti trattati nella tua circolare:

1. Il tema del TEMPO LIBERO mi pare da rifiutare. È certamente interessante, specie per alcune nazioni socialmente più progredite. Ma suonerebbe addirittura offensivo nell'ambito italiano, dove anche questo problema esiste, ma non è certamente il più urgente. In un paese dove l'analfabetismo e la disoccupazione costituiscono ancora temi preoccupanti, dedicare una Triennale al "tempo libero" significherebbe evadere. In realtà, sarebbe un atto contro la cultura impegnata.
2. Il fatto che un tema urbanistico non sia stato auspicato da nessun paese estero dimostra la scarsa fiducia che le altre nazioni nutrono circa le possibilità della Triennale. L'urbanistica, nei suoi vari aspetti [...], costituisce ovunque il tema più importante e pressante. Escluderlo implica una rinuncia culturale inaccettabile. [...]
4. Bene o male, l'ultima Triennale ha indicato un orientamento: ha scelto un'attrezzatura sociale – la scuola – e ne ha approfondito i problemi. Ritengo che, per coerenza, bisogna attenersi a questa linea. Tema settoriale, naturalmente inquadrato urbanisticamente.

E, dopo queste considerazioni, ecco la mia proposta: TEMA: L'ORGANIZZAZIONE SANITARIA (ospedali, assistenza sanitaria, mutue, ecc.). Dopo la scuola, questo è il tema, a mio vedere, più grosso e impegnativo che occorre affrontare. [...] Il tema è della massima attualità in Italia, ma è attuale ovunque, anche in quei paesi, come l'Inghilterra, in cui è stato affrontato da vari anni. [...] Io credo che sarebbe anche un tema popolare, malgrado possa sembrare a prima vista il contrario. [...] Concludo: propongo il tema dell'ORGANIZZAZIONE SANITARIA e voto contro il tempo libero. Aggiungo che, siccome per lavorare bene bisogna ridurre il numero dei membri del Centro Studi, comincio a dare un esempio. Se il tema del "tempo libero" viene approvato, poiché non ci credo, mi ritiro dal Centro Studi.<sup>13</sup>

13 Lettera inedita di Bruno ZEVI a Tommaso Ferraris, s.l. [ma Roma] 3 dicembre 1961. Il dattiloscritto è conservato presso gli Archivi della Triennale di Milano, fascicolo TRN\_13\_DT\_015\_P. Per gentile concessione della Fondazione Bruno Zevi.

Sul fatto che il tema sarebbe stato approvato la relazione di Ferraris lasciava in effetti pochi dubbi, sicché Zevi, non senza una punta polemica, metteva le mani avanti annunciando le proprie dimissioni dal Centro Studi. In un'ottica storico-culturale le argomentazioni di Zevi sono tuttavia interessanti. L'accusa di "evasività" e di attentato alla «cultura impegnata» rivolta contro il tema del tempo libero trovava agli occhi di Zevi la propria giustificazione nel dato geo-politico: un tema come quello del "tempo libero", infatti, non poteva avere per il contesto italiano di allora, dove le urgenze erano certo altre, la stessa rilevanza che esso poteva assumere invece per le «nazioni socialmente più progredite». Non c'è dubbio, inoltre, che dal punto di vista prettamente urbanistico e politico-sociale il tema dell'«organizzazione sanitaria» proposto da Zevi cogliesse una problematica reale e profonda della vita sociale italiana. Allo stesso tempo, ed è l'aspetto che qui maggiormente ci interessa, tale proposta di Zevi fa trasparire anche quale fosse la sua concezione della mostra di architettura, ovvero un evento che aveva in primo luogo il compito di proporre problematiche di tipo urbanistico su specifici temi settoriali (la casa, la scuola, gli ospedali e via dicendo). Non stupisce quindi che una proposta come quella del "tempo libero" fosse avvertita da Zevi (e non solo da lui ovviamente) come «una rinuncia culturale inaccettabile», poiché metteva in gioco la specificità stessa della disciplina architettonica, cosa che Zevi leggeva come un segno di sfiducia verso le effettive potenzialità della Triennale.<sup>14</sup>

La reazione di Zevi è sintomatica della traumatica reimpostazione del concetto di "mostra di architettura" che andava profilandosi nei lavori di progettazione della XIII Triennale. Tale processo di ridefinizione passava in primo luogo attraverso un radicale ripensamento dell'annosa e decisiva questione della Sintesi delle Arti che tradizionalmente aveva caratterizzato

14 Sulla falsariga di Zevi si muove anche il giudizio di Paolo Portoghesi che, recensendo la XIII Triennale, parla anch'egli di «rinuncia ad una specificità dell'impegno culturale» nel senso che la «mostra, organizzata e in gran parte amministrata da architetti, ha volontariamente cessato di essere una mostra di architetti e di architettura» per «impegnarsi più generalmente e genericamente nell'ambito della cultura» (cfr. PAOLO PORTOGHESI, *L'anticatalogo della XIII Triennale di Milano*, in «L'architettura», 109, anno X, n. 7, novembre 1964, pp. 438-466, a p. 439).



la storia dell'ente milanese.<sup>15</sup> Nel loro già ricordato studio Buzzi Ceriani e Gregotti avevano denunciato l'inadeguatezza con cui, a loro modo di vedere, le passate Triennali avevano affrontato il problema dell'interazione tra i vari linguaggi espressivi. Le edizioni succedutesi negli anni Cinquanta, in particolare, non erano riuscite, stando ai nostri, ad andare oltre una sterile compresenza delle arti, mentre l'obiettivo doveva invece essere quello di fare della Sintesi delle Arti una metodologia espressiva capace di indagare la complessità della realtà contemporanea. La mancanza di una tematica unificante aveva invece fatto dell'integrazione delle arti il tema e *non* il metodo delle passate Triennali, con il pericolo di scadere così in un vuoto e autoreferenziale formalismo.<sup>16</sup> In altre parole l'integrazione

15 Come testimonia la detta relazione di Ferraris al Comitato del Centro Studi della Triennale, si trattava di un argomento esplicitamente affrontato in sede programmatica da parte degli organi preposti sin dal 1960 ad impostare la Tredicesima mostra: «la Triennale dovrebbe, riallacciandosi a quanto è avvenuto in precedenti edizioni, particolarmente di anteguerra, richiamare attorno a sé il mondo delle arti, con i nomi più importanti nel campo della pittura e della scultura, *non come fatto a se stante, ma unico con l'architettura*» (dattiloscritto, 6 fogli recto, s. f. [ma Tommaso Ferraris], *Riassunto delle dichiarazioni del Segretario dell'Ente alla riunione del Comitato di Centro Studi del 13 novembre 1961*, Triennale di Milano, Archivio storico, TRN\_13\_DT\_015\_P). Per un quadro complessivo del ruolo della Sintesi delle Arti nella storia della Triennale, si veda ora in particolare NICOLIN, *Castelli di carte*, cit., pp. 50–58.

16 Buzzi Ceriani e Gregotti avevano individuato nella disgregazione dell'organicità tematica la costante delle Triennali succedutesi negli anni '50, sicché già nella IX edizione del 1951 «l'unico tema che si era dichiaratamente e baldanzosamente affrontato era quello dell'«Unità delle Arti» che si voleva svolgere particolarmente nell'atrio d'ingresso». E il giudizio in merito è impietoso: «Senza nemmeno soffermarsi sulla scadente qualità figurativa, occorre sottolineare la completa inadeguatezza dell'impostazione ad intuire la complessità critica del problema, cosicché l'unico criterio rintracciabile era la compresenza di pittori e scultori di tendenze eterogenee purché modernistiche». E dietro «la facciata di una Triennale «tutta moderna»» si celava, a detta dei nostri commentatori, «l'intenzione di minimizzare certi motivi socialmente scottanti» rifugiandosi sostanzialmente in un formalismo svuotato di tensioni storiche e morali. Ne davano ulteriore conferma sia la X Triennale del 1954 (dove la ricerca dell'«unità delle arti» si riduceva «ad una somma di esperimenti divergenti») che l'XI del 1957, in cui «la negazione di una qualsiasi figurazione generale sia pure anche solo vettoriale, finisce per sradicare l'oggetto dal piano della storia e svuotare di significazione l'uso di una metodologia.

delle arti non doveva essere il fine, bensì il mezzo: doveva fondare un nuovo linguaggio espositivo della mostra di architettura e aprirle in tal modo nuovi terreni d'indagine. Furono proprio queste le linee guida che Gregotti seguì nell'allestire la *Sezione introduttiva* della XIII Triennale, precorrendo il nuovo modo di concepire il problema della Sintesi delle Arti che si sarebbe poi definitivamente affermato con la XIV Triennale del 1968: «Dalla seconda metà degli anni Sessanta in poi» – ha infatti osservato Paola Nicolin – «cambia il punto di vista della Triennale sulla Sintesi delle Arti. L'istituzione non guardava più al tema come al risultato finale del progetto, bensì come alla scelta espressiva alla base di ogni scelta espositiva». <sup>17</sup> Sebbene questo cambio di paradigma non permei ancora l'intera esposizione (come avverrà invece nel caso della XIV Triennale), la *Sezione introduttiva* della mostra del 1964 non lascia dubbi, come vedremo, circa il nuovo orientamento.

Uno dei punti di riferimento esplicitamente indicati da Gregotti fu in tal senso la storica mostra *This is Tomorrow*, allestita presso la Whitechapel Art Gallery di Londra dal 9 agosto al 9 settembre 1956. <sup>18</sup> Se questa mostra è stata spesso e giustamente ricordata in relazione al definitivo affermarsi della Pop Art inglese, <sup>19</sup> il suo interesse sta soprattutto nel modo in cui rivoluzionò il concetto stesso della mostra di architettura. <sup>20</sup> L'allestimento, che

---

Di qui il giudizio non può che essere riferito all'oggetto nella sua singolarità e la XI Triennale si presenta come una somma di entità distinte il cui accostamento non si risolve mai nell'emergenza di una realtà più complessa» (cfr. Franco BUZZI CERIANI e Vittorio GREGOTTI, *Contributo alla storia delle Triennali. 2. Dall'VIII Triennale del 1947 alla XI Triennale del 1957*, in «Casabella», n. 216, settembre 1957, pp. 7–12).

17 NICOLIN, *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano*, cit., p. 53.

18 In un articolo apparso nel 1999 sulla rivista «Archi» Gregotti, illustrando i punti di riferimento della XIII Triennale, menziona esplicitamente «l'influenza degli architetti inglesi, soprattutto quelli che avevano prodotto qualche anno prima la mostra *This is Tomorrow*» (cfr. GREGOTTI, *XIII Triennale di Milano 1964: un ambiente fisico comunicativo*, cit., p. 43).

19 Cfr. in particolare Ralf BEIL und Uta RUHKAMP (hrsg), *This was Tomorrow. Pop Art in Great Britain*, Köln, Wieland Verlag, 2017.

20 Oltre alle osservazioni contenute in Luigi PRESTINENZA PUGLISI, *This is Tomorrow. Avanguardie e architettura contemporanea*, Torino, Testo&Immagine,

comprendeva 12 installazioni distinte affidate ad altrettanti gruppi di artisti, era esplicitamente dedicato alle «possibilità di collaborazione tra architetti, pittori e scultori» nella convinzione che il compito dell'architettura fosse appunto quello di portare a compimento – come nell'introduzione al catalogo scriveva Lawrence Alloway, critico d'arte oltre che curatore della mostra – una ricerca che risaliva alle tradizioni della prima avanguardia e, più su, alla tradizione del *Gesamtkunstwerk* di matrice wagneriana.<sup>21</sup> Non stupisce in questo senso, in un altro testo introduttivo firmato questa volta da David Lewis (poeta e architetto), l'esplicito richiamo a Mondrian che nei suoi scritti aveva teorizzato un futuro in cui «l'arte della costruzione, la scultura, la pittura e le arti minori si fonderanno nell'architettura, ossia nel nostro ambiente»,<sup>22</sup> per compiersi così in un'«armonia» totale in cui le singole arti non avranno più motivo d'essere.

Riallacciandosi dunque alla tradizione del modernismo, la mostra nella sua eterogeneità ne interrogava anche i fini. L'installazione del Gruppo 6 (Alison e Peter Smithson, Nigel Henderson e Eduardo Paolozzi), intitolata *Patio and Pavillon*, resta in tal senso l'esempio più noto: un piccolo padiglione – una sorta di baracca di legno, aperta da un lato, con una copertura in plastica trasparente ondulata, e con all'interno vari simboli (una ruota, una scultura, il collage fotografico di una testa d'uomo) volti ad indicare l'attività umana – era circondato da un patio a pannelli riflettenti in cui il visitatore trovava riflesso se stesso e il detto padiglione in una sorta di fruizione virtuale, che oltre ad astrarre l'oggetto accennava anche ad un discorso di smaterializzazione o annichilimento dell'architettura. Lo spazio tra il padiglione e il patio era invece cosparso di sabbia e di vari detriti (sassi, parti di biciclette, rottami, ecc.). La collaborazione tra

---

1999, si veda almeno Zoe RYAN (ed.), *As Seen. Exhibitions that Made Architecture and Design History*, New Haven and London, Yale University Press, 2017.

21 Cfr. Lawrence ALLOWAY, *Design as a human activity*, in *This is Tomorrow*, exhibition catalog, London, Whitechapel Gallery, 1956, qui nella ristampa anastatica del 2014.

22 Piet MONDRIAN, *La realizzazione del neoplasticismo nel lontano futuro e nell'architettura di oggi*, in ID., *Tutti gli scritti*, a cura di Harry Holtzman, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 183–190, a p. 185. Lewis nella sua introduzione al catalogo cita lungamente Mondrian.

i vari artisti portava insomma ad interrogarsi sulla specificità della propria disciplina, a ridefinirne il territorio e, quindi, a ripensare la natura stessa dell'allestimento architettonico: «Rather than illustrating architectural ideas through materials related to a built project», – come ha infatti notato Zoe Ryan – «this conceptual installation referenced architectural elements in an open-ended way to prompt discussion, contemplation, and discovery».<sup>23</sup> Proprio la forma aperta dell'installazione, priva anche di qualsiasi didascalia, proiettava la mostra in una nuova e rivoluzionaria dimensione in cui lo spettatore veniva concepito come parte integrante dell'allestimento. Non a caso Alloway definì *This is Tomorrow* «a lesson in spectatorship», che rompendo con i convenzionali moduli percettivi esponeva lo spettatore ad uno spazio simbolico e materiale in cui egli era chiamato ad agire fisicamente, ma anche ad assumersi la responsabilità di dare significato ad una serie di segni, effetti, strutture alla stregua di quanto era quotidianamente chiamato a fare muovendosi per le strade della metropoli moderna.<sup>24</sup>

Dai principi che guidarono in particolare l'installazione degli Smithsonian traspare, come ha puntualmente notato Prestinenzza Puglisi, un'implicita polemica contro certo formalismo e astrattismo dell'International Style a favore di una ricerca architettonica volta, invece, ad incentrare i propri interessi «sui temi della partecipazione, dell'attenzione all'utente e della forma aperta»;<sup>25</sup> orientamento che di fatto avrebbe segnato, in quello stesso 1956, il preludio alla fine del CIAM, poi consumatasi definitivamente nel 1959 ad Otterlo. Inserendosi dunque nel più ampio contesto del processo di rinnovamento della ricerca architettonica di quegli anni, *This is Tomorrow* segnò l'inizio di un nuovo modo di concepire l'allestimento, che rientrava,

23 RYAN, *Taking positions. An incomplete history of architecture and design exhibitions*, in EAD. (ed.), *As Seen*, cit., pp. 13–32, a p. 19.

24 Cfr. ALLOWAY, *Design as a human activity*, cit.: «An exhibition like this is [...] a lesson in spectatorship, which cuts across the learned responses of conventional perception. In *This is Tomorrow* the visitor is exposed to space effects, play with signs, a wide range of materials and structures, which, taken together, make of art and architecture a many-channelled activity, as factual and far from ideal standards as the street outside».

25 PRESTINENZA PUGLISI, *This is Tomorrow*, cit., pp. 60–61.

come ha ricordato Ryan, «in a broader push in the art world of the time to engage audiences through theoretical and performative installations, pioneering an approach that continues to influence exhibition-making practices today».<sup>26</sup> La *Sezione introduttiva* della XIII Triennale, come vedremo nei capitoli a seguire, rientra pienamente in questa spinta evolutiva dell'avanguardia architettonica, riprendendo e sviluppando alcuni principi cardine della pratica allestitiva inaugurata con *This is Tomorrow*, dal modo di intendere il discorso dell'integrazione delle arti, alla forma aperta fino al ruolo attivo riservato allo spettatore, per non dire della concezione immersiva degli ambienti. Persino il principio dei pannelli riflettenti che, come abbiamo visto, caratterizzarono l'installazione del gruppo 6, trovò per così dire sviluppo e compimento nella sala del *Caleidoscopio* interamente tappezzata di specchi.

Oltre alle avanguardie architettoniche inglesi e al modo rivoluzionario di concepire la mostra di architettura testimoniato da *This is Tomorrow*, vi era in quel momento un altro decisivo riferimento per la concezione della *Sezione introduttiva* della XIII Triennale: un riferimento prevalentemente letterario, ovvero le «discussioni», ricorda Gregotti, «che percorrevano le riunioni del Gruppo 63 [...], discussioni alle quali, unico architetto, partecipavo con continuità anche a causa della frequentazione che mi legava da qualche anno a molti di loro».<sup>27</sup> È un argomento su cui avremo modo di tornare lungamente nei capitoli successivi. Basti per ora accennare al fatto che l'estetica dell'*Opera aperta* teorizzata da Eco in quegli anni trovava una naturale consonanza con l'apertura della forma espositiva della mostra di architettura inaugurata con *This is Tomorrow*; e lo testimonia, come vedremo, l'allestimento stesso delle sale introduttive della XIII Triennale. Il dialogo con la ricerca della nuova avanguardia letteraria italiana, tuttavia, si manifestò anche e soprattutto nell'impostazione narrativa del percorso allestitivo, regolato, da un lato, da una serie di percorsi a scelta (che rompevano dunque con l'idea della narrazione lineare) e, dall'altro, secondo il principio della narrazione “in negativo” che, più che proporre

26 RYAN, *Taking positions*, cit., p. 19.

27 GREGOTTI, *XIII Triennale di Milano 1964. Un ambiente fisico comunicativo*, cit., p. 42.

“soluzioni” positive, mirava invece a decostruire il “linguaggio dato” (in questo caso relativo al tema del “tempo libero”) lasciando allo spettatore il compito di trarre un valore critico da tale operazione.

Alle evidenti novità che la *Sezione introduttiva* della XIII Triennale indubbiamente presentava nel modo di concepire la mostra di architettura, la critica italiana reagì con moderato entusiasmo. I recensori, da Zevi a Cederna e Portoghesi, sottolinearono tutti l’aspetto «spettacolare» dell’allestimento avvertito, tuttavia, – con toni che vanno dallo sprezzante al disinteressato – come una «forzatura evocativa e simbolica» rasentante «la follia, vinta soltanto dalla noia» e comunicante «il nulla». <sup>28</sup> Una sorta di luna park, insomma, all’insegna dell’evasione. Altri, come Dorfles, pur lodando entro un discorso ampio e articolato «con ogni forza questa così coraggiosa manifestazione» che non aveva esitato a fare ricorso ai canoni allora dirompenti della Pop Art statunitense (ma prima ancora, come abbiamo visto, a quelli della Pop Art inglese), lamentavano poi come l’allestimento delle sale introduttive della XIII Triennale si traducesse, in sostanza, in «una – sia pur brillante e fantasiosa – rassegna di quello che *non* si deve fare, di quello che *non* si vuol divenire», limitandosi quindi a denunciare i pericoli del „tempo libero“ senza tuttavia additarne «i rimedi». <sup>29</sup> Sulla stessa linea di giudizio si poneva sostanzialmente anche Rogers che rimproverava, da una prospettiva storicistica vagamente hegeliana, l’assenza dell’«operazione dialettica necessaria al raggiungimento della sintesi», ovvero alla proposta di soluzioni concrete poggianti sull’«arte di giudicare secondo i principi del vero». <sup>30</sup>

Gregotti denunciò già allora quello che al lettore odierno appare in tutta evidenza come un atteggiamento fondamentalmente settario:

28 Cfr. Bruno ZEVÌ, *Il carnevale triste degli architetti*, in «L’Espresso», 16 agosto 1964; Antonio CEDERNA, *Una Triennale inutile*, in «Il mondo», 29 settembre 1964; Paolo PORTOGHESI, *L’anticatalogo della XIII Triennale*, cit., pp. 438–466.

29 Gillo DORFLES, *La XIII Triennale*, in «Casabella», n. 290 (agosto 1964), pp. 2–17, risp. alle pp. 17 e 2. Corsivi nel testo. Il testo si legge integralmente nella seconda parte del presente volume alle pp. 195–206.

30 ROGERS, *La Triennale uscita dal coma*, in «Casabella», n. 290 (agosto 1964), p. 1.

Ciò che più dispiace delle critiche sollevate sino ad ora contro la XIII Triennale ed in particolare contro la sezione teorico-introductiva da noi preparata è l'assenza di un vero interesse per ciò di cui si parla o meglio l'abitudine a portare il discorso sempre da qualche altra parte, sotto qualche buon riparo moralistico o ideologico, in modo, comunque, da non affrontare il discorso in termini di architettura. [...] Per altro verso questi testi si presentano come una testimonianza precisa dei vizi più radicati nella critica italiana: il pregiudizio, l'assenza di spregiudicatezza, il tentativo di attribuire continuamente deducendo da queste anziché esplorando dall'architettura le intenzioni stesse, l'apriorismo ideologico o peggio psicologico, il senso dello strumento critico come occasione di affermazione di potere, la generalizzazione del problema fino alla sua totale vanificazione.<sup>31</sup>

Senza entrare nel merito di tali accuse sta di fatto che, salvo rare eccezioni, nessuna recensione approfondì l'aspetto che agli occhi dell'osservatore odierno appare quello più interessante e significativo della mostra, ovvero la ricerca estetico-figurativa che trovava espressione negli ambienti della *Sezione introductiva*. Al di là della sperimentazione «concernente il tema» del tempo libero (sulla quale le recensioni quasi esclusivamente si soffermarono) ve ne era infatti un'altra «concernente il linguaggio dell'architettura».<sup>32</sup> E ciò che in fondo Gregotti lamentava nei confronti dei recensori della mostra era il fatto che nessuno, ad eccezione di Gian Ugo Polesello,<sup>33</sup> avesse affrontato la questione in questi secondi termini, che erano poi quelli principali dato che il punto cardine dell'allestimento era propriamente la «messa in scena» dell'architettura e quindi una radicale operazione di verifica del proprio statuto. Il tema in sostanza

31 GREGOTTI, *Sull'allestimento della XIII Triennale*, in «Marcatré», n. 8/9/10, luglio-agosto-settembre 1964, pp. 135-136., a p. 135. Il testo si legge integralmente nella seconda parte del presente volume alle pp. 171-174.

32 ID., *Un'esperienza alla XIII Triennale*, in «Il verri», n. 14, 1964, pp. 101-110, a p. 109. Il testo si legge integralmente nella seconda parte del presente volume alle pp. 175-183.

33 Cfr. Gian Ugo POLESSELLO, *Questa Triennale e l'architettura scoperta*, in «Casabella», n. 290 (agosto 1964), pp. 33-42. Pur dissentendo «quasi completamente» dall'interpretazione che Polesello fornì dell'allestimento, Gregotti apprezzò tuttavia il fatto che il recensore avesse perlomeno tentato «di parlare intorno a quello che c'è», affrontando cioè «il discorso in termini di architettura», vale a dire estetici (cfr. GREGOTTI, *Sull'allestimento della XIII Triennale*, cit., p. 135, qui a p. 171).

fungeva come una sorta di pretesto, «un contenuto apparente» – come precisò lo stesso Gregotti – «di cui non ci si sentiva responsabili che in modo indiretto». Sicché nella fase di allestimento delle sale l'accento della sperimentazione si spostò, come ricorda sempre Gregotti, sui «problemi di linguaggio», per affrontare «fuori da ogni riparo il senso profondo delle proprie operazioni, del proprio rapporto con la materia architettonica». <sup>34</sup>

L'allestimento della *Sezione introduttiva* della XIII Triennale muoveva dunque da un radicale ripensamento dei confini disciplinari dell'architettura o, per meglio dire (e riprendendo il titolo del celebre saggio di Gregotti), dalla volontà di sondare i limiti del «territorio dell'architettura». Furono questa disponibilità all'apertura e all'interrogazione critica delle proprie certezze le necessarie premesse per entrare davvero in dialogo con le altre discipline, assumendosi il rischio di mettere in gioco, pur di poterla riaffermare in modo nuovo, la specificità stessa del linguaggio architettonico. La mostra fornì in tal senso un ideale luogo di sperimentazione: nella *Sezione introduttiva* la funzione dell'architettura non era quella di fornire dei contenitori da riempire con attrezzature e oggetti, bensì di creare uno spazio scenico o, per meglio dire, performativo in grado di interagire con le altre arti per assolvere ad un fine comune, cioè la messa a punto di una macchina narrativa integrale che per funzionare richiedeva l'intervento attivo della fruitrice e del fruitore.

34 GREGOTTI, *Un'esperienza alla XIII Triennale*, cit., p. 110, qui a p. 182.



## Il tema del “tempo libero”

*In cambio delle merci che arricchiscono la loro vita, gli individui non vendono soltanto il loro lavoro ma anche le loro ore libere.*<sup>1</sup>

– Herbert Marcuse

Il 15 gennaio del 1963 i membri della Giunta esecutiva della XIII Triennale, tra cui Eduardo Vittoria (Presidente) ed Ernesto Nathan Rogers,<sup>2</sup> ricevono dunque i «documenti elaborati [tra il '60 e il '62] da un'apposita commissione del Centro Studi nel corso di numerose riunioni nazionali ed internazionali»: «tema da svolgere: il tempo libero. Tempo a disposizione: 15 mesi».<sup>3</sup> I molti interrogativi che si pongono riguardano in primo luogo la difficoltà di tradurre una tematica così complessa nei termini espositivi di una mostra tradizionalmente dedicata all'architettura e al design. Scartata la tradizionale soluzione merceologica, la Giunta decide di impostare il percorso espositivo in termini narrativi:

Un racconto da leggere in piedi, in uno spazio di diecimila metri quadri, vivo, sveglio, curioso e divertente, capace di suscitare ripensamenti e successivi bisogni di approfondimento. Il nostro compito è di metter su una esposizione, non scrivere un saggio. Lo ricorderemo spesso a tutti coloro che collaboreranno con noi, artisti,

- 1 Herbert MARCUSE, *Eros e civiltà*, trad. di Lorenzo Bassi, Torino, Einaudi, 1964, p. 81.
- 2 Gli altri membri della Giunta esecutiva erano Agenore Fabbri, Pier Giacomo Castiglioni e Tommaso Ferraris (Segretario della Triennale). Rogers fece attivamente parte della Giunta «durante tutto il periodo d'impostazione della manifestazione, ma [...] se ne dimise poi “per motivi di salute”» (per cui cfr. PANSERA, *Storia e cronaca della Triennale*, cit., p. 95).
- 3 Eduardo VITTORIA, *Un tema del nostro tempo. L'esperienza di lavoro di una Giunta*, in AA.VV., *Tempo libero tempo di vita. Note, studi e disegni sulla preparazione della 13 Triennale*, a cura della Giunta esecutiva, Milano, Giordano Editore, 1964, pp. 7-14, a p. 7.

architetti, grafici, nei prossimi mesi. Una esposizione montata come un film, con una variante, che a muoversi sarà lo spettatore e non la pellicola. E come per la preparazione di un film, anche per noi sarà valido il metodo di scrivere prima un soggetto, di chiedere poi una sceneggiatura per passare infine all'invenzione spaziale e alla rappresentazione visiva dei fatti.<sup>4</sup>

L'idea era dunque di «montare l'esposizione come un film» basando il percorso su una vera e propria “drammaturgia”, secondo un principio che in quei primi anni Sessanta era all'avanguardia per la prassi espositiva in genere, e che ancora oggi costituisce una delle questioni fondamentali della teoria degli allestimenti.<sup>5</sup> La mostra veniva pensata in termini teatrali, con la differenza che a muoversi sul palcoscenico doveva essere il pubblico, attore e spettatore allo stesso tempo. Su queste basi, che a livello espressivo contemplavano l'apporto fondamentale dei nuovi media, l'architettura veniva di fatto chiamata a farsi «spazio performativo», dettando da un lato le condizioni della percezione dell'ambiente ed esponendosi al contempo ad un costante processo di trasformazione, dato che la spazialità (e con essa la narrazione) performativa si genera per mezzo della partecipazione attiva dello spettatore-protagonista allo spettacolo.<sup>6</sup> Questa impostazione era relativa in particolar modo alla già ricordata *Sezione teorico-introductiva* della mostra, ossia le 5 sale iniziali «a carattere internazionale» che, come già ricordato, avevano il compito di illustrare l'aspetto teorico e storico del tempo libero, prima che lo spettatore passasse poi a visitare i successivi padiglioni delle singole nazioni e i loro specifici allestimenti (a carattere fondamentalmente merceologico) sul tema. La realizzazione delle dette sale introductive venne affidata ad un gruppo di giovani architetti capitanato da Vittorio Gregotti, mentre

4 Ivi, p. 14.

5 Cfr. in particolare Frank DEN OUDSTEN, *Space Time Narrative. The Exhibition as Post-spectacular Stage*, Surrey, Ashgate, 2011; Werner HANAK-LETTNER, *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*, Bielefeld, transcript, 2011; Sibylle LICHTENSTEIGER, Aline MINDER, Detlef VÖGELI (Hg.), *Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis*, Bielefeld, transcript, 2014.

6 Per il concetto di «spazio performativo» rinvio a FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen*, cit., in particolare pp. 187-200.

si pensò di conferire l'incarico della sceneggiatura ad Ottiero Ottieri, scrittore già noto per i suoi romanzi industriali nonché intellettuale di ambiente olivettiano come lo stesso Vittoria. Ottieri, tuttavia, rinunciò, sicché nel settembre del 1963, su probabile suggerimento di Gregotti, la Giunta decise di chiamare Umberto Eco, il quale accettò l'incarico.<sup>7</sup>

Nel quadro del dibattito sociologico dell'epoca il tema della mostra, ovvero «il tempo libero», costituiva un ambito di studi ancora in fasce e sostanzialmente sottovalutato a livello teorico. Se ne era occupata, per ovvi motivi, soprattutto la sociologia statunitense, ma con l'avanzare degli anni Cinquanta e il progresso tecnologico ed economico di molti paesi europei la tematica andava gradualmente affermandosi anche di qua dall'Atlantico. Gramsci, è vero, aveva delineato alcuni aspetti della questione in quelle note dei *Quaderni* dedicate al tema dell'americanismo e del fordismo, pubblicate da Felice Platone nel 1949. Da una specifica bibliografia redatta da Olindo Tirone nel 1959, tuttavia, emerge per il resto un numero pressoché insignificante di studi prodotti in Italia, dove il processo di modernizzazione e industrializzazione, oltre che in ritardo, era molto più circoscritto rispetto a paesi come gli Stati Uniti, la Germania, l'Inghilterra o la stessa Francia.<sup>8</sup> Non va inoltre dimenticato che la prima cattedra di sociologia in Italia fu istituita solo nel 1962, sicché i pochi studi sul fenomeno del tempo libero provenivano quasi esclusivamente dal settore degli studi economici ed erano spesso intrecciati con gli ambienti di area cattolica, come attesta ad esempio un convegno promosso dall'ACLI a Roma nel 1957, i cui atti furono pubblicati nello stesso anno con il titolo *L'automazione e il mondo del lavoro*. Sempre di area cattolica furono anche gli interventi dell'economista italiano Francesco Vito, che nell'indicare nella tematica del tempo libero «un problema sociale di grande importanza» ne sottolineava allo stesso tempo la natura ambivalente e quindi, con buona dose di paternalismo, la necessità di “addestrare il lavoratore” al corretto uso del tempo libero

7 Questa ricostruzione dei fatti si basa sui materiali d'archivio, e in particolare sui verbali delle diverse riunioni della Giunta esecutiva, consultati presso l'archivio della Triennale a Milano.

8 Cfr. Olindo TIRONE, *Saggio bibliografico sul tema: Gli aspetti sociali dell'impiego del tempo libero*, in «Rivista Internazionale di Scienze Sociali», serie III, vol. 30, a. 67, fasc. I (gennaio-febbraio 1959), pp. 52-59.

promuovendo attività di «elevazione» culturale e morale.<sup>9</sup> Se i cattolici temevano che i divertimenti potessero «minare il percorso verso la rettezza morale e il rispetto delle pratiche religiose», i comunisti, dal canto loro, vedevano invece «nella ricerca dell'evasione una pericolosa uscita da una vita improntata a sobrietà e sacrificio».<sup>10</sup> Entrambe le visioni, come ha sottolineato Anna Tonelli, dimostrano in ogni caso «i ritardi delle due culture politiche [...] nel capire e affrontare la modernizzazione della società».<sup>11</sup> Mancavano sia all'una che all'altra gli strumenti adeguati per cogliere l'effettiva portata dell'avvento del capitalismo americano.

Chi invece in quegli stessi anni ebbe subito una consapevolezza ben precisa del fenomeno furono, tra gli altri, gli scrittori e intellettuali della neoavanguardia letteraria italiana, riunitisi nel 1956 intorno alla rivista *Il verri*. Essi denunciarono non a caso l'anacronismo delle istituzioni letterarie e culturali del paese di fronte ad una rivoluzione industriale chiaramente avvertita come un cambio di paradigma “epocale” che non poteva che generare il crollo delle vecchie impalcature ideologiche (specie di matrice idealistico-crociano). In questo modo il laboratorio del *Verri* si inseriva entro un orizzonte intellettuale più latamente europeo dove non a caso, a cominciare dalla Francia, anche la questione del tempo libero era divenuta oggetto di studi metodologicamente più aggiornati rispetto ai termini entro cui veniva affrontata in Italia. Nel 1959, ad esempio, Joffre Dumazedier, vero e proprio pioniere della sociologia del tempo libero,<sup>12</sup> curò un numero speciale di *Esprit* (la storica rivista fondata nel 1932 da Emmanuel Mounier

- 9 Cfr. Francesco VITO, *Il progresso economico e l'aumento del tempo libero del lavoratore*, in «Rivista Internazionale di Scienze Sociali», serie III, vol. 31, a. 68, fasc. 2 (marzo-aprile 1960), pp. 137-150.
- 10 Cfr. Anna TONELLI, *Tempo libero e turismo*, in Stefano Cavazza e Emanuela Scarpellini (a cura di), *I consumi*, Torino, Einaudi, 2018 (= Storia d'Italia. Annali 27), pp. 207-237, a p. 225. Si veda inoltre David I. KERTZER, *Comrades and Christians. Religion and Political Struggle in Communist Italy*, Cambridge-London-New York-ecc., Cambridge University Press, 1980.
- 11 TONELLI, *Tempo libero e turismo*, cit., p. 225.
- 12 Si veda in particolare Joffre DUMAZEDIER, *Vers une civilisation du loisir?*, Paris, Éditions du Seuil, 1962.

e di cui Eco era un assiduo lettore)<sup>13</sup> dedicato esplicitamente al problema del «loisir», dove spiccano, oltre ad un importante saggio dello stesso Dumazedier, i contributi di Alessandro Pizzorno, poi membro della commissione del Centro Studi della XIII Triennale,<sup>14</sup> e di Alain Touraine. Entrambi mettono bene a fuoco il complesso e problematico rapporto che passa tra la nuova realtà della società dei consumi di massa e il fenomeno del tempo libero. Pizzorno, ad esempio, sottolinea con grande chiarezza il rapporto di complementarità che s'instaura tra il «bisogno di tempo libero» e il «bisogno di beni di consumo», nel senso che «il tempo in cui non si lavora è un tempo praticamente saturato dal consumo di prodotti industriali», sicché l'aumento del «tempo libero finisce per essere necessario a un'espansione della domanda di beni».<sup>15</sup> Sempre Pizzorno sottolinea poi come la «logica della produzione di massa», di cui il tempo libero diventa la prerogativa, porti ad una tendenziale omogeneizzazione dei livelli di consumo e quindi dei modelli valoriali che una volta distinguevano le classi sociali, il che si traduce in una sostanziale assimilazione agli ideali di vita «della classe superiore».<sup>16</sup> Ciò che viene qui prospettato è in altre parole quel processo di omologazione antropologica che anni dopo Pasolini avrebbe apocalitticamente denunciato negli *Scritti corsari*.

L'analisi, tuttavia, più affascinante e ideologicamente più agguerrita proveniva dagli Stati Uniti ed era stata formulata da Herbert Marcuse in *Eros e civiltà*, volume che usciva in traduzione italiana nel gennaio del 1964, ossia proprio mentre i lavori di allestimento della XIII Triennale erano in pieno svolgimento:<sup>17</sup>

13 Cfr. l'intervista con Umberto Eco contenuta nel volume di Grit FRÖHLICH, *Umberto Eco. Philosophie, Ästhetik, Semiotik*, München, Fink Verlag, 2009, pp. 287-307, a p. 289: «Ero allora nella Gioventù di Azione Cattolica ed avevamo delle posizioni, diciamo, di "sinistra", e allora Mounier dava una risposta a qualche cosa. Leggevo proprio voracemente ogni numero di *Esprit* che usciva».

14 Cfr. l'elenco dei membri del Centro Studi per la XIII Triennale contenuto in AA. VV., *Tempo libero, tempo di vita*, cit., p. 136.

15 Cfr. Alessandro PIZZORNO, *Accumulation, loisirs et rapports de classe*, in «Esprit», n.s., n. 274 (6) (Juin 1959), pp. 1000-1016, alle pp. 1000-1001 (traduzione mia).

16 Ivi, p. 1009.

17 Alcuni brani tratti da quest'opera di Marcuse furono materialmente integrati nell'allestimento delle sale introduttive in forma di incisioni magnetofoniche, come

La maggior parte dei *clichés* con i quali la sociologia descrive il processo di disumanazione nell'attuale cultura di massa, è esatta; ma sembra essere applicata in direzione sbagliata. Ciò che è regressivo non è la meccanizzazione né la standardizzazione, ma il loro potere limitante; non il coordinamento universale, ma il suo camuffamento sotto false libertà, false facoltà di scelta e false individualità. L'alto tenore di vita nel settore delle grandi organizzazioni è *restrittivo* in un senso sociologico concreto: i beni e i servizi comperati dagli individui, controllano i loro bisogni e pietrificano le loro facoltà. In cambio delle merci che arricchiscono la loro vita, gli individui non vendono soltanto il loro lavoro ma anche le loro ore libere. Il migliorato tenore di vita è viziato dal controllo che invade tutta la vita. La gente alloggia in concentrazioni di appartamenti, e possiede automobili private con le quali non può più fuggire in un mondo diverso. Si possiedono enormi frigoriferi carichi di cibi congelati. Si comperano dozzine di giornali e di riviste che divulgano tutte gli stessi ideali. Tutti hanno innumerevoli scelte, innumerevoli marche di fabbrica, che sono tutte della stessa qualità e li tengono occupati e fanno divergere la loro attenzione da quella che dovrebbe essere l'unica vera conclusione: rendersi conto che potrebbero lavorare meno e determinare i loro bisogni e le loro soddisfazioni da sé.<sup>18</sup>

Marcuse descrive un universo totalizzante, dove il consumo di beni diventa un potente e capillare mezzo di controllo dei comportamenti individuali e quindi sociali, un modo per asservire sotto false libertà le masse. Il controllo dei bisogni tramite un consumo coatto di merci serializzate equivale ad una uniformizzazione e omologazione dei bisogni stessi, e rispecchia quindi una forma di governo tendenzialmente

---

si ricava da una recensione di Gian Franco Vené apparsa su «Il Giorno» il 12 giugno 1964. Nel passo in cui Vené descrive il settimo condotto tematico (quello delle *Utopie* del tempo libero, artisti Lucio Fontana e Nanda Vigo) della terza sala (per cui cfr. *infra*) infatti si legge: «Utopia: la cabina è tutta rossa all'interno, con una spessissima moquette ondulata: nient'altro. Dagli altoparlanti nascosti una voce legge frasi di Marcuse e di Platone». Questo ambiente di Fontana e Vigo è stato ricostruito in occasione della recentissima mostra sugli *Ambienti/Environments* di Lucio Fontana allestita presso il Pirelli HangarBicocca di Milano per la cura di Marina Pugliese, Barbara Ferriani e Vicente Todolí in collaborazione con la Fondazione Lucio Fontana il 21 settembre-25 febbraio 2018. Si veda in proposito l'articolo di Andrea CORTELESSA, *Lo sguardo dal di fuori. Gli ambienti spaziali di Fontana* che si legge in [www.leparoleele cose.it/?p=30025](http://www.leparoleele cose.it/?p=30025) (ultima consultazione il 3 febbraio 2022). Sullo stretto rapporto che lega gli ambienti di Fontana e l'allestimento della *Sezione teorico-introductiva* della XIII Triennale cfr. *infra*.

18 MARCUSE, *Eros e civiltà*, cit., p. 81. Corsivi nel testo.

totalitaristica, che non ammette “bisogni” che non siano quelli dettati dai centri del potere costituito, che non tollera lo sviluppo di facoltà disfunzionali al mantenimento dello *status quo*. Una vera e propria macchina repressiva, insomma, fondata nelle strutture e nei modi stessi di produzione economica. In un tale contesto “emanciparsi” significa dunque distruggere tali strutture e creare le basi per una società nuova in cui è l’individuo a determinare i propri bisogni, e non i centri del potere capitalistico.

Gli echi di tale dibattito, e in particolare l’argomentazione marcusiana, sono chiaramente riscontrabili nella sceneggiatura per le sale introduttive della mostra che Eco scrive su incarico della Giunta esecutiva: «La kermesse del tempo libero nella civiltà industriale», si legge ad esempio, «integra ai valori e alle esigenze di una società a sfondo produttivistico, tesa alla ripetizione di gesti meccanizzati che esigono l’addormentamento della personalità e il rifiuto della presa di coscienza critica». O ancora: «Lavoro e tempo libero, apparentemente dialettizzati, di fatto si integrano. Industria del tempo libero come pedagogia dell’eterodirezione». Sicché, prosegue Eco, la «presa di coscienza critica [...] esige che i centri dell’organizzazione del tempo libero non si identifichino con i centri dell’organizzazione del lavoro».<sup>19</sup> Tale concetto era stato ribadito da Eco in occasione di un dibattito pubblico intitolato *Lo spettacolo nella società italiana contemporanea* che rientrava nella serie di manifestazioni collaterali che la Giunta esecutiva aveva organizzato intorno alla tematica del tempo libero, onde sensibilizzare l’opinione pubblica e richiamare l’attenzione sulla mostra:

In una società industriale di tipo moderno [...] il rapporto di lavoro, dati i procedimenti sempre più diffusi di automazione, ha subito, sul piano della disponibilità di tempo, delle modificazioni e ha lasciato sorgere a vari livelli l’illusione che ci si trovi di fronte a reali spazi di tempo libero nel quale l’uomo ritrova sé stesso e può finalmente esercitare la propria umanità al di fuori di un rapporto che invece l’umanità limitava e coordinava entro binari ben precisi. Ma uno dei grossi rischi di una società industriale

19 ECO, *Teoria e pratica del tempo libero: indicazioni per la sceneggiatura di un allestimento*, in AA.VV., *Tempo libero, tempo di vita*, cit., pp. 37–41. Il testo si legge integralmente nella seconda parte del presente volume alle pp. 159–166.

è appunto quello della riduzione del tempo libero, che pure si presenta come pieno di possibilità, a una scuola di integrazione al rapporto lavorativo.<sup>20</sup>

Eco ricorda poi come un'analisi di questo fenomeno la si trovi nelle già ricordate note di Gramsci sull'americanismo e sul fordismo, «in cui egli individua chiaramente una pedagogia del tempo libero che ad altro non mira che a produrre personaggi sempre meglio e sempre più agilmente integrati ai ritmi del tempo lavorativo».<sup>21</sup> Tuttavia, prosegue Eco, «dai tempi dell'analisi gramsciana a oggi il concetto di tempo libero si è enormemente arricchito, proprio grazie allo sviluppo delle occasioni spettacolari: dalla radio alla televisione, allo sviluppo del cinema, e via e via». L'accento cade così inevitabilmente sulla colonizzazione del tempo libero da parte delle nuove tecnologie della cosiddetta “comunicazione di massa” di cui Eco, che pure si dichiara «uno che crede nelle enormi possibilità della televisione, del cinema, ecc.», sottolinea le intrinseche capacità di assuefazione e quindi di omologazione ai rapporti lavorativi. Sulla base di questa analisi Eco arriva così a formulare delle ipotesi sugli usi giusti o sbagliati del tempo libero:

Questo fatto però non deve farci dimenticare che in ogni caso, anzi proprio nella misura in cui il tempo libero può diventare unicamente questo per il lavoratore, si pone violentemente l'esigenza di un altro modo di intenderlo. Il vero tempo libero diventa quello in cui l'uomo assume coscienza critica di sé nel processo di lavoro e in quel processo di lavoro che è il divertimento. Oggi come oggi, in fondo, un lavoratore sviluppa veramente il suo tempo libero solo quando si occupa di problemi sindacali o quando sciopera, cioè quando si pone in rapporto critico rispetto al periodo di lavoro.<sup>22</sup>

A una conclusione analoga, figlia anch'essa di una determinata visione sostanzialmente ascrivibile agli echi delle teorie della scuola di Francoforte, perviene un altro dei membri fondatori del Gruppo 63, ovvero Enrico Filippini, secondo cui «la soluzione del problema del tempo libero sta nella

20 Cfr. *Lo spettacolo nella società italiana contemporanea*, in «Il ponte», a. XX, n. 6, giugno 1964, pp. 777–802, a p. 794.

21 Ibidem.

22 Ivi, p. 795.



soluzione del problema del lavoro», ossia «nel tentativo di trasformare, o meglio nell'effettiva trasformazione del tempo libero in tempo totalmente dedicato alle attività sovversive». <sup>23</sup> Come Eco, anche Filippini sottolinea come «la non occupazione lavorativa della totalità del tempo a disposizione del soggetto crei uno spazio vuoto che viene invaso, secondo un sottile sistema di offerta, dai prodotti di una serie di industrie specializzate» che sono poi quelle già indicate dei mezzi di comunicazione di massa. A differenza di Eco, tuttavia, Filippini affronta la questione da una prospettiva non sociologica bensì fenomenologica, analizzando dunque il proprio «personale modo di usufruire di tempo libero e di consumarlo» in qualità di «vorace consumatore di stampa: riviste, settimanali, giornali di tutti i generi e di tutti i livelli». Di questa carta stampata Filippini mette in evidenza, da un lato, la frammentarietà, eterogeneità ed aleatorietà dei materiali in essa contenuti e, dall'altro, i modi di presentare o comunicare questi materiali al consumatore: tali pubblicazioni, scrive dunque Filippini, «da un lato convogliano verso di me, tradotti in parole e in immagini, materiali altrimenti lontani, remoti, per luogo sociale e geografico, e dall'altro mi propongono una serie di modi, spessissimo sbalorditivi, di dare loro una forma e di comunicarli». Successivamente Filippini sottolinea la propria modalità di fruizione di tali materiali che egli descrive come essenzialmente percettiva (del percepire come opposto al capire):

Quando dico percepire, intendo questo termine in un senso passivo: io *guardo* queste pubblicazioni in un atteggiamento simile a quello dell'idiota, le amo in quanto oggetti passibili di una "mera *palpatio*", capaci di proporsi alla vista e indipendentemente dal loro senso intenzionale od obiettivo. Talvolta sono tentato dallo spirito dell'ibrido, dalla lussuria della combinazione, dalla febbre del collage, ma quasi sempre desisto: il piacere derivante dalla percezione è sufficiente. La copertina di *Newsweek* che mostra Goldwater proiettato nell'aria nella luce rosa dell'apoteosi atomica è "bella" e piacevole a vedersi. <sup>24</sup>

23 Enrico FILIPPINI, *Appunti sopra un oggetto quasi sconosciuto. (A proposito della XIII Triennale di Milano)*, in «Edilizia moderna», n. 84 (1964), pp. 58-59 e 80, a p. 59. Il testo si legge integralmente nella seconda parte del presente volume alle pp. 185-193.

24 Ivi, p. 58, qui a p. 186. Corsivi nel testo.

Rileggendole col senno di poi, le riflessioni di Filippini evidenziano qui *in nuce* il nascere di quel fenomeno che una ventina d'anni dopo sarebbe stato sotto gli occhi di tutti, e che Gianni Vattimo avrebbe descritto in termini di «estetizzazione generale della vita in quanto i *media*, che distribuiscono informazione, cultura, intrattenimento, ma sempre sotto criteri generali di “bellezza” (attraenza formale dei prodotti), hanno assunto nella vita di ognuno un peso infinitamente più grande che in qualunque altra epoca del passato». <sup>25</sup> Filippini, in altre parole, aveva già lucidamente colto in quel primo scorcio degli anni Sessanta il processo di estetizzazione generale della società messo in moto dalla diffusione sempre più capillare dei mezzi massmediatici.

Con davanti agli occhi la copertina di *Newsweek*, <sup>26</sup> Filippini indica nello «spirito dell'ibrido», nella «lussuria della combinazione» e nella «febbre del collage» i tratti distintivi di tale esperienza estetica, e non a caso: da Schwitters a Rauschenberg, da Balestrini a Giuliani sono proprio questi i principi “estetici” con cui il modernismo prima e il postmodernismo poi si sono attivamente, ora cinicamente ora eroicamente e sempre ambiguamente, confrontati. Ma il tipo di fruizione descritto da Filippini è appunto quello che “desiste” da un tale sforzo comprensivo, cedendo al seducente e narcotizzante fascino dei settimanali:

Nella dimensione percettivo-semicomprendiva, il fascino (e anche l'attraente ripugnanza) che essi emanano deriva per me dall'intensità (positiva e negativa), dall'urgenza, dal tono di voce alto con cui i materiali vengono proposti: un fatto irrilevante ma provvisto della caratteristica dell'effettività raggiunge il piano, anzi le creste della storia, e nel momento in cui si presenta a un qualsiasi genere di attenzione, la incarna. L'epifenomeno si carica e si dilata, assume un'alta caratura di esemplarità e di significanza, s'insinua nella mia vita, si propone secondo le modalità di una presenza che è quasi assoluta, agisce violentemente sull'emozionalità, ecc. <sup>27</sup>

25 Gianni VATTIMO, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 2011 (1985), p. 63.

26 Si tratta della copertina del numero del 27 luglio 1964 di «Newsweek», in cui la figura di Goldwater si staglia in lontananza su un ampio sfondo piacevolmente azzurro, issandosi in cielo conficcato in una sorta di palchetto a forma di cilindro capovolto, semi-circondato dai colori sfuocati della bandiera americana che sfumano nel rosa, e da sagome di razzi e code di aeroplani che alle sue spalle disegnano traiettorie verticali che paiono effettivamente proiettarlo nell'aria.

27 FILIPPINI, *Appunti sopra un oggetto quasi sconosciuto*, cit., p. 58, qui alle pp. 186–187.

La fruizione semi-comprensiva o passiva di tali materiali genera dunque delle precise conseguenze sul piano psicologico-sociale, agisce sull'emozionalità del consumatore, ne condiziona i comportamenti, le reazioni, le scelte sulla base di una sostanziale distorsione del piano storico, in cui la gerarchia e la rilevanza dei fatti non dipende tanto dal loro valore intrinseco quanto piuttosto dal loro modo di essere presentati, dal loro grado quindi di estetizzazione. Un fatto secondario o addirittura irrilevante può così assumere «le modalità di una presenza che è quasi assoluta» finendo per incarnare la storia. Il *medium*, in altre parole, prende il sopravvento sulla materialità dei fatti alimentando un processo di smaterializzazione della realtà. A ciò si aggiunge, nell'analisi di Filippini, il carattere frammentario e aleatorio dei materiali convogliati dalla lettura dei settimanali, la loro «fatale carenza di totalità» che, sommata al carattere effimero della loro "attualità", rischia di determinare «un allargamento all'infinito del consumo», compromettendo le funzioni intellettive, psicologico-sociali e affettive del consumatore:

Io sono dunque gravemente minacciato: il mio rischio è di abbandonarmi sempre di più alla dolcezza semipassiva dell'uso della stampa, di essere sempre meno in grado di compiere uno sforzo di comprensione, di subire sempre più traumi, di perdere il senso delle proporzioni e quindi dell'orientamento, di interrompere ogni attività effettiva e di dedicarmi sempre più freneticamente a operazioni e a occupazioni che dovrebbero essere surrettizie, ecc.<sup>28</sup>

Filippini descrive qui un processo di alienazione dell'individuo, preda di un regime manipolatorio che ha la forza di inibire le sue facoltà di intervento effettivo sulla realtà attraverso una sorta di liquefazione della sostanza stessa del reale. Il pericolo che proviene da un regime in cui l'informazione è mediata dai mezzi di comunicazione di massa è propriamente quello di sottrarre qualsiasi punto di riferimento all'individuo, facendogli perdere il «senso delle proporzioni e quindi dell'orientamento», costringendolo in tal modo in una condizione di impotenza e smarrimento, motivo che, come vedremo, trova una efficace traduzione spaziale nell'allestimento della *Sezione introduttiva* della XIII Triennale.

28 Ivi, p. 59, qui alle pp. 187-188.

La riflessione di Filippini sul tempo libero ha insomma il merito di mettere «in luce una serie di fattori tendenzialmente aberranti e tali da suscitare preoccupazioni pedagogiche», che egli riassume in questi termini:

indifferenza, o meglio ambiguità (ideologica, politica, ecc.) di ciò che nell'ambito dei prodotti a disposizione in questa zona viene definito "bello" e quindi suscita nel soggetto un moto di adesione (caratteri, fotografie, impaginazione: la copertina di *Newsweek*, evidentemente anti-Goldwater, può anche suscitare simpatia e ammirazione per il senatore); tendenza a sollecitare svariate forme di semi-comprensione, di passività, di disponibilità da parte del soggetto nei confronti degli stimoli che gli vengono proposti, tendenza, quindi, a incrementare l'assopimento e a condizionare, anche per vie sottili e difficilmente controllabili, i riflessi; obiettivizzazione dei soggetti ai quali, al tempo stesso, viene rettoricamente richiesto il senso della partecipazione democratica, ecc.; tendenza a una totale espropriazione della mente; tendenza totalitaristica dei prodotti per il tempo libero nei confronti del tempo *tout court*; tendenza alla mitizzazione e alla dissimulata imposizione dei miti stessi; tendenza all'occultamento, da parte dei produttori di merci per il tempo libero, dei moventi e delle finalità delle merci stesse; sdoppiamento del significato dei linguaggi in rapporto con i destinatari delle comunicazioni, ecc.; possibilità, per gli operatori ideologici, di compiere con eleganza la dubbia trasformazione alchemica dell'apparenza in realtà, ecc.<sup>29</sup>

Abbiamo qui un'altra immagine di quella sottile macchina repressiva già descritta da Marcuse, tutta giocata sull'occultamento delle presunte finalità totalitaristiche dell'ideologia imperante, e quindi sulla generazione di false realtà attraverso la creazione di falsi bisogni, di false possibilità di scelta e partecipazione, e ancora attraverso un abnorme meccanismo di sollecitazione degli stimoli nervosi e quindi dei riflessi condizionati che inibiscono le facoltà intellettive dell'individuo.

L'interesse delle riflessioni sia di Filippini che di Eco risiede fondamentalmente nella loro capacità di mettere in luce, attraverso il tema "imposto" del «tempo libero», il nesso tra le nuove strutture della comunicazione e i comportamenti collettivi. Se è vero che tale nesso era già stato colto dalle avanguardie storiche (a cominciare dal futurismo), non c'è dubbio, tuttavia, che il fenomeno del tempo libero, così come andava profilandosi sull'onda del boom economico del secondo dopoguerra, pose

29 Ibidem.

la questione su nuove e più complesse basi, dovute in primo luogo al rapido perfezionarsi, rinnovarsi ed estendersi delle tecnologie della comunicazione di “massa”. Rispetto ai primi decenni del Novecento era anzi la stessa nozione di “cultura di massa” a risultare in qualche modo anacronistica: uno dei tratti distintivi dell’industria del tempo libero così come andava nettamente profilandosi a cavallo tra la fine degli anni Cinquanta e l’inizio dei Sessanta era infatti la capacità di differenziare la propria offerta distinguendo i propri prodotti (e quindi il proprio pubblico) in termini di *high-, low- e middlebrow*. In Italia tale fenomeno assunse tratti molto peculiari rispetto al modello statunitense, come ha di recente dimostrato Emma Barron in un interessante studio.<sup>30</sup> Ma il punto fondamentale è come questa stessa differenziazione dei “livelli” culturali fosse in sé già indice del fatto che non esistesse più una “cultura” che non fosse *anche* un fenomeno industriale. Eco, del resto, aveva già perfettamente colto questo aspetto nei saggi poi raccolti nel 1964 in *Apocalittici e integrati*. In una società di tipo industriale, scriveva Eco, *tutta* la cultura (e quindi anche l’arte) rientra per forza di cose in «quel tipo di rapporto comunicativo noto come insieme dei mezzi di massa». Sicché la domanda che si pone non è se la cultura di massa sia un bene o un male, bensì «quale azione culturale è possibile per far sì che questi mezzi di massa possano veicolare valori culturali».<sup>31</sup>

Nel panorama intellettuale dell’Italia dell’epoca la ricerca estetica della neoavanguardia letteraria si distingueva allora proprio per la consapevolezza con cui affrontava questo nuovo quadro di riferimento generale. Se l’arte, il fatto estetico, non era più pensabile al di fuori del circuito della comunicazione di massa, si trattava allora di capire come all’interno di questo stesso circuito si potesse ridare all’arte una funzione, oltre che estetica, realmente conoscitiva, cioè critica, non integrativa e quindi potenzialmente sovversiva. Il tema sociologico del «tempo libero» finiva così per inserirsi, nelle sale della Triennale, entro un discorso di tipo più propriamente estetico, relativo cioè alla funzione emancipatrice dell’arte al cospetto del vertiginoso progredire delle tecnologie della comunicazione

30 Cfr. Emma BARRON, *Popular High Culture in Italian Media 1950–1970*, Palgrave Macmillan, 2018.

31 ECO, *Cultura di massa e “livelli” di cultura*, in ID., *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani 2016 (1964), pp. 29–64, a p. 47.

intesa quale strumento di un potere repressivo; il che costituisce poi *il vero tema dell'allestimento*. Infatti, quando sia Eco che Filippini fanno riferimento, come abbiamo visto, al problema dell'«industria del tempo libero come pedagogia dell'eterodirezione», e quindi all'esigenza di una «presa di coscienza critica» volta all'autodirezione e, al limite, all'«attività sovversiva», essi stanno implicitamente teorizzando la funzione stessa che, a loro dire, l'arte dovrebbe assumere nel quadro della “società della comunicazione di massa”. Non a caso in uno dei saggi raccolti in *Opera aperta* nel 1962, Eco fa riferimento alla «condizione di anonimato e di eterodirezione dell'uomo-massa contemporaneo», facile preda delle «“persuasioni occulte” che lo muovono dall'esterno» nel cui novero, come abbiamo visto, rientrano tutti quei prodotti “culturali” ascrivibili all'industria del tempo libero. Ebbene, di fronte a tale situazione Eco si chiede

con legittima speranza e trepidazione [...] se la proposta, che l'arte contemporanea fa, di un esercizio continuo di libera scelta e di rottura consapevole e continua dei mondi assuntivi stabilizzati [...] non rappresenti uno strumento di liberazione che non agisce più solo al livello delle strutture estetiche [...] ma al livello di una educazione dell'uomo contemporaneo all'autodirezione.<sup>32</sup>

Quindi all'industria del tempo libero intesa come «pedagogia dell'eterodirezione» fa da contraltare un'operazione estetica ingenuamente e ottimisticamente intesa, invece, come «educazione dell'uomo contemporaneo all'autodirezione». Questa è in fondo la chiave dell'allestimento della sezione teorico-introductiva della XIII Triennale, dove i concetti di “critica” e di “emancipazione” fanno riferimento ad una formazione discorsiva ancora squisitamente moderna, e dove i procedimenti sviluppati per tradurre in termini estetici tale critica sono pensati entro una grammatica concettuale che ha come principale polo di riferimento la «modernità» descritta e intesa nei termini di Marcuse e della Teoria critica in genere; termini che ritroviamo, come abbiamo visto, nelle argomentazioni sia di Eco che di Filippini, anche se l'orizzonte di

32 ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, cit., pp. 126-127.

riferimento teorico e filosofico dei due è ovviamente, come vedremo, ben lungi dal limitarsi al pensiero francofortese. Se quindi da un certo punto di vista è vero, come per inciso ha affermato Tafuri commentando il detto passo di *Opera aperta*, che «ciò che Eco attende dall'arte contemporanea è esattamente ciò che le avanguardie attendevano» (dove «avanguardie» sta per avanguardie storiche),<sup>33</sup> bisognerà però ben capire fino a che punto e in che modo i principi estetici descritti da Eco si iscrivano effettivamente ancora entro il quadro delle problematiche sollevate dalle dette avanguardie di inizio secolo.

33   Manfredo TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, Roma-Bari, Laterza, 1988 (1968), p. 110.





## Tecniche dello straniamento

*...quella che sarebbe potuta essere una trasposizione architettonica di una pagina di Robbe-Grillet...*<sup>1</sup>

– Gian Ugo Polesello

La Giunta esecutiva della XIII Triennale aveva dunque conferito ad Eco l'incarico di approntare una sceneggiatura in grado di fornire un quadro storico e teorico dei problemi del "tempo libero". In linea con i coevi interessi dell'area neoavanguardistica Eco, come abbiamo visto, declina tale tematica entro il più vasto fenomeno delle tecnologie della comunicazione di massa, secondo criteri che a livello teorico guardavano in primo luogo alla Teoria critica. Approvata dalla Giunta esecutiva, la sceneggiatura doveva ora costituire la base dell'allestimento visivo, il che implicava tutta una serie di questioni relative al tipo di narrazione da adottare. Ciò che andava evitato, come esplicitamente dichiarato da Eco in un'intervista su *Marcatré*, «era di fare un discorso ideologico, politico, economico sul tempo libero», che «non avrebbe potuto che essere un discorso di proposte concrete», col rischio dunque di proiettare la Triennale «al di là dei propri limiti», costringendola cioè a «prendere una posizione di ordine ideologico e politico, dire appunto cosa si deve fare allo stato attuale della società».<sup>2</sup> Sulla base di tali considerazioni Eco e Gregotti rinunciarono quindi consapevolmente, «per deliberata decisione», alla formulazione di proposte positive di tempo libero,

1 Gian Ugo POLESSELLO, *Questa Triennale e l'architettura scoperta*, in «Casabella», n. 290 (agosto 1964), pp. 33-42, a p. 33.

2 *La Triennale di Milano. Intervista a Umberto Eco*, in «Marcatré», n. 8/9/10, luglio-agosto-settembre 1964, p. 134. Il testo si legge integralmente nella seconda parte del presente volume alle pp. 167-169.

limitandosi a raccontare, nelle sale introduttive, cosa il tempo libero “non fosse”:

Il metodo seguito è stato quello di porre continuamente il visitatore di fronte a una serie di rappresentazioni convenzionali del tempo libero per opporgli immediatamente, volta a volta, l'altro aspetto della questione, per spiegarli cioè come egli si fosse abituato a una sorta di stereotipo, a una astrazione scolastica o a una mistificazione vera e propria. Queste sale hanno dunque, nei confronti del visitatore, la funzione di porgli alcuni dubbi radicali intorno ai propri rapporti di indipendenza nei confronti del tempo libero stesso: più che spiegarli cosa sia il tempo libero gli chiariscono cosa “non sia”.<sup>3</sup>

La scelta cade dunque su una sorta di narrazione «in negativo», secondo una linea di ricerca tipica della neoavanguardia letteraria e che lo stesso Eco aveva lungamente teorizzato in un noto saggio apparso nel 1962 sul *Menabò* 5 con il titolo *Del modo di formare come impegno sulla realtà*. Secondo la nota definizione di Eco, infatti, la ricerca delle avanguardie degli anni Sessanta punterebbe ad un'«arte che per far presa sul mondo vi si cala assumendone dall'interno le condizioni di crisi, usando per descriverlo lo stesso linguaggio alienato in cui questo mondo si esprime: ma portandolo a condizione di chiarezza, ostentandolo come forma del discorso, lo spoglia della sua qualità di condizione alienanteci, e ci rende capaci di demistificarlo». <sup>4</sup> Il «linguaggio» diventa in altre parole l'oggetto di un processo di “epifanizzazione”, recuperando un concetto che fa capo alla tradizione del modernismo letterario europeo e, segnatamente, a Joyce la cui riscoperta in Italia avveniva proprio in quegli anni. <sup>5</sup> Non a caso in quello stesso 1962 Giacomo Debenedetti aveva

- 3 Il passo è tratto dalla descrizione del percorso della *Sezione introduttiva a carattere internazionale* che si legge, a firma di Eco e Gregotti, nel catalogo della mostra, per cui cfr. *Tredicesima Triennale di Milano. Tempo libero*, esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna, Palazzo dell'Arte al Parco, Milano, 12 giugno-27 settembre 1964 [ordinamento dei dati e redazione definitiva curati da Pasquale Morino, Leonello Pica], [s.l., s.n.], 1964 (Milano, Arti Grafiche Crespi), alle pp. 14-15 (da ora in poi “Catalogo della mostra”).
- 4 ECO, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, in «Menabò», n. 5 (luglio 1962), pp. 198-237, a p. 229. Corsivi nel testo.
- 5 La prima traduzione integrale dell'*Ulisse* di Joyce, ad opera di Giulio de Angelis, fu pubblicata per i tipi di Mondadori nell'ottobre del 1960.

indicato nell'opera dello scrittore irlandese, e precisamente nel principio dell'epifania che i suoi romanzi mettevano a punto, la «grande svolta compiuta dal romanzo del Novecento».<sup>6</sup> Proprio nel solco di quella «svolta», che rompeva con la tradizione del “naturalismo” ottocentesco, Renato Barilli, un altro teorico del Gruppo 63, aveva indicato la via maestra della ricerca narrativa sperimentale degli anni Sessanta. Rispetto a Joyce, tuttavia, l'attenuazione della trama e dell'azione per la messa a fuoco di situazioni e oggetti “insignificanti” nonché l'esperazione del momento formale (ovvero delle strutture narrative e stilistiche), miravano non tanto a rivelare una realtà seconda, un significato che stava dietro le apparenze, quanto piuttosto ad ostentare tautologicamente la presenza stessa delle cose per portarle a nuova evidenza, per non far parlare altro che la loro stessa materialità. Accanto a questo rifiuto di concepire il linguaggio come uno strumento per esprimere un contenuto che trascenda l'operazione estetica in sé, colpisce – in questa fase (1962-1964) in cui la ricezione ancora in fasce del formalismo russo e praghese, nonché dello strutturalismo francese, si apprestavano ad aprire una nuova stagione della ricerca letteraria – la massiccia presenza nella retorica del Gruppo 63 di un armamentario concettuale che mescolava diversi orizzonti filosofici non incompatibili con certo immaginario modernista. Si pensi a nozioni quali «falsa coscienza», «inautenticità», «demistificazione» e, in generale, all'idea che la manipolazione del tessuto verbale dovesse «svelare» o indicare per contrasto una prospettiva di riscatto. Operazione alla quale almeno parte del Gruppo attribuiva, come abbiamo visto, una intrinseca e alquanto ambiziosa funzione critica e conoscitiva.

Spostando ora lo sguardo dal campo letterario a quello della teoria architettonica, colpisce il modo in cui il procedimento descritto da Eco finisca per trovare in quegli stessi anni una sostanziale consonanza con ciò che Manfredo Tafuri, in *Teorie e storia dell'architettura* (1968), intendeva per atteggiamento «sperimentale». Avanguardia e sperimentalismo sembrano descrivere per Tafuri non tanto delle categorie cronologiche, quanto due atteggiamenti espressivi diversi che egli riassume nel modo seguente:

6 Cfr. Giacomo DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, presentazione di Eugenio Montale, Milano, Garzanti, 1976 (1971), in particolare le pp. 285–295 dai quaderni del 1962–1963.

Le avanguardie sono sempre affermative, assolutiste, totalitarie. Pretendono di costruire perentoriamente un nuovo e inedito contesto, dando per scontato che la loro rivoluzione linguistica non implica bensì «realizza» un rivolgimento sociale e morale. [...] Le avanguardie ignorano il *già dato*. Per loro nulla è scontato o *a priori*. Il loro atto costruttivo è radicale: il «puro deserto» di Malevic ne è il simbolo. L'atteggiamento sperimentalista è al contrario teso a smontare, ricomporre, contraddire, portare all'esasperazione sintassi e linguaggi accettati come tali. [...] Le avanguardie difficilmente si fermano a polemizzare con ciò che esse distruggono; anche là dove esse sembrano indugiare nella contestazione, esse provano la loro validità *al di là della contestazione*, nelle loro qualità e nella loro capacità di *progettare* la storia futura. Le correnti sperimentali, al contrario, hanno un bel camuffarsi dietro dichiarazioni rivoluzionarie: il loro compito reale non è quello di sovvertire, bensì quello di dilatare, scomporre, ricomporre in inedite modulazioni il materiale linguistico, i codici figurativi, le convenzioni, che, per definizione, esse assumono come realtà di fondo.<sup>7</sup>

La discriminante per distinguere i due atteggiamenti starebbe dunque, secondo Tafuri, nel rapporto col *già dato*: se nel caso delle «avanguardie» questo viene ignorato per ricostruire dal nulla qualcosa di radicalmente altro, nel caso dello sperimentalismo, invece, non vi è possibilità di fuga dal *già dato* e anzi questo costituisce l'unico terreno d'azione possibile. Si tratta dunque di due diversi modi di attuare la negazione del «dato», dove solo il primo assumerebbe una funzione «rivoluzionaria». Nella distinzione di Tafuri, dunque, l'avanguardia appare sempre *proiettata verso il futuro* (dal che deriverebbe la sua capacità di progettazione), mentre lo sperimentalismo appare invece sempre *ripiegato sul presente*, privo di reale valore sovversivo poiché la sua operazione linguistica si esaurirebbe nella contestazione fine a sé stessa e non nella progettazione di nuove realtà storiche.

Nel formulare questa ipotesi – abbastanza discutibile, come vedremo subito – Tafuri fa esplicito riferimento alle tesi che un noto storico dell'arte, Cesare Brandi, aveva, sempre in quei primi anni Sessanta, elaborato negli scritti poi raccolti nel volume intitolato *Le due vie* (1966). Anche Brandi distingue tra «avanguardia» e «sperimentalismo» utilizzando, tuttavia, a differenza di Tafuri, i termini come altrettante categorie cronologiche.

7 TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, cit., p. 119. Corsivi nel testo.

Brandi aveva infatti sostenuto come la fine dell' «avanguardia», cioè delle avanguardie storiche di inizio Novecento, fosse da ritenere un fatto compiuto da ricondurre esplicitamente, quanto alle sue ragioni, «alla perdita del futuro come dimensione ontologica dell'esistenza umana attuale». <sup>8</sup> Stando a tale lettura, dunque, nell'età contemporanea, che aveva nel presente e non nel futuro la propria dimensione temporale, venivano di fatto a mancare le premesse stesse per l' «avanguardia», cosa che secondo Brandi si poteva notare anche nel modo obsoleto in cui il termine veniva ormai utilizzato:

Eversione rispetto al passato e protensione verso il futuro, non accampamento nel presente: colpo di mano verso il futuro, tale è l'avanguardia. Il futuro è la sua dimensione temporale propria. [...] E del resto la sostituzione sempre più marcata del termine *sperimentalismo* al termine di avanguardia, fa vedere che quest'ultima è divenuto una scarpa troppo larga per chi si sente esistere solo nell'*hic et nunc* del presente. Sperimentalismo che ignora deliberatamente la meta di arrivo, la proiezione nel tempo. <sup>9</sup>

Traspare dal discorso di Brandi un'evidente polemica nei confronti del fiorire in quei primi anni Sessanta, e nei vari campi disciplinari, di una miriade di “nuove” o “seconde” avanguardie che secondo Brandi altro non erano se non correnti sperimentali per le quali il termine “avanguardia” era semplicemente fuori luogo.

Ora, non è certo questa la sede per rievocare l'annoso e complesso dibattito intorno alle definizioni di avanguardia e sperimentalismo. <sup>10</sup> Semmai si tratta di definire meglio la specificità del procedimento estetico descritto da Eco, facendolo dialogare con due definizioni a loro volta molto

8 Cesare BRANDI, *Le due vie*, Bari, Laterza, 1966, p. 137.

9 Ivi, p. 139.

10 La distinzione dei due termini fu, com'è noto, oggetto di discussione sin dal primo incontro del Gruppo 63, con Angelo Guglielmi che propose subito la nozione di sperimentalismo come quella più consona alle ricerche della neoavanguardia (cfr. Angelo GUGLIELMI, *Avanguardia e sperimentalismo*, Milano, Feltrinelli, 1964). Tra le discussioni più recenti di questa annosa questione si vedano almeno Luigi WEBER, *Con onesto amore di degradazione*, Bologna, il Mulino, 2007 (in particolare il capitolo introduttivo, pp. 7-33) e Francesco MUZZIOLI, *Il Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Roma, Odradek, 2013, in particolare pp. 16-20.

specifiche e derivanti da ambiti disciplinari diversi, ovvero la tesi di Tafuri da un lato, e quella di Brandi dall'altro. Notiamo intanto che nessuna delle due concezioni di "avanguardia", e quindi di "sperimentalismo", definiscono per intero l'operazione indicata da Eco. Né si tratta, come detto, di discuterne in questi termini usati e abusati. Piuttosto appaiono interessanti *i criteri* a cui Tafuri e Brandi fanno riferimento per distinguere le due categorie. Proviamo dunque a riflettere, sulla base di questi criteri, sulla particolare declinazione del concetto di "straniamento" che abbiamo riscontrato nella definizione che Eco forniva delle poetiche della neoavanguardia letteraria. Se è vero che il procedimento combacia sostanzialmente con quello che Tafuri ritiene caratteristico dell'atteggiamento "sperimentale", e se è vero che tale atteggiamento tende a valorizzare il presente con conseguente indebolimento del «momento futuristico» (per dirla con Poggioli), non è vero, tuttavia, che ciò comporti a priori l'esclusione di istanze sovversive o di progettazione del futuro, come non è vero, quindi, che ciò decreti una sostanziale abolizione della dimensione storica. Semmai è una diversa *concezione* della storia che traspare dalla detta definizione di Eco, ovvero della storia non concepibile come movimento lineare, deterministico e progressivo. Il rifiuto, almeno in sede teorica, del modello temporale inteso come concatenamento logico-causale comporta una sostanziale incompatibilità con accezioni regressive e/o progressive di utopia e trova invece maggiore corrispondenza in una sorta di utopia catabasico-discensiva (o analitico-decostruttiva), convinta di poter accedere ad una più profonda consapevolezza del reale proprio sulla base di un serrato confronto con l'*hic et nunc*.<sup>11</sup> L'esperienza epifanica, cioè, sarebbe tale proprio in quanto presa

11 Derrida, negli anni Ottanta, avrebbe rifiutato proprio l'accostamento tra decostruzione e analisi-regressione nel senso "genealogico" di Husserl («la decostruzione», scrive Derrida, «non è né una analisi né una critica [...]». Non è un'analisi, specialmente perché lo smontaggio di una struttura non è una regressione verso l'elemento semplice, verso un'origine non scomponibile. Queste valenze, come pure quella di analisi, sono a loro volta filosofemi sottoposti a decostruzione» [cfr. Jacques DERRIDA, *Pacific Deconstruction*, 2. *Lettera a un amico giapponese*, in «Rivista di estetica», 17, 1984, pp. 5-10, a p. 8]), e sebbene egli faccia derivare il termine da un passo heideggeriano, non va tuttavia dimenticata l'importanza che per il suo pensiero rivestì un'opera come *L'Origine de la géometrie* da lui tradotta nel 1962 (Paris, PUF). Il testo era preceduto da una lunghissima

di coscienza critica della storicità del presente. Essa in altre parole sarebbe chiamata a porre le basi per un nuovo margine di manovra *progettante* del soggetto, e non per proiettarlo in dimensioni catartico-mistico-evasive (cioè astoriche) come parrebbe suggerire la lettura di Brandi.

Non a caso furono proprio questi i termini che un altro esponente del Gruppo 63, Edoardo Sanguineti, oppose alla tesi avanzata da Brandi. Il modello della tecnica dello straniamento, della demistificazione del «linguaggio», andava infatti ricercato in Brecht che forniva, agli occhi di Sanguineti, l'esatta descrizione dell'autentico gesto d'«avanguardia», tanto più necessaria in un contesto segnato, come egli stesso ammette, dall'«ambiguità di sperimentalismo e avanguardia».<sup>12</sup> La «praticabilità ideologica» dell'opera sperimentale derivava in Brecht dal fatto che essa richiedeva un atteggiamento contemplativo, distaccato, critico, insomma: una «reazione ideologica, e non già emotiva».<sup>13</sup> Resta il fatto, tuttavia, che proprio il postulato della «reazione ideologica» per mezzo della tecnica dello straniamento rimaneva, specie nelle sue declinazioni fenomenologiche, intimamente e paradossalmente connesso, almeno nell'area della neoavanguardia che qui ci interessa, al pathos della rivelazione o dello svelamento, alla convinzione cioè che immergendo il pubblico nel flusso del «già dato» (cioè costringendolo di fatto ad identificarsi con esso) si potesse generare nei fruitori un'epifania di quelle strutture ideologiche accusate di falsificare la percezione del reale. Col principio della demistificazione si intendeva quindi negare che si potesse «andare avanti seguendo una giusta linea di progresso»,<sup>14</sup> affermando contemporaneamente la necessità di ricercare il momento della trasgressione ideologica (cioè della presa di coscienza critica) attraverso un'operazione di ostentazione tautologica del dato (storico,

---

introduzione dello stesso Derrida. I rapporti, testimoniati anche dal carteggio, tra Derrida e Filippini – che l'anno prima aveva pubblicato la traduzione della *Crisi* (che in appendice contiene appunto il testo noto come *Ursprung der Geometrie*) – risalgono con ogni probabilità a questo stesso periodo (Filippini soggiornò a Parigi con una borsa di studio tra il 1961 e il 1962).

12 Edoardo SANGUINETI, *Intervento per Burri*, in «Marcatré», a. II, n. 6–7, maggio-giugno 1964, pp. 162–166, a p. 164.

13 Ivi, p. 165.

14 Lino GABELLONE, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Torino, Einaudi, 1977, p. 12.

esperito, presente) onde “decostruirlo”, destrutturarlo, smontarlo, e porre in tal modo le basi per un nuovo spazio progettante.

C'è da chiedersi se non traspaia qui, spesso dissimulata nell'atteggiamento umoristico, quella stessa «idolatria dello storico» che caratterizza, nell'analisi di Poggioli, il «momento futuristico» delle avanguardie, per cui la funzione conoscitiva dell'arte sarebbe quella di ristabilire una *condizione di primordialità* che ponga implicitamente le basi per un nuovo “progetto” storico, per un nuovo inizio.<sup>15</sup> In genere nella visione della neoavanguardia letteraria permane, come la critica ha da tempo rilevato, una forte componente storicistica. «Si cercava ancora» ha osservato ad esempio Giulio Ferroni, «un adeguamento della letteratura alla storia».<sup>16</sup> Quando, tuttavia, sul piano teorico il concetto di storia pare sostanzialmente rifuggire, come detto, da strutture deterministiche, lineari e progressive, la proiezione nel futuro non può che ridursi, rispetto ai progetti di “città future” di certe correnti delle avanguardie storiche, ad un vago, flebile e indefinito «orizzonte di emersione». È l'immagine che nel 1964 Filippini utilizzò per descrivere l'esito a cui, ai suoi occhi, doveva condurre l'operazione sperimentale: la discesa agli inferi, o l'immersione nel calviniano «mare dell'oggettività», andava considerata come una lotta in cui il maggior pericolo era costituito dal compiacersi dell'«amplesso», e quindi dal soccombere al fascino ambiguo di quella materialità che andava invece esorcizzata. Fuor di metafora, e in sintonia con Sanguineti quanto al postulato di un necessario orientamento ideologico, Filippini intendeva indicare un'operazione letteraria in cui al momento nichilistico doveva costantemente corrispondere uno sforzo «sintattico», volto a “far parlare” il materiale verbale per costringerlo a rivelarsi.<sup>17</sup>

L'allestimento delle sale introduttive della XIII Triennale muoveva dunque da questi ambigui e irrisolti postulati teorici di fondo, che in un

15 Cfr. Renato POGGIOLI, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, il Mulino, 1962, pp. 84–85.

16 Cfr. l'intervento di Giulio FERRONI contenuto nella sezione *Col senno di poi*, a cura di Andrea Cortellessa, della ristampa anastatica di Nanni BALESTRINI (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, Roma, L'orma, 2013, pp. 288–291, a p. 290.

17 Cfr. in particolare l'intervista a Filippini relativa al secondo incontro del Gruppo 63 a Reggio Emilia (1964), pubblicata su «Marcatré», n. 11–13 (febbraio 1965), pp. 42–45. Sulla poetica e la prassi letteraria di Filippini si veda qui alle pp. 129–144.



prossimo passo sarà adesso interessante osservare nel quadro del coevo panorama internazionale. Barilli, come accennato in precedenza, aveva individuato nella narrativa sperimentale di quegli anni la tendenza, in una sorta di rilancio dei principi indicati in particolare da Joyce, alla «dilatazione del quotidiano», dell'insignificante, del banale, del già dato, dell'*hic et nunc* tramite lunghe descrizioni chiamate a produrre un'«estasi materialistica», un momento di rivelazione epifanica che trovava il proprio paradigma nei procedimenti del *nouveau roman*: «Che altro sono gli organismi di Robbe-Grillet,» – osservava Barilli – «se non appunto delle macchine perfette per prolungare per duecento o trecento pagine lo sfruttamento epifanico del materiale più trito e banale?». <sup>18</sup> Ma se Robbe-Grillet può essere indicato come il capostipite di molta narrativa sperimentale di quegli anni, sul fronte delle arti figurative Oldenburg e Lichtenstein svolgevano una funzione analoga. Barilli, infatti, rilevò nelle «monumentali celebrazioni del sandwich, del tostapane, del telefono erette da Oldenburg» un tipico esempio della detta «dilatazione del quotidiano e del banale», ma non meno significativo era in questo senso il caso di Lichtenstein. Alberto Boatto ha giustamente sottolineato come il procedimento di quest'ultimo consistesse nel prelevare una determinata porzione di materiale linguistico dato (ad esempio la vignetta di un fumetto) per sottrarla dal flusso della continuità temporale e causale entro cui si inseriva (la striscia del fumetto) e sottoporla, alla stregua di un microscopio, «ad un'ottica analitica e *dilatante*». <sup>19</sup> Anche in questo caso, dunque, come per il descrittivismo esasperante del *nouveau roman*, sugli elementi narrativi (l'intrigo, la trama, l'azione) prevale la contemplazione di un frammento oggettivo di realtà, ingrandito fino ad occupare l'intera tela e chiamato a «manifestarsi». <sup>20</sup>

18 BARILLI, *Relazione d'apertura al terzo incontro del Gruppo 63* (Palermo, 1965), ora in Gruppo 63, *Il romanzo sperimentale*, cit., pp. 11–26, a p. 15.

19 ALBERTO BOATTO, *Il fumetto al microscopio*, in «Fantazaria», anno I, n. 2, luglio-agosto 1966, pp. 14–22, a p. 14.

20 Sull'impatto che i procedimenti della Pop Art avrebbero prodotto sulla narrativa della neoavanguardia si vedano in particolare le osservazioni di Massimiliano Borelli sul romanzo *Il giuoco dell'oca* (1967) di Edoardo Sanguineti (per cui cfr. BORELLI, *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli Anni Sessanta*, Modena, Mucchi, 2013, pp. 207–221).

Quest'idea dello sperimentalismo come luogo in cui un linguaggio già dato e accettato come tale viene dilatato ed esasperato fino a celebrare la propria «epifania», è anche il principio estetico che regola l'impianto narrativo dell'allestimento delle sale introduttive della XIII Triennale. Si tratta cioè, nell'intenzione degli allestitori, di «demistificare» il discorso del tempo libero attraverso lo stesso linguaggio che l'industria del tempo libero quotidianamente riversa sul consumatore. Infatti, entrando nella prima sala della *Sezione introduttiva* «il visitatore» – come si legge nel catalogo della mostra – «si trova immerso in un ambiente multicolore e opalescente [...] dove dalle pareti una serie modulare di immagini luminose, a intermittenza, accompagnate da un nastro sonoro su cui sono incisi e sovrapposti inviti a godere del proprio tempo libero [...] gli propone tutte le possibilità che oggi l'industria del tempo libero mette a disposizione del cittadino». <sup>21</sup> Abbiamo qui, in altre parole, una messa in scena di quel già ricordato nesso tra le nuove strutture della comunicazione di massa (enfattizzate fino all'esasperazione con il visitatore costretto a subire un vero e proprio bombardamento audiovisivo, come mostrano bene le figure 1 e 2) e i comportamenti collettivi, ovvero, nel caso specifico, dell'industria del tempo libero intesa come «pedagogia dell'eterodirezione» che suggerisce e impone tramite i mezzi di comunicazione di massa modelli di comportamento e di consumo (la vacanza, lo spettacolo, l'evento sportivo e via dicendo). Una volta esaltato in questa prima sala (che non a caso si intitola corridoio dell'*Esaltazione*) il linguaggio entro cui il visitatore si trova quotidianamente immerso e ingabbiato (la «rete di elementi metallici» che inquadrano le immagini ricordano propriamente una gabbia), il resto del percorso mira invece, in una logica contrappuntistica, a svelare la natura illusoria, ingannevole e mistificatoria di tale linguaggio, sicché nell'ultima sala della *Sezione introduttiva*, come vedremo poi meglio, il visitatore dovrebbe finalmente ritrovarsi, sempre nelle intenzioni della «messa in scena» (nella già detta definizione di Fischer-Lichte), «impotente di tutto ciò che gli era stato promesso con tanto ottimismo nella prima sala». <sup>22</sup>

21 Catalogo della mostra, p. 14.

22 Ivi, 15.



Fig. 1. XIII Triennale di Milano (1964): Ingresso della Sezione introduttiva a carattere internazionale. *L'esaltazione* (foto: Ugo Mulas). ©La Triennale di Milano – Archivio Fotografico. Sullo sfondo si intravede una lampada che pende dal soffitto della sala successiva.

Questa scelta narrativa – tesa «a far vivere la mistificazione svelandola»,<sup>23</sup> secondo i già ricordati procedimenti ravvisabili in certo sperimentalismo letterario di quegli anni – è talmente marcata ed esplicita da scaturire in una insanabile spaccatura all'interno del gruppo di lavoro inizialmente incaricato di allestire il percorso: gli architetti Guido Canella, Enrico Mantero e Luciano Semerani, infatti, non solo respingono «la sostanza della bozza di Umberto Eco [...], opponendo alla tecnica di rendersi maliziosamente prigionieri del sistema per criticarlo dalle sue stesse strutture di divulgazione, il principio "ideologico" di non rinunciare a una critica di fondo», ma stigmatizzano la «cultura d'avanguardia»,

23 GREGOTTI, *Sull'allestimento della XIII Triennale*, cit., p. 135.



Fig. 2. XIII Triennale di Milano (1964): Ingresso della Sezione introduttiva a carattere internazionale. *Lesaltazione* (foto: Paolo Monti). L'immagine proviene dal Fondo Paolo Monti, di proprietà di Fondazione BEIC e conservato presso il Civico Archivio Fotografico di Milano. La Fondazione BEIC è titolare dei diritti d'autore dell'Archivio Paolo Monti.

dalla quale tali scelte derivano, come modo espressivo «tendente alla commestibilità e alla selezionata commerciabilità dell'espressione come pura informazione, assolutamente svuotata di ogni giudizio».<sup>24</sup> Dalla posizione di Canella, Mantero e Semerani – la cui controproposta di allestimento fu rifiutata dalla Giunta esecutiva a favore della proposta Eco-Gregotti-Damiani – traspaiono almeno due tipi di pregiudizio. Il primo è di vecchia data e sostanzialmente riconducibile ad una certa cultura marxista, la cui concezione dell'«impegno» fa leva su un modello dialettico che per la formulazione del giudizio implica dunque un polo di riferimento «positivo». Di fronte a tale posizione l'atteggiamento compromissorio della

24 Guido CANELLA - Enrico MANTERO - Luciano SEMERANI, *La Triennale dei giovani e "l'ora della verità"*, in «Casabella», n. 290, a. XXVIII, agosto 1964, pp. 45-46.

neoavanguardia, che rifiuta di giudicare la realtà in base a dogmi o verità precostituite per immergersi, invece, nel flusso del reale nel tentativo di decostruirlo dall'interno della sua stessa negatività, non poteva che apparire, per dirla con Calvino, come una «resa incondizionata» al «mare dell'oggettività».<sup>25</sup> Ma se Calvino, che qui si riferisce in particolare allo sperimentalismo che guarda al modello del *nouveau roman*, fa in un certo senso il verso alla retorica marxista assumendo in realtà un implicito atteggiamento di condiscendenza con le posizioni neoavanguardistiche,<sup>26</sup> diverso è il discorso della retorica ufficiale del marxismo italiano che vede nella «cultura d'avanguardia» (vale a dire negli sperimentalismi degli anni Sessanta) non solo un atteggiamento sostanzialmente «irrazionalistico» (tanto che Eco deve difendersi da tale accusa sulle severe colonne di *Rinascita*),<sup>27</sup> ma addirittura di implicita complicità con il sistema capitalistico. È quanto traspare, ad esempio, dalle parole di Canella, Mantero e Semerani là dove accusano gli ordinatori della *Sezione introduttiva* di puntare alla «commestibilità» e «commerciabilità» dell'espressione artistica solo perché, fondamentalmente, questi non rifiutano a priori il linguaggio «già dato» bensì, analogamente ai procedimenti della Pop Art, lo accettano come tale, assumendolo come materiale di base delle loro operazioni formali.

25 Italo CALVINO, *Il mare dell'oggettività*, in «Il menabò», n. 2 (1960), ora in ID., *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 2002 [1980], pp. 47-54, a p. 50.

26 Rievocando lo storico quinto numero del «Menabò» (1962), Eco ricorda come vi apparisse «un saggio, apparentemente polemico, ma sostanzialmente complice, di Italo Calvino (“La sfida al labirinto”), che allora mi aveva detto: “Scusa, ma Vittorini [e dietro a Vittorini stava la cultura marxista dell'epoca, da cui egli si era liberato ma alla quale in fin dei conti doveva ancora rendere conto] mi ha chiesto di stendere un cordone sanitario.”» (Cfr. la *Prolusione* di Eco in *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, cit., pp. 20-43, a p. 29).

27 Cfr. ECO, *Per una indagine sulla situazione culturale*, in «Rinascita», 5 ottobre 1963, pp. 24-26, a p. 24: «Il problema sta nel definire se certi procedimenti operativi che intenzionalmente e originalmente si pongono come distruzione sistematica di modi di fare o modi di pensare o modi di percepire la realtà, siano “irrazionali” nel senso che rappresentano un gesto di fuga da ogni tipo di consapevolezza e responsabilità storica, o perché si oppongono a un modello di “razionalità” posta in dubbio proprio perché se ne sono chiaramente individuate le radici storiche e si intende polemizzare con ciò che esse rappresentano».

Proprio qui si annida il secondo pregiudizio implicito nell'argomentazione degli autori della controproposta, relativo questa volta alla "cultura di massa", e riconducibile, secondo Eco, ad un'immagine «chiaramente classista» dell'uomo, «che implica un concetto di cultura come privilegio di classe [...] messa immediatamente in crisi non appena i suoi valori tipici diventino consumabili dalle masse e subiscano inevitabili deterioramenti».<sup>28</sup> Se qui traspaiono gli argomenti che Eco andava sviluppando in quegli stessi anni negli scritti poi organicamente raccolti in *Apocalittici e integrati* (1964), il rifiuto della posizione "apocalittica" si coniugava con quella dell'"integrato critico", ossia di chi assumeva nei confronti del fenomeno della "cultura di massa" non un atteggiamento di aristocratico rifiuto, bensì di accettazione di un dato che andava compreso in quanto nuova e ineludibile realtà storica.

Di fronte all'evolversi dell'industria culturale in una fonte di emissione non più controllabile di messaggi, l'allestimento della *Sezione introduttiva*, mettendo in scena proprio questo quotidiano e non arginabile flusso di informazioni (visive, acustiche, ecc.), punta, dunque, in coerenza con le finalità conoscitive dello sperimentalismo e dell'annesso principio dello straniamento, sulla capacità di discernimento critico della fruitrice e del fruitore di tali messaggi, rispettivamente del pubblico della mostra:

Ci siamo limitati a raccontare in queste sale cosa il tempo libero "non è", in modo che il visitatore, presunto come cittadino maggiorenne di un Paese democratico, una volta uscito dalle sale introduttive dove appunto gli si chiariva cosa tempo libero non fosse, visitasse allora i vari padiglioni, decidendo con la testa propria se le proposte che gli facevano gli inglesi, o gli jugoslavi o i belgi o i tedeschi e così via, rientrassero ancora in quell'ambito da noi criticato, o sostituissero a quelle immagini ingannevoli del tempo libero, da noi proposte, una alternativa risolutiva.<sup>29</sup>

C'è un fondo illuministico in questa idea dell'autodeterminazione del «cittadino», com'è illuministico, in senso francofortese, il pensiero (anti) dialettico che traspare dalla concezione stessa dell'allestimento e in particolar modo dall'idea del racconto «in negativo», che mira cioè al non detto o, per dirla in termini marcusiani, alla presenza latente di un'assenza (di un

28 Eco, *Per una indagine sulla situazione culturale*, cit., p. 25.

29 *La Triennale di Milano. Intervista a Umberto Eco*, cit., p. 134.



inafferrabile riverbero di “autenticità”) che per contrasto farebbe emergere “la falsità” del linguaggio adottato (il che, sempre secondo Marcuse, costituirebbe poi l'essenza stessa dell'operazione d'“avanguardia”).<sup>30</sup> Va tuttavia subito precisato che l'innegabile influsso del discorso della Scuola di Francoforte non si traduce nella Triennale del '64 in una rivendicazione dei valori di una “cultura alta” intesa come polo di opposizione ai valori della società costituita. E non tanto perché la traduzione italiana di *L'uomo a una dimensione* (dove nel 1964 tale rivendicazione trova la sua formulazione più memorabile) sarebbe uscita soltanto nel 1967, ma perché ciò che Jameson in relazione agli anni Sessanta ha una volta definito «l'eclissi della cultura come spazio o sfera autonoma»<sup>31</sup> è accettato come dato di fatto irreversibile, che richiede quindi l'elaborazione di nuovi strumenti di indagine di cui il Barthes delle *Mythologies* poteva rappresentare un valido punto di partenza metodologico.

Se, tuttavia, il massiccio ricorso dell'allestimento al linguaggio “pop” (dai *cartoons* di Lichtenstein, ai fumetti, alle didascalie alla «Charlie Brown», dalle insegne pubblicitarie all'iconografia di Marilyn Monroe) rientra certamente in questo discorso di messa a punto di una storia o critica della cultura in grado di far fronte al dismisurato ampliarsi del campo degli “oggetti culturali”, l'intenzione di Eco, e soprattutto di Gregotti, è di affrontare la questione in termini principalmente estetico-conoscitivi: la crisi irreversibile di uno dei capisaldi del modernismo – l'“arte alta” rivendicata come valore oppositivo alla massificazione della cultura e alla mercificazione dell'arte – richiedeva infatti una radicale verifica dei linguaggi artistici di fronte alla forza pervasiva e persuasiva dei nuovi linguaggi delle comunicazioni di massa.

30 Cfr. MARCUSE, *Una nota sulla dialettica* (1960), in ID., *Ragione e rivoluzione. Hegel e il sorgere della «teoria sociale»*, Bologna, Il mulino, 1965, pp. 8–11, alle pp. 10–11: «L'elemento comune [tra pensiero dialettico e il tentativo della letteratura d'avanguardia] consiste nella ricerca di un “linguaggio autentico”; il linguaggio della negazione come il Grande Rifiuto di accettare le regole del gioco in cui i dati sono falsati. L'assente deve essere presente in quanto la maggior parte della verità risiede nell'assente. [...] Nel linguaggio autentico, la parola *non è l'espressione di una cosa, ma l'assenza di tale cosa... La parola fa scomparire le cose e ci impone il sentimento di un'insufficienza universale e anche della sua stessa insufficienza*».

31 Cfr. JAMESON, *Periodizing the 60s*, in «Social Text», no. 9/10 (Spring - Summer, 1984), pp. 178–209, a p. 201. Traduzione mia.





## L'opera aperta come teatro totale

*Ma non erano gli anni in cui l'«opera aperta» di Eco faceva testo?*<sup>1</sup>

– Manfredi Tafuri

Non è dunque un caso che sia Eco che Gregotti in quei primissimi anni Sessanta attraversino «l'area sperimentale delle neoavanguardie con l'occhio attento alle indagini sulle strutture della comunicazione».<sup>2</sup> Eco, nei saggi raccolti in *Opera aperta* nel 1962, affrontava l'opera d'arte in termini di *fruizione* del «messaggio artistico» mettendo in evidenza tutta una serie di pratiche estetiche che programmaticamente lasciavano al fruitore il compito di portare a termine l'opera, aprendo in tal modo a dismisura il ventaglio delle possibili interpretazioni dell'opera stessa. Gregotti, invece, constatando come l'«enorme dilatazione» e il « Brusco cambiamento » dei canali di comunicazione avesse fortemente ridotto «l'interesse dell'architettura come mezzo di diffusione di idee, di affermazione, di convincimento»,<sup>3</sup> avvertiva la necessità di «sperimentare i limiti del territorio specifico dell'architettura» nel tentativo di «restituirle significato comunicativo».<sup>4</sup> La Triennale del '64 offrì in questo senso ad entrambi un luogo privilegiato di sperimentazione, proprio perché «la decadenza della grande esposizione [...] in quanto mezzo di comunicazione di massa»<sup>5</sup> poneva, a livello espositivo, gli stessi problemi comunicativi che si trovavano ad affrontare le varie pratiche

1 TAFURI, *Vittorio Gregotti. Progetti e architetture*, Milano, Electa, 1982, p. 12.

2 Ivi, p. 14.

3 GREGOTTI, *Il territorio dell'architettura*, cit., p. 180.

4 ID., *XIII Triennale di Milano: un ambiente fisico comunicativo*, cit., p. 43.

5 ID. [non firmato], *3 Esposizioni. Losanna Milano New York*, in «Edilizia moderna», n. 84 (1964), p. 1.

artistiche prese singolarmente. La funzione della Triennale poteva essere allora proprio quella di incentivare il dialogo tra le arti, in una sperimentazione intercodice che nelle intenzioni degli ordinatori doveva mirare a «rompere i confini disciplinari secondo le tradizioni della prima avanguardia» per «aprirsi a una più diretta relazione con altri linguaggi ed esperimenti visivi, musicali, letterari», con l'obiettivo di «costruire un ambiente capace di una comunicazione globale».<sup>6</sup>

Per raggiungere questi fini comunicativi gli ordinatori della *Sezione introduttiva* decisero di puntare su alcuni principi fondamentali, riducendo «al minimo i tramiti espositivi, l'esplicazione didascalica, l'ammaestramento con pretesa di razionalità», per fare leva, invece, «sul tempo scenico del percorso, sulla collocazione del visitatore al centro dell'azione, sulla perdita della distinzione di sé dall'oggetto, offrendogli continue scelte alternative, ossia costringendolo ad agire».<sup>7</sup> Se nei paragrafi precedenti abbiamo messo in risalto una scelta narrativa che mirando alla “demistificazione” privilegia «i momenti epifanici, contemplativi in cui si rivela l'in sé delle cose e della materia»,<sup>8</sup> ecco che qui viene invece enunciato il secondo principio fondamentale che regola l'allestimento, ovvero la *possibilità del fruitore di inserirsi attivamente nel processo narrativo* secondo, appunto, la logica dell'*Opera aperta*.

Il principio dell'apertura dell'opera in sé non è una novità. La tecnica del *cadavre exquis* dei surrealisti, ma anche, per dire, le *Macchine inutili* di Munari,<sup>9</sup> oppure i «mobili» di un Calder implicitamente seguivano già questa regola. Non a caso Giordano Falzoni descrisse tali invenzioni dell'artista statunitense come «giocattoli per adulti» che esigevano «una partecipazione diretta ed attiva. La stessa partecipazione che Antonin Artaud chiedeva agli spettatori

6 ID., *XIII Triennale di Milano: un ambiente fisico comunicativo*, cit., p. 43.

7 ID., *Sull'allestimento della XIII Triennale*, in «Marcatré», n. 8/9/10, luglio-agosto-settembre 1964, pp. 135–136, qui alle pp. 172–173.

8 BARILLI, *Relazione* introduttiva al terzo incontro del Gruppo 63, in BALESTRINI (a cura di), *Il romanzo sperimentale*, cit., p. 23.

9 Per un quadro complessivo dell'opera di Munari si veda ora l'ottimo volume di Pierpaolo ANTONELLO, Matilde NARDELLI and Margherita ZANOLETTI (eds), *Bruno Munari. The Lightness of Art*, Oxford, Peter Lang, 2017.

del suo teatro».<sup>10</sup> Proprio nella tradizione del teatro d'avanguardia, infatti, si trovavano già realizzati molti dei principi che ritroviamo nell'allestimento delle sale introduttive della XIII Triennale. Dal teatro sintetico futurista al cabaret dadaista, dal costruttivismo sovietico al *Totaltheater* di Gropius,<sup>11</sup> il teatro d'avanguardia mirava ad esorcizzare e dominare i flussi aleatori dello spazio urbano, ora nichilisticamente dissolvendosi nella mimesi dell'orchestra acustico-visiva della metropoli moderna, ora positivisticamente costruendo una «contro-città» in grado di contenere sinteticamente la totalità alienante dell'universo metropolitano e quindi, per così dire, di riappropriarsene.<sup>12</sup> Dalle diverse articolazioni e finalità che tali ricerche di volta in volta assumevano, emergono tuttavia alcune costanti o regole comuni e nella fattispecie: il principio del coinvolgimento attivo dello spettatore posto «al centro del quadro», l'amplificazione degli choc acustico-visivi cui l'uomo della metropoli è quotidianamente esposto e, infine, l'«apertura» del testo scenico in funzione del suo completamento da parte della spettatrice e dello spettatore. Il principio del coinvolgimento attivo del pubblico lo si ritrova in quegli stessi anni anche nelle mostre allestite dai detti movimenti di avanguardia, in particolare dalle correnti del Bauhaus e dal costruttivismo russo,<sup>13</sup> a

- 10 Cfr. Giordano FALZONI, *A Calder il primo premio*, in «Arti visive», a. I, n. 1, luglio-agosto 1952, p. 10. Gli scritti di Falzoni sono ora raccolti in ID., *Opere. Letteratura, teatro, cinema, arte, società*, a cura di Teresa Nocita, Ravenna, Longo, 2019. Per una discussione della poetica falzoniana nel contesto delle neoavanguardie degli anni Sessanta mi sia consentito rinviare a *Il romanzo "autre" di Giordano Falzoni*, in «Il verri», n. 71, ottobre 2019, pp. 107-117. Per un inquadramento critico della poliedrica opera falzoniana si veda ora Teresa Nocita (a cura di), *Giordano Falzoni. Transcodifica e avanguardia tra letteratura, cinema, teatro*, Milano-Udine, Mimesis, 2021.
- 11 Sulla ricezione italiana, in epoca fascista, dell'estetica teatrale di Gropius si veda in particolare Jeffrey T. SCHNAPP, *Border Crossings: Italian/German Peregrinations of the Theatre of Totality*, in ID., *Modernitalia*, ed. by Francesca Santovetti, Oxford, Peter Lang, 2012, pp. 99-144.
- 12 Cfr. al riguardo le imprescindibili pagine di TAFURI, *La sfera e il labirinto*, Torino, Einaudi, 1980, in particolare pp. 113-140.
- 13 Cfr. Suzanne MULDER, *From Cathedral to Disneyland: Archetypes of Narrative Space*, in EAD., Herman KOSSMANN, Frank DEN OUDSTEN, *Narrative Spaces. On*

testimonianza dello stretto rapporto espressivo che lega la performance teatrale e l'allestimento.<sup>14</sup> Rapporto che viene rilanciato negli anni Sessanta dall'affermarsi del cosiddetto «teatro postdrammatico» che integrando le azioni e le produzioni del pubblico come elementi costitutivi dello spettacolo, si iscrive ormai in un'idea esplicitamente processuale e performativa della fruizione drammatica, dove l'esito del «dramma» è volutamente imprevedibile.<sup>15</sup>

Era dunque in tale contesto che si inseriva l'estetica che Eco andava elaborando nelle pagine di *Opera aperta*, dove il principio dell'«apertura» veniva per la prima volta teorizzato in modo organico e sistematico, testimoniando della piena consapevolezza con cui veniva adesso assunto il concetto processuale di arte. Il valore dell'opera non risiede più nell'«oggetto», bensì nel significato che all'opera viene dato nel momento in cui essa viene fruita dallo spettatore. L'oggetto si dissolve quindi nel processo fruitivo, nel «concetto», secondo i canoni di quello che Nathalie Heinich ha di recente definito il «paradigma dell'arte contemporanea», che dall'*Exposition du vide* di Klein ai *Combine paintings* di Rauschenberg fino alle *Linee* di Manzoni andava affermandosi – a discapito del «paradigma dell'arte moderna» ancora legato non solo all'oggetto, ma anche all'idea dell'arte come espressione dell'interiorità dell'io – proprio a cavallo tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta.<sup>16</sup> L'allestimento delle sale introduttive della XIII Triennale colpisce allora proprio per la programmaticità con cui mette a punto un percorso espositivo in cui l'esperienza teatrale si risolve prevalentemente non nella rappresentazione di un contenuto che preesista all'azione scenica, bensì nel mettere in scena uno «spazio performativo» in cui la rappresentazione si produce tramite

---

*the Art of Exhibiting*, Rotterdam, 010 Publishers, 2012, pp. 128–191, in particolare pp. 158–173.

14 Sul rapporto tra teatro e allestimento si veda il già ricordato studio di Werner HANAK-LETTNER, *Die Ausstellung als Drama*, cit.

15 Cfr. in proposito almeno Hans-Thies LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999, in particolare p. 101 (trad. it. di Sonia Antinori, *Il teatro postdrammatico*, Imola, Cue Press, 2017) ed Erika FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen*, cit..

16 Cfr. HEINICH, *Le paradigme de l'art contemporain*, cit.

l'intervento "attivo" del pubblico: senza l'azione corporea della visitatrice e del visitatore, senza il moto fisico della spettatrice e dello spettatore, questi spazi sono destinati a rimanere sostanzialmente inerti. Nella loro perfetta autoreferenzialità, nel loro essere una traduzione di nulla (aspetto non a caso sottolineato da una certa enfasi del vuoto), questi spazi non producono nessun "dramma" all'infuori di quello che si genera nel momento dell'interazione con il pubblico che percorre le sale.<sup>17</sup>

Sono questioni su cui avremo modo di tornare in modo più circostanziato. Prima, tuttavia, cerchiamo di mettere a fuoco meglio la natura dell'allestimento e le scelte operative che stanno alla base della realizzazione del percorso. L'idea di fondo è di costruire una sorta di «macchina audiovisiva integrale» che funzioni secondo i principi estetici dell'«opera in movimento» che Eco aveva descritto in *Opera aperta*. Infatti, nel variegato catalogo di forme espressive "aperte", Eco aveva distinto «una più ristretta categoria di opere che, per la loro capacità di assumere diverse imprevedute strutture fisicamente inattuate, potremmo definire "opere in movimento"». <sup>18</sup> Quali esempi citava, tra gli altri, *Scambi* di Pousseur, una composizione musicale composta da sedici sezioni che l'esecutore era chiamato a organizzare e strutturare secondo le proprie preferenze. Lo stesso Pousseur definisce *Scambi* «un campo di possibilità, un invito a scegliere» rivolto a un fruitore che non si trova quindi davanti ad un'opera già completamente prodotta, «già organizzata secondo una sua compiutezza strutturale», bensì di fronte ad un'opera "da fare", «dal lato stesso della produzione e della manualità». <sup>19</sup>

Questo stesso principio poetico sta, a ben guardare, alla base della realizzazione del percorso della *Sezione introduttiva*: anche qui il visitatore, trovandosi continuamente di fronte a possibilità di «scelte alternative», è chiamato a definire egli stesso il percorso da seguire e quindi a completare l'opera con il suo movimento fisico, con la sua presenza corporea e con le

17 Fondamentali in questo senso le osservazioni di FISCHER-LICHTE nel già ricordato *Ästhetik des Performativen*, cit., in particolare alle pp. 318–332.

18 ECO, *La poetica dell'opera aperta*, in ID., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, cit., pp. 23–54, a p. 37.

19 Ivi, pp. 37–38. Corsivi nel testo.

azioni manuali che ad esempio è invitato a compiere nella seconda sala. Qui, infatti, «il visitatore trova una serie di cinque macchine»:

cubi di alluminio 90x90x90, con un gusto che sta tra il juke-box e la lavatrice, che portano riprodotte sulla fronte una grande mano additante di Lichtenstein. Sul piano superiore delle macchine, illuminato in modo alternato, vi sono una serie di pulsanti corrispondenti a una serie di definizioni dello spettatore stesso (età, professione, sesso, divertimento preferito). Introdotti questi dati, la macchina restituisce un biglietto su cui sono impostate le didascalie di spiegazione delle prime due sale e l'indicazione a scegliere uno dei quattro percorsi della sala successiva.<sup>20</sup>

Si noti come «l'invito a scegliere», e quindi il principio strutturale dell'«opera in movimento», assurga qui, con evidenti echi marcusiani, ad una sorta di *mise en abyme* del messaggio o dell'intenzione narrativa; nel senso che «il rapporto tra i dati introdotti e l'indicazione ottenuta è naturalmente falso, così come falso è il credere, nelle nostre condizioni, di aver fatto una libera scelta intorno all'uso del tempo libero».<sup>21</sup> Oltre dunque ad indirizzare fittiziamente il percorso del visitatore, lo scopo di questa seconda sala, «squallida e vuota», è anche quello di frustrare in una logica contrappuntistica le aspettative di quest'ultimo dopo le euforiche promesse di evasione che gli erano state proferite nella prima sala.

Introdotti i propri dati nelle dette macchine e ritirato il foglietto con l'indicazione del percorso da seguire, il visitatore si ritrova dunque disilluso e spaesato nella terza sala. Qui «l'accatastamento di una serie di contenitori a forma di tubo a sezione quadrata, a sbalzo dalle gradinate, che sembrano casualmente sezionati nel senso della loro lunghezza, forma la struttura di 4 possibili percorsi e ricorda nel suo insieme architettonico qualcosa che sta fra la stazione della metropolitana e i condotti tecnici di una futura metropoli».<sup>22</sup> Le fattezze di questa complessa struttura architettonica (per cui cfr. le figure 3, 4 e 5) – illuminata da luci al neon arancioni e inondata dal suono di una composizione elettro-acustica di Luciano Berio interpretata da Cathy Berberian (si tratta dell'*Omaggio a Joyce* composto nel

20 Catalogo della mostra, p. 14.

21 Ibidem.

22 Ibidem.

1958) – sono finalizzate ad aumentare maggiormente il senso di spaesamento del visitatore. Infatti,

qui il materiale, di un aspetto metallico argenteo (parete, pavimento, soffitto), è completamente unificato: le scale che noi percorriamo si ripresentano a formare la geometria del soffitto nella stessa dimensione e inclinazione, moltiplicate da una serie di specchi trasversali, raddoppiate da una simmetria che pone in un certo senso noi stessi come specchi e trasferisce la sostanziale isotropia dell'intero spazio anche nella direzione ortogonale al moto del percorso, che conduce, nell'insieme, *alla perdita del senso del luogo geometrico e del rapporto dimensionale*.<sup>23</sup>

L'effetto che questa sala doveva generare nel pubblico è testimoniato da Blake, che descrisse lo spazio nei seguenti termini: «Mirrors reflect the ascending stairs, and the surrounding complex of cube-like shapes, to create an impression of some golden city extending upwards endlessly into the sky». <sup>24</sup> Sospeso nello spazio indeterminabile di questa sorta di fantastica metropoli dorata, il visitatore si avvia dunque a percorrere i quattro condotti che rispettivamente sviluppano i temi della Tecnica, delle Illusioni, delle Utopie e dell'Integrazione.<sup>25</sup>

23 Ibidem. Corsivi aggiunti.

24 John E. BLAKE, *Triennale. Fourteen Nations discuss leisure*, cit., p. 30.

25 Le tematiche dei quattro condotti erano state definite in base alla sceneggiatura di Eco, e le rispettive traduzioni in termini espositivi ne riprendevano la sostanza: «Primo tema (TECNICA: pittore Enrico Baj) sono le connessioni fra tempo libero e sviluppo tecnologico nei loro aspetti positivi e negativi; secondo tema (ILLUSIONI: pittore Lucio Del Pezzo) una casistica di situazioni storiche in cui ci siamo tradizionalmente abituati a riconoscere esempi di vita oziosa e beata, mentre di fatto il tempo libero ivi celebrato non era mai appannaggio di tutti i membri della società o compete loro solo in modo equivoco; terzo tema (UTOPIE: pittore Lucio Fontana e Nanda Vigo) le speranze e le ipotesi che l'umanità ha elaborato circa società future in cui l'uomo fosse riconosciuto nella sua dignità e in tutte le sue libere possibilità di espansione spirituale e fisica; quarto tema (INTEGRAZIONE: pittori Roberto Crippa e Fabio Mauri) infine, il richiamo a situazioni storiche, [dal tempio medioevale al cinematografo odierno,] dove il tempo libero viene celebrato come udienza passiva di messaggi prodotti dall'alto, a edificazione delle folle» (GREGOTTI, *Un'esperienza alla XIII Triennale*, cit., pp. 101–110, a p. 104, qui a p. 177.)



Fig. 3. XIII Triennale di Milano (1964) – La *Sala dei condotti* (Scalone d'onore) nella Sezione introduttiva a carattere internazionale (foto: Paolo Monti). L'immagine proviene dal Fondo Paolo Monti, di proprietà di Fondazione BEIC e conservato presso il Civico Archivio Fotografico di Milano. La Fondazione BEIC è titolare dei diritti d'autore dell'Archivio Paolo Monti.

Di questa terza sala esiste una controproposta mai realizzata che, tuttavia, dal punto di vista filologico è molto interessante per capire il significato delle scelte che stanno alla base dell'allestimento. Infatti, nel progetto della controproposta che si deve ai già ricordati architetti Canella, Mantero e Semerani, questo stesso ambiente aveva dei connotati molto diversi. L'intenzione di Canella, Mantero e Semerani era in sostanza quella di raffigurare una sorta di animale-mostro, ossia «un organismo complesso che stesse a significare la tendenza della tecnologia a produrre comunque contenitori (umani, funzionali, merceologici, ecc.) e, insieme, la città come luogo di addizione e di consumo dei contenitori stessi». Il percorso avrebbe quindi dovuto rappresentare una «successiva e graduale degradazione della batteria dei contenitori fino al loro rattrappimento nelle articolazioni di un'entità organica, specie di struttura animale [...]





Fig. 4. XIII Triennale di Milano (1964) – *Scalone d'onore*, ricordo dei condotti nella Sezione introduttiva a carattere internazionale (Publifoto). ©La Triennale di Milano – Archivio Fotografico.

della civiltà dei consumi, coperta di pelliccia sintetica e cosparsa di vesciche luminescenti, semovente per stimoli ottici e acustici e malamente compressa nello spazio dello scalone d'onore». Con «immagine d'anticipazione», tale struttura animale voleva «significare [...] la crescita incontrollata della tecnica, la conseguente organizzazione della materia in mostro agente per stimoli vegetativi, l'autocostituzione di un paesaggio neoarcaico per successive stratificazioni dei beni, dei servizi convertiti in sedimenti».<sup>26</sup> Colpisce il carattere fortemente simbolico del percorso immaginato dai sostenitori della controproposta che, secondo l'autorevole giudizio di Ernesto Rogers, presentava, rispetto alla versione poi effettivamente realizzata, dei «mezzi

26 CANELLA - MANTERO - SEMERANI, *La Triennale dei giovani e "l'ora della verità"*, cit., p. 46.



Fig. 5. XIII Triennale di Milano (1964), particolare della *Sala dei condotti* (Scalone d'onore) della Sezione introduttiva a carattere internazionale (foto: Paolo Monti). L'immagine proviene dal Fondo Paolo Monti, di proprietà di Fondazione BEIC e conservato presso il Civico Archivio Fotografico di Milano. La Fondazione BEIC è titolare dei diritti d'autore dell'Archivio Paolo Monti.

più aderenti nella forma (scenografica) alla interpretazione dei contenuti», pur non sottraendosi ai comuni «pericoli del superallegorico».<sup>27</sup>

27 ROGERS, *La Triennale uscita dal coma*, cit., p. I.

Malgrado la *vis* polemica di tale affermazione, Rogers coglie qui un nodo fondamentale della fruizione del percorso, ossia il ruolo da riservare all'interpretazione. È vero, infatti, che la pratica estetica da cui procede la realizzazione della *Sezione introduttiva* mira consapevolmente a lasciare aperto il discorso interpretativo, a moltiplicare i livelli e i percorsi di lettura, ad eludere la formulazione di ipotesi e proposte concrete, a frammentare insomma la linearità del messaggio in un gioco di riflessi e rimandi che ne evidenzia «i vuoti, le assenze, le fratture».<sup>28</sup> Rispetto alla struttura simbolica “forte”, univoca, statica, lineare che sta alla base della controproposta, Eco e Gregotti optano invece per una struttura fondamentalmente *allegorica*, se per “allegorico” intendiamo qui un modo simbolico prevalentemente relazionale, astratto, mobile, orizzontale, e privo di centri. All'interno di questa struttura allegorica sta, come detto, al visitatore stabilire *le relazioni* tra le situazioni in cui di sala in sala si trova immerso, sta a lui *finire* il discorso interpretativo secondo la già menzionata logica dell'«opera aperta».

Quel che emerge dal confronto delle due proposte è, insomma, come durante la fase di allestimento della XIII Triennale al *principio di causalità*, che regge la rappresentazione simbolica della controproposta, venga sostituito il *principio dell'aleatorietà*, che sta invece alla base della natura allegorica della proposta poi effettivamente realizzata. L'aleatorio è, di fatto, la «metafora epistemologica» per eccellenza di quelle “poetiche dell'indeterminazione” che Eco vuole espressione di una determinata situazione culturale:

In un contesto culturale in cui la logica a due valori (l'aut aut classico tra *vero e falso*, tra un dato e il suo contraddittorio) non è più l'unico strumento possibile della conoscenza, ma si fanno strada le logiche a più valori, che fan posto, ad esempio, all'*indeterminato* come esito valido dell'operazione conoscitiva, in questo contesto d'idee ecco che si presenta una poetica dell'opera d'arte priva di esito necessario e prevedibile, in cui la libertà dell'interprete gioca come elemento di quella *discontinuità* che la fisica contemporanea ha riconosciuto non più come motivo di disorientamento ma come comportamento verificabile e inconfutabile del mondo subatomico.<sup>29</sup>

28 ECO, *Prefazione* a GREGOTTI, *Il territorio dell'architettura*, cit., pp. V–X, a p. VIII.

29 ECO, *La poetica dell'opera aperta*, in ID., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, cit., p. 44.

Al principio dell'aleatorietà, alla disintegrazione delle catene dei nessi causali-temporali, corrisponde in questo senso il criterio dell'*atomizzazione del discorso*, la scelta cioè di narrare il tempo libero non attraverso una narrazione lineare, sequenziale e coesa, bensì attraverso una serie di percorsi che, nel caso della terza sala, si eludono a vicenda entro una complessa struttura architettonica che organizza una serie di «frammenti del nostro mondo oggettivo» al fine di estraniarli e portarli a «nuova evidenza» per mezzo della loro collocazione in un «contesto ottico diverso»:<sup>30</sup>

Tale evidenza non è poi soltanto rivelata (come ad esempio nei processi della pop-art) dal loro reciproco insolito accostamento a ripetizione, raccogliendo tutto un intero strato di oggetti di consumo o procedendo per proiezione ed ingrandimento «fuori scala» o «fuori materia» dell'oggetto stesso (che è invece un tipico processo della comunicazione pubblicitaria), ma soprattutto per mezzo della loro collocazione in un diverso telaio spaziale che li ordina e li moltiplica proiettandoli in un futuro urbano sconosciuto: secondo cioè i processi dell'architettura.<sup>31</sup>

Va qui sottolineato, ancora una volta, l'esplicito riferimento di Gregotti ai procedimenti della Pop Art. Gli artisti pop, come ha visto bene Alberto Boatto, sostanzialmente si riallacciano all'invenzione forse più emblematica del moderno, ovvero il *collage*, il cui principio essenziale consiste nel prelevare «spezzoni oggettivi» del mondo metropolitano per incorporarli «all'interno dell'opera artistica» quali «frammenti dell'universo reale».<sup>32</sup> Mentre, tuttavia, per le avanguardie storiche e fino ai fenomeni neo-dada come Rauschenberg, Johns o Dine questo principio si declina sostanzialmente secondo le tecniche del *bricolage*, vale a dire del «“riciclaggio”, del recupero e della nuova utilizzazione sia di prodotti che di materiali di scarto», nella Pop Art, invece, il “prelievo” consiste, nota sempre Boatto, nella citazione di immagini o oggetti già esistenti per rifarli, cioè *rifigurarli*, o ricostruirli «in una fedeltà apparente al modello prescelto, ma facendo intervenire in realtà una serie

30 GREGOTTI, *Sull'allestimento della XIII Triennale*, cit., p. 136, qui a p. 173.

31 Ibidem.

32 Cfr. Alberto BOATTO, *Gli artisti della “fine del moderno”*, in ID., *Pop Art*, Roma-Bari, Laterza, 2015, pp. 270-278, a p. 274.

di scarti, di minime differenze». <sup>33</sup> L'ingrandimento «fuori scala», cui fa riferimento Gregotti, o il “gigantismo”, costituiscono in questo senso uno dei tratti più tipici, e si pensi ai già ricordati fumetti di Lichtenstein; mentre l'«accostamento a ripetizione», sempre menzionato da Gregotti, ricorda piuttosto le serigrafie di un Warhol. Ora, il punto che Gregotti intende mettere in evidenza è che tali procedimenti non solo vengono ripresi nell'allestimento delle sale introduttive della Triennale, bensì *potenziati* attraverso «i processi dell'architettura» ponendo cioè le immagini, i frammenti oggettivi del mondo reale, anche in un diverso «telaio spaziale» (cfr. figure 6 e 7).

Se questo discorso, specie là dove richiama «un futuro urbano sconosciuto», è relativo in primo luogo alla terza sala (quella dei corridoi tematici), un esempio non meno significativo è senz'altro la sala conclusiva della *Sezione teorico-introductiva*, il cosiddetto *Caleidoscopio*, sorta di enorme prisma lungo 24 metri e alto più di 10, le cui pareti «sono completamente ricoperte di specchi» (cfr. fig. 8). Sul «pavimento bianco di questa sala sono proiettati e contemporaneamente riflessi sei volte negli specchi», due film di Tinto Brass, uno sul “tempo libero” e uno sul “tempo di lavoro”, «formati da un collage di pezzi di repertorio». Gli «spezzoni oggettivi» della realtà quotidiana che compongono questo collage, non solo vengono proiettati in gigantografia sulle enormi pareti e moltiplicati in serie ma, attraverso la tecnica cinematografica, anche dinamizzati in un montaggio velocissimo, nonché sonorizzati con musica elettronica volta ad enfatizzare ulteriormente l'effetto ipnotico. L'operazione artistica mira a identificarsi con il sistema dei mass media, estremizzandone tuttavia i processi comunicativi fino all'exasperazione. L'aleatorietà costitutiva del flusso di immagini mediatiche si traduce nella frammentazione e contemporanea moltiplicazione dei fotogrammi negli specchi del *Caleidoscopio*, costringendo lo spettatore a pensare un ordine di relazioni che non risponde più al principio della successione causale e temporale, e che lo pone invece nella condizione impossibile di chi è chiamato a guardare tutti gli schermi contemporaneamente. Lo spettatore, in altre parole, esposto al ritmo infernale del bombardamento audio-visivo, non





Fig. 6. XIII Triennale di Milano (1964) – Particolare del quinto condotto («Integrazione») intitolato “Marilyn Monroe. Esaltazione dell’attrice” (Roberto Crippa, Filippo De Gasperi e Carlo Cisventi) nella Sala dei condotti della Sezione introduttiva a carattere internazionale (foto: Paolo Monti). L’immagine proviene dal Fondo Paolo Monti, di proprietà di Fondazione BEIC e conservato presso il Civico Archivio Fotografico di Milano. La Fondazione BEIC è titolare dei diritti d’autore dell’Archivio Paolo Monti.

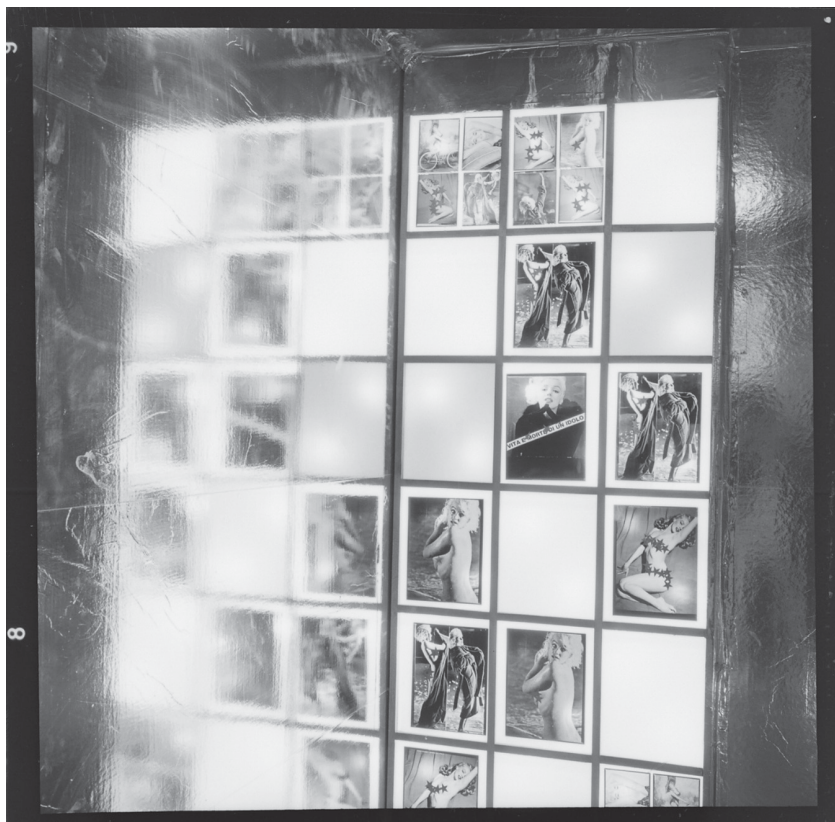


Fig. 7. XIII Triennale di Milano (1964) – Particolare del quinto condotto («Integrazione») intitolato “Marilyn Monroe. Esaltazione dell’attrice” (Roberto Crippa, Filippo De Gasperi e Carlo Cisventi) nella Sala dei condotti della Sezione introduttiva a carattere internazionale (foto: Paolo Monti). L’immagine proviene dal Fondo Paolo Monti, di proprietà di Fondazione BEIC e conservato presso il Civico Archivio Fotografico di Milano. La Fondazione BEIC è titolare dei diritti d’autore dell’Archivio Paolo Monti.

può far altro che prendere atto della propria impotenza e consumare una serie di choc così come quotidianamente consuma i prodotti dell’industria delle comunicazioni di massa, tra cui, appunto, quelli del “tempo libero”. Ed è proprio questo il senso di un’altra serie di *collages* a colori (autore Achille Perilli) che, finita la proiezione dei film di Brass, «invadono la scena secondo



Fig. 8. XIII Triennale di Milano (1964) – Sala del Caleidoscopio. ©La Triennale di Milano – Archivio Fotografico.

24 combinazioni» per disporsi, accompagnati da una «colonna sonora composta da Nanni Balestrini», in «una specie di accumulo di rottami finali del nostro tempo libero *consumato*». <sup>34</sup>

Concepita come un labirinto di specchi, con una serie di percorsi a scelta, cioè simultanei, volti a rompere l'idea del racconto lineare e progressivo, la narrazione spaziale del percorso espositivo evidenzia, tuttavia, una struttura circolare, dove l'ultima sala riprende il principio dell'iniziale corridoio dell'*Esaltazione* per mettere adesso in moto quella "gabbia" di immagini, dinamizzandola attraverso la tecnica cinematografica. Non solo: perché questa fantasmagoria cinetica viene a sua volta potenziata dal telaio architettonico del *Caleidoscopio*, fino a generare una sorta di vortice scintillante che finisce per inghiottire lo spettatore.

34 Catalogo della mostra, p. 15. Corsivo aggiunto.



## La sala del *Caleidoscopio*

*The nearest thing to hell that one might ever expect to see in an exhibition.*<sup>1</sup>

– John E. Blake

Abbiamo sin qui evidenziato alcune regole fondamentali che determinano il tipo di narrazione della *Sezione introduttiva*, ovvero le tecniche dello straniamento da un lato e, dall'altro, i percorsi a scelta che costringono lo spettatore ad una partecipazione attiva nello sviluppo del "dramma". Entrambi questi principi – che spostano l'accento dello spettacolo dalla riproduzione o rappresentazione di un "testo" prestabilito, alla *performance* e quindi al dramma sostanzialmente imprevedibile che si genera nel momento dell'interazione tra spazio scenico e pubblico – sono volti ad attenuare la trama, ovvero l'evoluzione progressiva e lineare del racconto, se non addirittura a rompere le catene logico-causali favorendo in tal modo una narrazione per frammenti che fa leva sulle capacità associative della fruitrice e del fruitore. Abbiamo visto, inoltre, come la tecnica letteraria del frammento venga tradotta in processo architettonico guardando ad un tipo di procedimento estetico che nel campo delle arti visive andavano sperimentando in quegli stessi anni gli artisti pop. Resta adesso da discutere un ulteriore e decisivo elemento, ovvero il principio dell'immersività, tramite cui questa struttura narrativa acquista non solo la propria dimensione spaziale complessiva, ma subisce al contempo uno straordinario potenziamento espressivo attraverso una serie di processi che sono, ancora una volta, specificamente architettonici.

La sala del *Caleidoscopio*, dove culmina il percorso espositivo, rappresenta il punto più alto di tale ricerca. Qui, infatti, le enormi pareti piastrellate di specchi creano «l'illusione di essere in un punto interno ad un enorme prisma esagonale», per cui il visitatore appare immerso in

1 BLAKE, *Triennale. Fourteen nations discuss leisure*, cit., a p. 30.

una sorta di enorme vuoto e allo stesso tempo, tramite il rispecchiamento della propria immagine negli specchi, fisicamente coinvolto nel ritmo vertiginoso dei fotogrammi e dei suoni della proiezione contemporanea dei due film di Brass. Il principio dello spazio immersivo accennato nelle sale precedenti viene insomma portato all'estremo, trasformando in esperienza spaziale integrale la logica dell'aleatorietà dei mass media. In quanto elemento conclusivo del percorso figurativo la sala del *Caleidoscopio* determina inoltre le gerarchie semantiche dell'allestimento, ribadendo la centralità del principio di «perdita del senso del luogo geometrico e del rapporto dimensionale» che regola non solo la sala architettonicamente più complessa e articolata della sezione, ossia quella dei condotti tematici, ma la dinamica stessa dell'intero percorso, che si configura quindi come una sorta di *crescendo* verso quell'auspicata «perdita di distinzione di sé dall'oggetto», ovvero verso una totale identificazione del pubblico con l'architettura. Il percorso si conclude dunque con il dissolvimento dell'oggetto nel processo fruitivo, secondo il già accennato principio processuale di arte su cui avremo modo di tornare.

Prima, però, diamo uno sguardo alla fase di progettazione della sala che riserva non poche sorprese. Dall'analisi della documentazione d'archivio emerge infatti come l'idea del *Caleidoscopio* e, di conseguenza, l'orientamento semantico dell'intero allestimento, nasca fundamentalmente in corso d'opera avanzato, visto che non ve ne è traccia nella prima bozza del percorso espositivo presentato da Eco e Gregotti al Comitato Internazionale della Triennale in una riunione del 10 febbraio 1964.<sup>2</sup> L'ultima sala, spiega Eco in quell'occasione, dovrebbe generare nel visitatore l'impressione di perfetta corrispondenza tra i ritmi del tempo lavorativo e i ritmi con i quali si consuma il tempo libero. Per ottenere questo effetto si pensa ad una «sala tutta cinematografica ed oscura», che «dovrebbe dare un senso di oppressione», con delle proiezioni cinematografiche contemporanee, in cui ai suoni ritmici delle immagini di un ambiente di lavoro o di una fabbrica proiettate sulle pareti si affiancano, proiettate invece sul pavimento

2 Di questa riunione si conserva presso l'archivio della Triennale, fascicolo 38.03 TRN\_13\_DT\_038\_V, la trascrizione integrale in un dattiloscritto inedito composto da un totale di 48 fogli recto.

e scandite con lo stesso ritmo visivo delle attività lavorative, le immagini e i suoni delle attività per il tempo libero offerte dalla società industriale. Il principio delle proiezioni simultanee, volto a sottolineare l'analogia costitutiva tra tempo di lavoro e tempo libero, è già quello che ritroveremo poi realizzato con i due cortometraggi di Brass nell'allestimento definitivo. La traduzione spaziale del concetto, tuttavia, si riduce ad una semplice «sala tutta cinematografica e oscura», con le immagini e i suoni immessi in un ambiente assolutamente statico e lineare, dal quale sono assenti i principi della moltiplicazione e della frammentazione, anzi, dal quale è assente l'intervento architettonico *tout court*, come esplicitamente conferma lo stesso Gregotti:

L'ultima sala, quella che una volta era chiamata il salone d'onore, è concepita in modo da essere completamente non architettonica. Questo per due ragioni diverse: [la] prima è che costituisca dal punto di vista dell'esposizione una condizione completamente diversa dalla complessità dello scalone in cui invece il tentativo è quello di tradurre tutto questo tipo di discorso attraverso una struttura molto forte. La seconda è che pensando ad un uso così come vi è stato descritto prima [nell'intervento di Eco, ndr] molto intenso della cinematografia, si è pensato di rendere assolutamente preminente il discorso cinematografico rispetto a quello architettonico.

Anzi l'architettura è proprio costituita dalla differente posizione e dimensione del gruppo di film che al centro costituiranno i vari modi di usufruire oggi del tempo libero e [che] saranno a colori e con una forte intensità. E invece i film che saranno proiettati sulle pareti e che quindi avranno la dimensione di circa 9 metri di altezza costituiranno [...] un fondo generale, una specie di ambiente di lavoro il quale però dovrà avere naturalmente un carattere secondario dal punto di vista figurativo e quindi saranno in bianco e nero e con un tipo di sgranatura – la sgranatura del film – in modo da avere un rapporto con i films centrali di secondo piano.

Lo stesso visitatore dovrà in qualche modo partecipare a questo tipo di proiezione e cioè pensiamo di disporre le fonti luminose delle varie macchine in modo che in certe particolari condizioni la stessa ombra dello spettatore venga proiettata in diverse misure sulle pareti e faccia egli stesso parte dello stesso spettacolo.<sup>3</sup>

3 Si cita dal già menzionato dattiloscritto contenente la trascrizione integrale della riunione del 10 febbraio 1964 con il Comitato internazionale della Triennale. Il passo in questione si legge sui fogli 22 e 23.

Rispetto alla realizzazione finale dell'allestimento le divergenze sono lampanti. La scelta di puntare ad una sorta di vaporizzazione dell'architettura onde da un lato sottolineare, per contrasto, la struttura architettonicamente «molto forte» della sala precedente (già in tutto e per tutto simile, nei suoi singoli elementi, alla realizzazione finale) e, dall'altro, lasciare la scena al linguaggio cinematografico, è una scelta perfettamente opposta a quella che presiede alla realizzazione finale della sala conclusiva. Dal punto di vista architettonico, infatti, la sala del *Caleidoscopio* non solo non ha nulla da invidiare alla struttura della sala precedente, ma si pone in un discorso di continuità e di estremizzazione degli elementi architettonici che caratterizzano quella sala. La moltiplicazione delle linee geometriche dello spazio tramite «una serie di specchi trasversali», atti a generare la «sostanziale isotropia dell'intero spazio» che alla fine «conduce, nell'insieme, alla perdita del senso del luogo geometrico e del rapporto dimensionale», vengono infatti esplicitamente ripresi ed enfatizzati nella sala del *Caleidoscopio*. Il gioco della moltiplicazione e della frammentazione dell'immagine riflessa che si genera all'interno della struttura prismatica ricoperta di specchi, poi, non solo non intralcia la preminenza del discorso cinematografico ma, al contrario, lo potenzia e lo dinamizza a tal punto, da far apparire al confronto ben povera cosa la staticità e unidirezionalità della «sala tutta cinematografica e oscura». E basti qui pensare all'idea del coinvolgimento fisico dello spettatore, che inizialmente viene pensato in termini di ombre proiettate «in diverse misure sulle pareti» per poi trovare, invece, una realizzazione ben più efficace con le enormi pareti ricoperte di specchi del prisma. Qui non solo, invece dell'«ombra», è l'immagine stessa del visitatore a confondersi con la proiezione cinematografica, ma in più, attraverso il disorientante gioco dei riflessi, si ha una moltiplicazione e frammentazione dell'immagine, in un vertiginoso dilatarsi dello spazio con un effetto di immersione totale finalizzato alla perdita di «distinzione di sé dall'oggetto». A differenza della concezione iniziale della sala, dunque, questo fine viene raggiunto non già in una logica esclusiva, ossia di preminenza di un tipo di linguaggio sull'altro, bensì in una vera e propria compenetrazione del discorso architettonico con quello cinematografico che si potenziano e si esaltano a vicenda, raggiungendo un livello di espressività difficilmente eguagliabile

dai rispettivi linguaggi presi singolarmente. Qui, allora, il criterio della Sintesi delle Arti quale mezzo, e non fine, espressivo (secondo quanto discusso in I.1) trova un'applicazione di straordinaria efficacia.

Ora, il punto è che questa totale immersione nel flusso audiovisivo in cui lo spettatore si trova immobilizzato e neutralizzato dal bombardamento di immagini e di suoni che lo investono, avviene nella contemporanea perdita delle coordinate spaziali e temporali e quindi nel totale disorientamento del visitatore il quale, per effetto della sala prismatica, si ritrova sospeso in una specie di vuoto.<sup>4</sup> Ecco, allora, che quell'effetto di smaterializzazione della realtà indicato da Filippini quale uno dei tratti più caratteristici della pervasività dei *mass media*, trova in questa sala un'efficacissima traduzione spaziale e scenica, nel senso che chi la percorre esperisce a livello sia fisico che sensoriale quel senso di spaesamento e di conseguente impotenza verso il reale generato dalle già (in riferimento a Marcuse) discusse strutture di produzione, diffusione e fruizione di beni di consumo nella società costituita. L'enfatizzazione dello spaesamento e il criterio della smaterializzazione costituiscono quindi i veri elementi di novità rispetto alla bozza iniziale della sala, i quali finiscono per orientare l'intera struttura semantica del percorso espositivo. La sala del *Caleidoscopio*, infatti, rappresenta non solo il punto forse architettonicamente più alto della ricerca sperimentale che contraddistingue la fase realizzativa della mostra, ma segna anche il culmine discorsivo della *Sezione introduttiva*. Qui, infatti, il procedimento tramite cui si intende rendere esteticamente fruibile l'aleatorietà dei *mass media*, è chiamato a rivelare la natura illusoria di ciò che al visitatore era stato promesso nella prima sala (il corridoio dell'*Esaltazione*, per cui cfr. le figure 1 e 2), e quindi a "demistificare" definitivamente quel linguaggio entro cui lo spettatore si ritrova quotidianamente e, nell'allestimento spaziale, fisicamente immerso.

4 Descrivendo la sala del *Caleidoscopio*, Blake sottolineò proprio «the effect of disorientation produced by the angled reflections» delle immagini del film di Brass, il cui risultato veniva descritto come «the nearest thing to hell that one might ever expect to see in an exhibition». «This is social comment of the most telling kind», concludeva Blake, «hammered into the mind with such force that the effect is almost to produce physical pain» (cfr. BLAKE, *Triennale. Fourteen nations discuss leisure*, cit., a p. 30).

Che lo «spaesamento artificiale che domina» le sale appena descritte fosse intimamente connesso al «terreno fluido» e al «fascino pericoloso» dei nuovi mezzi di informazione, lo aveva del resto già acutamente notato Manfredo Tafuri quando, nel 1982, indicava nell'allestimento della XIII Triennale il sintomatico «tentativo di controllo dei flussi aleatori di informazione emessi da più *media* tecnologici» che avevano investito l'«Italia del miracolo»:

Nel '64, [tale tentativo] testimonia un notevole sforzo compiuto dalla cultura visiva per verificare i propri strumenti alla luce di processi che hanno ormai elaborato strategie serpeggianti in forma magmatica: i nuovi linguaggi spezzano ogni residua linearità del discorso, rendono fittizie le contrapposizioni dualistiche, smontano e rimontano flussi discorsivi di fronte a cui le armi della razionalità classica appaiono ineffettuali. Alla Triennale del '64, il lavoro degli architetti, dei semiologi, degli operatori visivi tenta un'operazione *intercodice*: un tentativo di dominare e possedere nella sua interezza il meccanismo delle emittenti tecnologiche, di costruire una lingua della pluralità e dell'effimero, di manovrare il *multiversum* privo di centri dell'informatica.<sup>5</sup>

Nell'ottica di Tafuri, che legge l'allestimento come un «tentativo di *dominare e possedere nella sua interezza* il meccanismo delle emittenti tecnologiche», l'operazione estetica che presiede all'allestimento delle sale introduttive si iscriverebbe dunque in un orizzonte poetico dominato da una certa ansia di *ricomporre* la frammentazione dei messaggi per *riappropriarsene nella loro interezza*. In questo senso, insiste sempre Tafuri, se «nella Triennale del '64 il primato è assegnato all'aleatorietà delle *relazioni*», ciò avviene nella convinzione che «solo l'aleatorio [...] può ricomporre i codici infranti all'interno delle singole discipline; solo la labilità delle “relazioni” tiene insieme il bombardamento di chocs multipli – visivi, acustici, sensoriali, letterari – con cui i progettisti della Triennale investono il loro pubblico».<sup>6</sup> Difatti l'idea dell'«ambiente totale», di cui parla Gregotti, che mira ad una sorta di «comunicazione globale» pare effettivamente confermare la lettura di Tafuri. E neanche la concezione di “opera aperta” formulata da Eco costituisce una smentita

5 TAFURI, *Vittorio Gregotti. Progetti e architetture*, cit., p. 14.

6 Ivi, pp. 13-14.

in tal senso, poiché se è vero che «le poetiche (e la pratica) delle *opere in movimento*» avvertono “l’apertura” «come vocazione specifica e [...] portano ad attualità programmatica, ad evidenza tangibile quella che l’estetica riconosce come condizione generale dell’interpretazione»,<sup>7</sup> è anche vero che l’estetica “dell’apertura” a cui fa qui riferimento Eco si riallaccia alla teoria della formatività di Luigi Pareyson che insiste sull’opera d’arte come «forma e cioè [...] movimento concluso», come «infinito raccolto in una definitezza», come «totalità» risultante da una «conclusione».<sup>8</sup> Non a caso l’*opera in movimento* è per Eco «possibilità di una molteplicità di interventi personali ma non è invito amorfo all’intervento indiscriminato: è l’invito non necessario né univoco all’intervento orientato, ad inserirci liberamente in un mondo che tuttavia è sempre quello voluto dall’autore».<sup>9</sup> In altre parole l’*opera in movimento* non fa che proporre «delle possibilità già razionalmente organizzate, orientate e dotate di esigenze organiche di sviluppo», sicché il principio estetico dell’aleatorietà è in realtà *incanalato* «a priori nel gioco di una vitalità organica che l’opera possiede anche se non è finita, e che appare valida anche in vista di esiti diversi e molteplici». L’*opera in movimento* permane dunque pur sempre «opera», ossia principio totalizzante e struttura organica in grado di contenere e organizzare razionalmente i flussi aleatori. E che la concezione di Eco permanga tutto sommato debitrice di una prospettiva riappropriativa emerge chiaramente nel momento in cui afferma che anche quando «l’autore offre [...] al fruitore un’opera *da finire*» senza sapere «esattamente in qual modo l’opera potrà essere portata a termine», l’autore però «sa che l’opera portata a termine sarà pur sempre la *sua* opera, non un’altra, e che alla fine del dialogo interpretativo si sarà concretata una forma che è la *sua* forma».<sup>10</sup> La prospettiva “sovversiva” e, al limite, “rivoluzionaria” esplicitamente perseguita dalla poetica da cui muove l’allestimento delle sale introduttive

7 ECO, *La poetica dell’opera aperta*, cit., p. 53.

8 Questi passi sono tratti da un brano di Pareyson citato dallo stesso Eco a p. 52 e che si possono leggere in Luigi PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività*, seconda edizione, Zanichelli, Bologna 1960, p. 194.

9 ECO, *La poetica dell’opera aperta*, cit., pp. 49–50.

10 Ivi, p. 50. Corsivi nel testo.

della mostra, si iscrive dunque entro tale logica riappropriativa, ovvero si fonda nella convinzione di riuscire non tanto a “possedere e dominare”, come vuole Tafuri, quanto piuttosto ad intenzionare razionalmente il sistema aleatorio dei *mass media*.

Tali osservazioni diventano particolarmente interessanti se messe in relazione con un ulteriore aspetto della XIII Triennale, ossia il rapporto con la «tradizione del *Gesamtkunstwerk*» esplicitamente evocata da Gregotti quale importante punto di riferimento «nelle discussioni preparatorie» della *Sezione introduttiva*.<sup>11</sup> Di fatto nessuna delle maggiori caratteristiche dell’allestimento appare estranea all’idea del *Gesamtkunstwerk*,<sup>12</sup> a cominciare ovviamente dal «tema dell’identità dialogante delle discipline» (letteratura, arti visive, cinema, musica, architettura, ecc.) o, detto altrimenti, della multimedialità. Se questa ricerca di sconfinamento dei confini disciplinari mirava alla realizzazione di uno spazio fisico e audiovisivo capace di una «comunicazione globale», non si può tuttavia affermare che la XIII Triennale si risolva in una sorta di *sintesi* superiore teleologicamente orientata in cui i singoli linguaggi artistici si combinano in un’armoniosa e suprema rappresentazione totale che li trascende. Se, infatti, è vero che anche nel *Gesamtkunstwerk* si attua un *processo di mediatizzazione* delle singole arti, nel senso che esse acquistano consapevolezza del loro essere uno dei vari mezzi di comunicazione che insieme formano un complesso sistema mediatico, è anche vero, tuttavia, che a differenza del *Gesamtkunstwerk* è proprio il sistema di relazioni *in sé* a costituire l’oggetto di riflessione, e non il modo per trascenderlo in una ritrovata unità.<sup>13</sup> Piuttosto si tratta

11 Cfr. GREGOTTI, *XIII Triennale di Milano 1964: un ambiente fisico comunicativo*, cit., p. 43.

12 L’opera di riferimento in relazione all’estetica del *Gesamtkunstwerk* è il volume di Roger FORNOFF, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer Ästhetischen Konzeption der Moderne*, Hildesheim-Zürich-New York, Olms Verlag, 2004. Si vedano inoltre Matthew Wilson SMITH, *The Total Work of Art. From Bayreuth to Cyberspace*, New York-London, Routledge, 2007 e David ROBERTS, *The Total Work of Art in European Modernism*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 2011.

13 Si vedano in proposito le analoghe osservazioni di JAMESON su un’installazione di Robert Gober in *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, pp. 161-162. Quanto alla centralità che



appunto di far proprio il principio dell'aleatorietà, di enfatizzarlo fino a portarlo all'aspirazione, di esorcizzare e intenzionare razionalmente la frammentarietà dei linguaggi, erigendo tale frammentarietà a principio estetico. Il funzionamento di questa «macchina audiovisiva integrale» è così regolato proprio dall'impossibilità di trascendere la frantumazione del messaggio, nella contemporanea convinzione, tuttavia, di riuscire a comprenderla in una forma, di poterla contenere, ricomponendola *nella differenza*,<sup>14</sup> in una struttura totalizzante tramite un' indefinita apertura di tale struttura: insomma, di ridurla ad *opera*, aperta, sì, ma pur sempre opera.

Allo stesso tempo, tuttavia, le sale della XIII Triennale tendono a mettere radicalmente in discussione l'idea stessa di "opera". Questo avviene in particolare là dove – con l'abolizione della distinzione tra soggetto e oggetto, con l'attenuarsi dell'opposizione tra produttore e fruitore, con l'autoreferenzialità degli spazi vuoti, e quindi con l'indebolimento del rapporto tra significante e significato – più chiaramente predomina l'elemento performativo. Qui, infatti, l'allestimento non può che risolversi nei termini effimeri dell'«evento»,<sup>15</sup> che si produce in forme sempre

---

nell'allestimento della XIII Triennale riveste il sistema di relazioni in quanto tale, Gregotti in un'intervista a «Repubblica» del 10 gennaio 1980 ricorda come all'epoca della Triennale il suo interesse fosse mosso proprio dal «tentativo di mettere in relazione, nel testo o nel lavoro progettuale, materiali diversi, persino contraddittori. Ecco la mia ossessione: il mettere in relazione, lo spostare, il misurare, l'alterare...» (cfr. *Ma il buon architetto fa belle rovine*, in Enrico FILIPPINI, *Frammenti di una conversazione interrotta*, a cura di Alessandro Bosco, Roma, Castelvecchi, 2013, pp. 98–102, a p. 101).

14 Cfr. Roberto ESPOSITO, *Le ideologie della neoavanguardia*, Napoli, Liguori, 1976, in particolare pp. 15–68.

15 Proprio la distinzione tra «opera» (*Werk*) ed «evento» (*Ereignis*) sta alla base dell'estetica del performativo teorizzata e proposta da Erika Fischer-Lichte per cui cfr. EAD., *Ästhetik des Performativen*, cit., p. 29 (trad. it. pp. 39–40): «Invece di realizzare opere, gli artisti producono sempre più spesso *eventi* nei quali vengono implicati non solo loro stessi ma anche i fruitori, siano essi visitatori, ascoltatori o spettatori. In questo modo le condizioni per la produzione e la ricezione dell'opera d'arte si sono modificate in un aspetto fondamentale. L'opera d'arte che esiste indipendentemente dal suo produttore e dal suo fruitore, come oggetto prodotto dall'attività del soggetto-artista, non è più il punto di riferimento centrale in questo processo. Al suo posto subentra l'evento che viene istituito, messo in moto

diverse e imprevedibili nei limiti del lasso di tempo in cui si mantiene accesa l'interazione tra artista e pubblico (come nel caso della *performance* propriamente detta) o, nel caso della XIII Triennale, tra spazio architettonico e spettatrice/attrice o spettatore/attore. Questa prospettiva non solo relativizza definitivamente la lettura di Tafuri, ma dischiude, al di là delle stesse intenzioni degli ordinatori e del modello dichiarato del *Gesamtkunstwerk*, una dimensione estetica che proietta l'allestimento oltre i retaggi (pur presenti) dell'«opera», per immetterlo invece nella scia dirompente del paradigma dell'arte contemporanea, dove all'opera tende a sostituirsi l'evento.

---

e portato a termine attraverso le azioni di soggetti diversi—l'artista e l'ascoltatore/spettatore». Corsivi nel testo.

## Il corridoio delle *Utopie*

*Né pittura, né scultura[:]* «forme, colore, suono attraverso gli spazi».<sup>1</sup>

– Lucio Fontana

Dalla ricostruzione dell'allestimento delle sale introduttive della XIII Triennale emerge un motivo ricorrente, un vero e proprio *Leitmotiv* che attraversa l'intero percorso spaziale e quindi l'intera struttura narrativa dell'allestimento: il motivo dello spaesamento (o disorientamento che dir si voglia) che appare intimamente intrecciato con il principio immersivo. La sala dei condotti e quella del *Caleidoscopio*, in particolare, mirano esplicitamente, come abbiamo visto, «alla perdita del senso del luogo geometrico e del rapporto dimensionale», quasi a voler riprodurre in termini spaziali quell'effetto (descritto da Filippini) di smaterializzazione del reale prodotto dal consumo dei prodotti massmediatici e, con esso, il senso di smarrimento che ne deriva per il fruitore. Anche il «pathos indeterministico» su cui poggia la teoria estetica di Eco e che tramite il principio dell'*opera aperta* regola, come discusso, la concezione dell'allestimento, poteva essere almeno in parte ricondotto, stando ad un giudizio coevo di Garroni, alla «indeterminazione e drammaticità della posizione stessa dell'uomo nel mondo d'oggi, dalla coscienza di essere travolti dagli eventi, dai meccanismi regolati e controllati (se controllati!) a livelli inaccessibili».<sup>2</sup> Il discorso estetico si rivela così sintomo di una problematica più ampia, che va oltre la mera questione dell'aleatorietà dei media, ed assume un carattere più latamente antropologico che riguarda, appunto, la posizione dell'uomo nel mondo. Di fronte al rapido processo

1 Lucio FONTANA, *Manifesto tecnico*, in ID., *Manifesti, scritti, interviste*, a cura di Angela Sanna, Milano, Abscondita, 2015, pp. 27–30, a p. 28.

2 Emilio GARRONI, *La crisi semantica delle arti*, Roma, Officina Edizioni, 1964, p. 238.

di modernizzazione che aveva caratterizzato la ripresa economica europea dopo il disastro della Seconda guerra mondiale, le coordinate assiologiche ereditate dal passato andavano rivelandosi sempre più inadeguate per orientarsi nel presente. Questo traumatico processo di trasformazione della società veniva avvertito come un “crollo” del vecchio ordine che trovava le proprie ricadute nelle ricerche dell’arte contemporanea, nel cinema, nella filosofia, nella letteratura. In quello stesso 1964 Ernesto De Martino aveva pubblicato su «Nuovi Argomenti» il saggio *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche* che – anticipando i grandi temi di quella ricerca rimasta poi incompiuta e pubblicata postuma col titolo eloquente *La fine del mondo* –<sup>3</sup> fotografava lucidamente la situazione della cultura contemporanea.

Sempre nel campo dell’antropologia, e con particolare riguardo per la questione dell’evoluzione tecnologica, era stato in quei primi anni Sessanta André Leroi-Gourhan ad affrontare con particolare acume la questione. In *Le geste et la parole*, pubblicato in due volumi nel 1964 e nel 1965, l’antropologo francese prendeva in esame proprio il ruolo della tecnologia nella storia dell’evoluzione umana. Secondo la sua analisi la sopravvivenza di qualsiasi gruppo di animali dipende in primo luogo dall’esercizio di una «memoria» nella quale sono iscritti i comportamenti, o «catene operative», geneticamente tramandate di generazione in generazione che, in quanto capitale d’«istinti», compongono la specie. Tale infrastruttura è riscontrabile anche nell’essere umano con la differenza, tuttavia, che la memoria operativa dell’uomo non poggia esclusivamente sull’istinto, bensì in primo luogo sul linguaggio. Il linguaggio è il principale depositario della «memoria», in cui di generazione in generazione vengono tramandati quei comportamenti o «catene operative» che stanno poi alla base della formazione dei vari gruppi etnici. Questo non solo significa che il numero delle «catene operative» iscritte nella memoria dell’uomo è superiore quantitativamente rispetto al regno animale, ma significa anche che

3 Cfr. Ernesto DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all’analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, introduzione di Clara Gallini e Marcello Massenzio, Torino, Einaudi, 2002 (1977). Si veda adesso, tuttavia, la nuova edizione curata da Giordana Charuty, Daniel Fabre e Marcello Massenzio sempre per Einaudi nel 2019.

l'essere umano detiene una possibilità di confronto e di scelta delle catene, ovvero di affrancamento attraverso l'esercizio dell'intelligenza da quelle predeterminazioni ereditarie che ne definiscono il comportamento sia a livello di specie che a livello etnico-sociale. Il linguaggio, in altre parole, fornisce all'essere umano uno strumento di liberazione dell'individuo dalle costrizioni del complesso apparato della «memoria operativa». Nel linguaggio l'uomo può esteriorizzare le proprie conoscenze in una sorta di memoria collettiva (un *cloud* diremmo oggi), il che costituisce il principio fondamentale per la sua evoluzione tecnologica. Infatti, laddove l'evoluzione del comportamento tecnico degli animali avviene esclusivamente entro i limiti genetici tramite lo sviluppo di utensili organici (gli zoccoli dei cavalli, le pinze dei granchi, le pinne dei pesci e via dicendo), l'uomo invece *esteriorizza* il proprio comportamento tecnico forgiando degli utensili che si pongono *fuori* dalla realtà zoologica e che quindi sfuggono alle costrizioni genetiche della lenta evoluzione della specie. Ed è proprio questo affrancamento, che deriva dal poter accedere al sapere della memoria esteriorizzata, che consente allo strumentario tecnologico dell'uomo di evolversi a ritmi vertiginosi, creando un organo di comportamenti collettivi e quindi una «memoria sociale» indipendente dai codici genetici e, quindi, dalle costrizioni della specie:

Toute l'évolution humaine – chiosa Leroi-Gourhan – concourt à placer en dehors de l'homme ce qui, dans le reste du monde animal, répond à l'adaptation spécifique. Le fait matériel le plus frappant est certainement la «libération» de l'outil, mais en réalité le fait fondamental est la libération du verbe et cette propriété unique que l'homme possède de placer sa mémoire en dehors de lui-même, dans l'organisme social.<sup>4</sup>

In questo senso a partire dall'*homo sapiens* l'evoluzione dell'uomo è dominata dal problema di come conservare e tramandare un capitale di conoscenze in costante aumento. La svolta decisiva avviene nel XIX secolo con la scoperta della macchina a vapore, vale a dire con l'esteriorizzazione della forza muscolare nella macchina automotrice che spiana definitivamente la strada al processo di mimetizzazione umana dell'artefatto tecnologico:

4 André LEROI-GOURHAN, *Le geste et la parole*, 2 voll., II: *La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 34.

La machinerie du XIX siècle est bien loin encore de réaliser la mutation idéale, celle où l'homme aurait hors de lui un autre homme, entièrement artificiel, qui agirait avec une rapidité, une précision et une force sans limites. [...] La mise en place, au cours des temps, d'un organisme social dans lequel l'individu joue de plus en plus le rôle de cellule spécialisée fait en effet de plus en plus clairement ressortir l'insuffisance de l'homme de chair et d'os, véritable fossile vivant, immobile sur l'échelle historique, parfaitement adapté au temps où il triomphait du mammoth [...]. La constante recherche de moyens plus puissants et plus précis devait aboutir inévitablement au paradoxe biologique du robot.<sup>5</sup>

Ed è un paradosso decisivo, che in sostanza va ricondotto a quello scollamento tra l'evoluzione della specie e l'esteriorizzazione del comportamento tecnico dell'uomo. La velocità impressa dalla rivoluzione industriale dell'Ottocento allo sviluppo tecnologico fa aumentare drammaticamente questo scarto, facendo emergere in tutta chiarezza come il processo di esteriorizzazione della memoria umana finisca per creare un organismo sociale che centrifuga l'uomo, in quanto individuo, ai margini del quadro evolutivo, trascinandoselo dietro come un fossile vivente: «On peut se demander», osserva infatti Leroi-Gourhan, «si l'on n'aboutit pas à reconnaître que seule la société profite pleinement du progrès; l'homme individuel serait déjà un organisme désuet, [...] laissé à l'arrière-plan, infrastructure d'une humanité à laquelle "l'évolution" s'intéresserait plus qu'à l'homme».<sup>6</sup> E il culmine di tale processo viene già chiaramente intravisto dall'antropologo francese in un fenomeno che è oggi sotto gli occhi di tutti, ovvero nella esteriorizzazione del cervello umano in forme di intelligenze artificiali, ultimo baluardo verso la piena mimetizzazione tecnologica dell'essere umano. Tanto che Leroi-Gourhan arriva a chiedersi che «cosa resterà dell'uomo dopo che l'uomo avrà imitato tutto in meglio».

Il caso di Leroi-Gourhan dimostra come in quei primi anni Sessanta la questione del decentramento del soggetto umano di fronte allo sviluppo tecnologico costituisca una «formazione discorsiva» che si articolava

5 Ivi, pp. 50-51.

6 Ivi, p. 58.

attraverso vari campi del sapere, dalla filosofia, all'antropologia, all'estetica.<sup>7</sup> Rispetto agli albori del secolo vi era insomma una consapevolezza diversa del fenomeno, già chiaramente avvertito dalle avanguardie storiche che ne avevano dato drammatica testimonianza. Nel caso del futurismo, ad esempio, abbiamo una sorta di consapevolezza euforica di tale dato: la tecnologia liquida agli occhi dei futuristi non tanto l'uomo, quanto un vecchio concetto di "individualità" e sancisce la nascita di un'umanità nuova, capace di appropriarsi delle scoperte tecnologiche per tenere ancora più saldamente in mano lo scettro dell'universo. È l'idea dell'«uomo moltiplicato dalla macchina», del «nuovo senso meccanico» inteso in termini di «fusione dell'istinto col rendimento del motore e colle forze ammaestrate», ovvero dell'individuo *potenziato* dalla tecnica, capace di controllare fermamente, di "ammaestrare" le forze meccaniche, di conquistare nuovi orizzonti, di indicare con sicurezza la direzione, sentendosi sempre più «centro, giudice e motore dell'infinito esplorato e inesplorato».<sup>8</sup> In un certo senso, tuttavia, quest'ansia di reimpossessarsi del mondo non è che l'altra faccia della stessa medaglia, ovvero di una realtà in cui il rischio è quello di essere centrifugati, di non essere più salvabili al centro.

Se il motivo del disorientamento è dunque da ricondurre al processo di modernizzazione,<sup>9</sup> quella parabola che dall'esaltazione futurista della tecnica conduce alle poetiche dell'indeterminazione degli anni Sessanta la ritroviamo per certi versi iscritta nell'allestimento della XIII Triennale attraverso la figura di Lucio Fontana che, insieme a Nanda Vigo, realizzò i due ambienti del corridoio delle *Utopie*. È merito della recentissima mostra dedicata agli *Ambienti/Environments* di Fontana – allestita dal 21 settembre 2017 al 25 febbraio 2018 presso il Pirelli HangarBicocca di Milano per la cura di Marina Pugliese, Barbara Ferriani e Vicente Todolí – l'aver riportato l'attenzione su un aspetto meno noto e pur decisivo della ricerca

7 Mi sia consentito rinviare, in tal senso, al mio *Milano, il grattacielo e la Metropoli. Riletture moderniste dello spazio urbano tra architettura, cinema e letteratura (1956–1963)*, Firenze, Cesati, 2021.

8 Filippo Tommaso MARINETTI, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (11 maggio 1913), in ID., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1996 (1983), pp. 65–80, a p. 69.

9 Si veda in proposito Bernard STIEGLER, *La désorientation*, Paris, Galilée, 1996.

fontaniana.<sup>10</sup> Frutto di una lunga e approfondita ricerca archivistica che ha riportato alla luce materiali inediti e talvolta addirittura sconosciuti, la mostra (realizzata in collaborazione con la Fondazione Lucio Fontana) ha per la prima volta riunito, ricostruendoli nella loro fisionomia e materialità originali, due interventi ambientali e nove ambienti spaziali realizzati da Fontana tra il 1949 e il 1968. Dallo studio di questi materiali è emerso come in origine la ricerca ambientale di Fontana abbia tratto esplicitamente spunto dal futurismo (e in particolare dal boccioniano *Manifesto tecnico della scultura futurista* del 1912) per evolversi, a partire dagli anni Sessanta, su posizioni non distanti, come vedremo, dagli sperimentalismi coevi. In tale percorso evolutivo gli ambienti realizzati per la XIII Triennale segnano in un certo senso un definitivo punto di arrivo.

Ma procediamo per ordine e prendiamo le mosse dal primo ambiente realizzato da Fontana, ovvero *L' Ambiente a luce nera* allestito il 5 febbraio 1949 presso la Galleria d'Arte del Naviglio in via Manzoni a Milano. Marina Pugliese e Barbara Ferriani hanno filologicamente ricostruito l'opera in questi termini:

la Galleria del Naviglio in via Manzoni a Milano era stata oscurata. L'accesso era filtrato da panneggi neri e lo spazio espositivo, con il soffitto bianco a volta, aveva come unica fonte di illuminazione la luce di Wood. Dal centro della volta pendeva, ancorato a un cavo, un oggetto oblungo in cartapesta dipinto di "celeste, azzurro, grigio, rosso" con colori fluorescenti, mentre altri elementi isolati erano collegati al soffitto da fili. A completare l'effetto di meraviglia dell'insieme, la sera dell'inaugurazione una ballerina danzò in tutù, volteggiando intorno al curioso assemblaggio colorato tra i bagliori della luce di Wood.<sup>11</sup>

10 Cfr. Marina PUGLIESE, *Lucio Fontana. Ambienti / Environments*, in EAD. - Barbara FERRIANI - Vicente TODOLÌ (a cura di), *Lucio Fontana. Ambienti / Environments*, Milano, Mousse Publishing, 2018, pp. 19-42, a p. 19: «Lucio Fontana è uno degli artisti italiani del ventesimo secolo maggiormente studiati, con una bibliografia e una storia espositiva vastissime. Nonostante l'artista ritenesse *L' Ambiente spaziale a luce nera* [...] del 1948-49 un raggiungimento assoluto, l'opera ambientale resta a oggi uno dei segmenti meno studiati del corpus fontaniano».

11 PUGLIESE, *Lucio Fontana. Ambienti / Environments*, cit., p. 21.



Sulla base di quest'analisi è stato possibile riprodurre l'opera fin nei minimi dettagli in occasione della recentissima e già ricordata mostra presso il Pirelli HangarBicocca (cfr. figura 9).

Entrando nell'ambiente ci si ritrova dunque immersi in uno spazio illuminato a luce nera di Wood in presenza di un oggetto luminoso, fluttuante e fosforescente che cambia colore e forma (ed è quindi sostanzialmente informe) ad ogni movimento che si compie nell'osservarlo attraversando lo spazio. Il dinamismo plastico è in questo senso la caratteristica principale dell'opera, la quale mira alla *compenetrazione* dell'oggetto che si prolunga nello spazio, e del soggetto che ne interseca i riverberi nel flusso spaziale. Lo spettatore è quindi catapultato *dentro* l'opera, fisicamente inglobato da essa, secondo uno dei concetti chiave del futurismo. In particolare, come già accennato, il principale riferimento di Fontana è il *Manifesto tecnico della scultura futurista* (1912) di Boccioni, e quindi l'idea del rinnovamento «attraverso la scultura d'ambiente»:

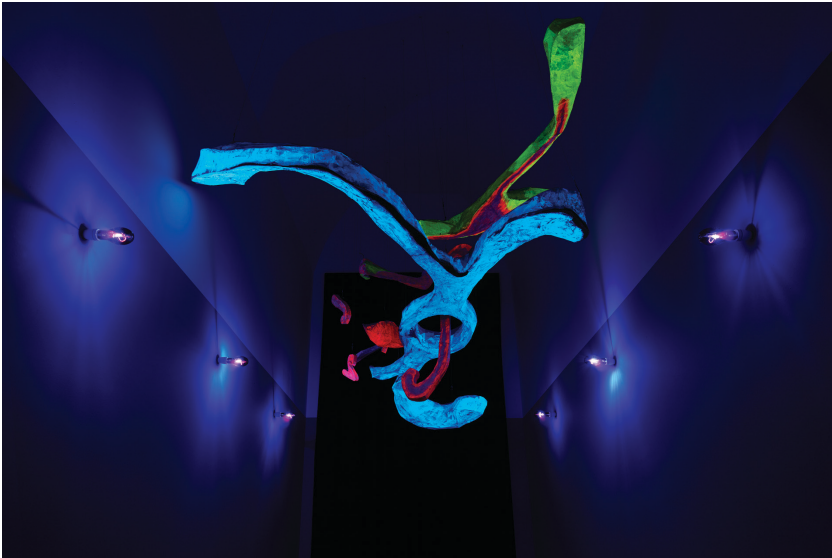


Fig. 9. Lucio Fontana, *Ambiente spaziale a luce nera* (Spatial Environment in Black Light), 1948–49/2017, installation view at Pirelli HangarBicocca, Milan.  
Photo: Agostino Osio. ©Fondazione Lucio Fontana, by Siae 2022.

La scultura – scriveva Boccioni – deve [...] far vivere gli oggetti rendendo sensibile, sistematico e plastico il loro prolungamento nello spazio, poiché nessuno può più dubitare che un oggetto finisca dove un altro comincia e non v'è cosa che non circonda il nostro corpo: bottiglia, automobile, casa, albero, strada, che non lo tagli e non lo sezioni con un arabesco di curve e di rette. [...] Spalanchiamo la figura e chiudiamo in essa l'ambiente. Proclamiamo che l'ambiente deve far parte del blocco plastico come un mondo a sé e con leggi proprie; [...] non vi può essere rinnovamento se non attraverso la scultura d'ambiente, perché con essa la plastica si svilupperà, prolungandosi nello spazio per modellarlo.<sup>12</sup>

Il passo contiene i motivi fondamentali sviluppati da Fontana nell'*Ambiente nero*, a cominciare dal rapporto interattivo e dinamico tra figura e ambiente, con quest'ultimo che viene concepito come parte integrante dell'opera. Del resto, lo stesso Fontana ha più volte esplicitamente riconosciuto il proprio debito verso il movimento fondato da Marinetti, inserendo lo spazialismo entro il solco evolutivo tracciato dal futurismo e, nella fattispecie, dalle ricerche boccioniane culminate in *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* (1912) e *Forme uniche della continuità nello spazio* (1913): «Il futurismo» – scriveva Fontana nel 1951 – «adotta il movimento come principio ed unico fine. Lo sviluppo di una bottiglia nello spazio, forme uniche della continuità nello spazio iniziano la sola e vera grande evoluzione dell'arte contemporanea (dinamismo plastico)».<sup>13</sup> Lo stesso *Manifesto Blanco* (1946), distribuito in forma di estratti stampati sul retro dell'invito per l'allestimento dell'*Ambiente nero*, «non è nato dal nulla», come afferma lo stesso Fontana in una lettera a Crispolti del 1960,

12 Umberto BOCCIONI, *Manifesto tecnico della Scultura futurista* (11 aprile 1912), in ID., *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Zeno Birolli, prefazione di Mario De Micheli, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 23–30.

13 Lucio FONTANA, *Manifesto tecnico*, in ID., *Manifesti, scritti, interviste*, cit., a p. 28. Come ci informa una nota della curatrice del volume il testo fu letto durante il I Congresso Internazionale *De divina proportione* svoltosi nell'ambito della IX Triennale di Milano dal 27 al 29 settembre 1951.

«ma suggerito dal Futurismo e lungamente meditato». <sup>14</sup> E dato il tenore di questo come dei successivi manifesti, non sorprende che lo spazialismo in quegli anni venisse recepito dai suoi detrattori come «una copia del futurismo», cosa che evidentemente non fu.

Di certo, però, lo spazialismo riconobbe con chiarezza i motivi e gli intenti del futurismo e ne portò avanti le ricerche, come testimonia *l'Ambiente a luce nera* in cui trovano uno sviluppo del tutto originale i due capisaldi dell'estetica futurista, ovvero il dinamismo e il porre lo spettatore al centro dell'opera. Se dunque è vero che il percorso evolutivo che dal *Manifesto Blanco* del 1946 (atto fondatore dello spazialismo) conduce all'allestimento dell'*Ambiente a luce nera* del 1949 (che Fontana indica come il momento in cui «la polemica spaziale entra nel vivo della sua attuazione») <sup>15</sup> passa per una profonda riflessione sul futurismo, è anche vero, tuttavia, che lo stesso *Ambiente a luce nera* è descrivibile esattamente nei termini con cui Eco, nel 1962, avrebbe descritto *l'apertura dell'opera* nella scultura:

le forme plastiche [...] invitano il fruitore a un intervento attivo, a una decisione motoria, in favore di una poliedricità del dato di partenza. La forma, in sé definita, è costruita in modo da risultare ambigua e visibile da prospettive diverse in modo diverso. Come il fruitore circunnaviga la forma, essa gli appare varie forme. [...] L'opera [...] ci fa intuire la coesistenza di prospettive variabili che si escludono l'un l'altra. Ci rende paghi della nostra prospettiva del momento e ci rende smarriti, e

14 Lettera di FONTANA ad Enrico Crispolti, datata Milano 28 settembre 1960, in FONTANA, *Lettere 1919-1968*, a cura di Paolo Campiglio, Milano, Skira 1999, pp. 164-165, a p. 164.

15 Cfr. Lettera di FONTANA a Pablo Edelstein datata Albissola 12 marzo 1949, in FONTANA, *Lettere 1919-1968*, cit., pp. 105-106 (corsivi aggiunti). Scritta a caldo a poche settimane di distanza dall'allestimento dell'*Ambiente a luce nera*, la lettera rivela l'importanza che Fontana attribuiva all'opera: «Non ho mai avuto tanta soddisfazione nella mia vita di artista di aver organizzato questa mostra, non posso dire di un successo, però credo decisamente di aver fatto qualcosa di molto importante, in ogni modo i quotidiani e la critica ne parlarono molto, in bene e in male. [...] Questa non è stata una mostra di opere, io ho fatto in un ambiente in penombra un elemento unico luminoso di forma astratta e suggestiva, in questo modo la polemica spaziale entra nel vivo della sua attuazione, qui siamo già in molti e tra questi buoni artisti e scrittori».

incuriositi, al sospetto che si possa immaginare a un tempo la totalità delle prospettive (il che di fatto è praticamente impossibile).<sup>16</sup>

L'*Ambiente nero*, in altre parole, si muove già esplicitamente entro la logica dell'integrazione dello spettatore nell'opera, e quindi entro una prospettiva che risolvendo l'opera nell'esperienza fruitiva, che mirando alla dinamicità del coinvolgimento emotivo entro uno spazio totale piuttosto che alla staticità del distacco contemplativo di fronte ad un'opera esposta, si iscrive di diritto entro i già ricordati canoni del «paradigma dell'arte contemporanea».

Ad indicare il nuovo senso della ricerca dello spazialismo rispetto al futurismo cui esplicitamente si rifà, è anche l'utilizzo dei mezzi messi a disposizione dal progresso tecnologico come, ad esempio, la luce nera di Wood. Il rapporto positivo con la tecnica è del resto uno dei capisaldi dell'ipotesi spazialista, riassumibile nella formula dell'«evoluzione del mezzo nell'arte» che tanto spesso ricorre nei vari manifesti: «La grande rivoluzione degli Spaziali sta nell'evoluzione del mezzo nell'arte. [...] Gli Artisti Spaziali hanno a disposizione i mezzi nuovi, come la radio, la televisione, la luce nera, il radar e tutti quei mezzi che l'intelligenza umana potrà ancora scoprire».<sup>17</sup> L'idea di fondo è dunque che il rinnovamento dell'arte debba per forza di cose passare per un processo di appropriazione dei nuovi mezzi tecnologici, i quali determinano una trasformazione della coscienza umana che rende desuete le forme d'arte del passato. Si rileggano in questo senso alcune affermazioni dal *Manifesto Blanco*, poi riprese in diverse varianti nei manifesti successivi:

Le trasformazioni dei mezzi materiali di vita determinano gli stati psichici dell'uomo attraverso la storia. [...] La scoperta di nuove forze fisiche, il dominio sulla materia e sullo spazio impongono gradualmente all'uomo condizioni che non sono mai esistite in tutto il corso della storia. Una applicazione di queste scoperte in tutte le forme della vita produce una modificazione nella natura dell'uomo. L'uomo assume una struttura psichica differente. Viviamo l'età della meccanica. Il cartone dipinto e il gesso eretto non hanno più ragione di essere. [...]

16 ECO, *Opera aperta*, cit., pp. 133-134.

17 FONTANA, *Proposta di un regolamento*, in ID., *Manifesti, scritti, interviste*, cit., pp. 25-26, a p. 26.

L'UOMO È ESAUSTO DELLE FORME PITTORICHE O SCULTOREE, LE SUE ESPERIENZE, LE SUE STANCHE RIPETIZIONI ATTESTANO CHE QUESTE ARTI SONO ESAURITE, FERME SU VALORI LONTANI DALLA NOSTRA CIVILTÀ, SENZA POSSIBILITÀ DI SVILUPParsi NEL FUTURO. La vita statica è scomparsa. La nozione di velocità è ormai una costante nella vita dell'uomo. [...] Le antiche immagini immobili non soddisfano più le esigenze dell'uomo nuovo, formatosi nella necessità dell'azione, a contatto con la meccanica, che gli impone un dinamismo costante. L'estetica del movimento organico subentra all'esaurita estetica delle forme fisse.<sup>18</sup>

Dallo sviluppo tecnologico che induce un «rinnovamento della sensibilità umana» di cui parlava Marinetti, al passaggio dalla staticità al dinamismo, le assonanze di questo passo con le maggiori intuizioni del futurismo sono evidenti. Com'è evidente, del resto, un'analoga fiducia nel progresso tecnologico e nella possibilità di *appropriarsene per mezzo dell'arte*, garantendo in tal modo l'avvenire stesso dell'arte. Tuttavia, proprio il disporre di mezzi tecnici e di materiali sconosciuti al futurismo (il neon, la luce nera, ecc.) permette ora agli spaziali di andare oltre una certa convenzionalità di forme entro le quali il futurismo era rimasto suo malgrado confinato: «né pittura, né scultura» dunque, bensì «forme, colore, suono attraverso gli spazi» per la realizzazione di «un'arte integrale nella quale l'essere funziona e si manifesta nella sua totalità». <sup>19</sup> Sono questi i termini che Fontana utilizza per definire l'*Ambiente a luce nera*, il che testimonia come nello spazialismo sia proprio la ricerca sugli ambienti e le ambientazioni a costituire il punto di maggior evoluzione e rinnovamento rispetto alle intuizioni futuriste, proiettando la ricerca di Fontana *oltre* l'oggetto e quindi verso i detti canoni del «paradigma contemporaneo», laddove il futurismo restava invece sostanzialmente ancorato ai canoni del «paradigma moderno».

Un ulteriore aspetto relativo all'*Ambiente a luce nera* inteso in quanto «prima manifestazione creativa» dello spazialismo,<sup>20</sup> riguarda il ruolo che in esso assume il rapporto con l'architettura. Fontana, infatti, in una

18 ID., *Manifesto bianco*, in ID., *Manifesti, scritti, interviste*, cit., pp. 13–20, alle pp. 14–17.

19 ID., *Manifesto tecnico*, ivi, pp. 27–30, alle pp. 28–29.

20 Cfr. Enrico CRISPOLTI, *L'avventura creativa di Fontana nell'arte del XX secolo*, in ID., *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Milano, Skira, 2006, 2 tomi, I, pp. 10–105, a p. 58 che indica nell'*Ambiente a luce nera* una

conferenza tenuta nell'ambito della IX Triennale del 1951, vede nell'arte «la 4° dimensione ideale dell'architettura», intendendo nella fattispecie l'arte spaziale riassunta nei suoi mezzi più innovativi («neon, luce di Wood, televisione»)<sup>21</sup> I riferimenti immediati di Fontana sono da un lato l'*Ambiente a luce nera* del '49 e, dall'altro, l'ambientazione intitolata *Struttura al neon* («un arabesco luminoso di oltre 100 metri di tubi al neon»)<sup>22</sup> realizzata proprio per la IX Triennale ed esposta nello scalone d'onore come collegamento tra piano d'ingresso e primo piano (cfr. fig. 10).

Analogamente a quanto già osservato per l'*Ambiente a luce nera*, anche in questo caso, trasgredendo i tradizionali confini della scultura, l'oggetto si prolunga luminosamente nello spazio per entrare in contatto con lo spettatore. «L'aspetto innovativo dell'opera», osservano le curatrici della mostra all'Hangar, «risiedeva nel suo essere un oggetto autonomo, luminoso, che cambiava conformazione a seconda del mutare del punto di osservazione del fruitore, anticipando di un decennio l'idea di opera aperta».<sup>23</sup> Sono particolarmente interessanti i termini con cui Fontana descriveva l'opera: «abbiamo sostituito, in collaborazione con gli architetti Baldessari e Grisotti (al soffitto decorato), un nuovo elemento entrato nell'estetica dell'uomo della strada, il neon».<sup>24</sup> E facendo riferimento sia alla *Struttura al neon* che all'*Ambiente a luce nera*, nella già menzionata conferenza precisava:

Si va formando una nuova estetica, forme luminose attraverso gli spazi. Movimento, colore, tempo, e spazio i concetti della nuova arte. Nel subcosciente dell'uomo

---

«creazione capitale nella storia dell'opera-ambiente che tanta fortuna avrà nell'arte europea e nordamericana dagli anni sessanta» (ibidem).

21 FONTANA, *Manifesto tecnico*, cit., p. 30.

22 La citazione è riportata nella descrizione dell'opera pubblicata nell'opuscolo relativo alla già ricordata mostra *Lucio Fontana, Ambienti/Environments* a p. 8.

23 PUGLIESE - FERRIANI - TODOLÌ (a cura di), *Lucio Fontana. Ambienti / Environments*, cit., p. 168. Su quest'opera di Fontana si vedano anche le osservazioni di BARBERO che si leggono nel capitolo *Writing the Space* contenuto in ID. (ed.), *Lucio Fontana: Walking the Space*, cit., pp. 52-81.

24 La citazione è riportata nella descrizione dell'opera pubblicata nell'opuscolo relativo alla già ricordata mostra *Lucio Fontana, Ambienti/Environments* a p. 8.



Fig. 10. Lucio Fontana, *Struttura al neon per la IX Triennale di Milano* (Neon structure for the 9th Milan Triennale), 1951. ©Fondazione Lucio Fontana, by Siae 2022.

della strada una nuova concezione della vita; i creatori iniziano lentamente ma inesorabilmente la conquista dell'uomo della strada.<sup>25</sup>

Va sottolineato in questi due ultimi passi il continuo riferimento all'«uomo della strada», ovvero all'abitante della metropoli moderna. È proprio qui che entra in gioco il rapporto tra arte spaziale e architettura, vale a dire nella necessità di interrogare lo statuto ontologico stesso dell'arte dopo che l'estetizzazione della vita quotidiana – determinata in primo luogo dallo sviluppo tecnologico (dal design delle automobili, alle insegne luminose, ai prodotti dei mass media, al cinema, alla televisione, ecc.) – ha generato nell'uomo una nuova modalità di fruizione estetica.

25 FONTANA, *Manifesto tecnico*, cit., p. 30.



Sicché nel momento in cui Fontana afferma la necessità di andare alla «conquista dell'uomo della strada», egli sta di fatto postulando una ricerca artistica capace di comunicare con le mutate strutture percettive dell'uomo.

In questo senso l'*Ambiente a luce nera* mira espressamente ad abbandonare la concezione classica della mostra come esposizione di "oggetti" (ovvero di forme chiuse in sé stesse che impongono allo spettatore un determinato valore simbolico, il quadro, la scultura ecc.), e punta invece a creare uno spazio immersivo in cui lo spettatore è chiamato a *dare significato* ad una specifica *esperienza* dello spazio. «L'artista Spaziale» – come esplicitamente si legge nel terzo manifesto dello spazialismo (1950) – «non impone più allo spettatore un tema figurativo, ma lo pone nella condizione di crearselo da sé, attraverso la sua fantasia e le emozioni che riceve».<sup>26</sup> L'opera, insomma, non solo invita lo spettatore all'atto co-creativo, ma il suo significato pare risolversi interamente nella fruizione che ne fa lo spettatore. Tale concetto viene ribadito in una lettera a Gio Ponti del 1951 in cui Fontana parla della necessità di dare «libertà emotiva allo spettatore».<sup>27</sup> L'esperienza della metropoli moderna è decisiva nell'elaborazione di questa nuova concezione estetica, così com'è decisivo il confronto con l'architettura (di cui testimoniano sin dagli anni Trenta le numerosissime collaborazioni di Fontana con diversi architetti, e la considerazione che questi ultimi nutrivano per la sua opera).<sup>28</sup> Infatti, come ha notato Tafuri sulla scorta di Benjamin:

26 FONTANA, *Proposta di un regolamento*, cit., p. 26.

27 Cfr. Lettera di Lucio FONTANA a Gio PONTI, Milano 30 luglio 1951, in FONTANA, *Lettere 1919-1968*, cit., pp. 217-219, a p. 217. Si veda anche Lettera a Crispolti del 16 marzo 1961, ivi, p. 167: «L'ambiente spaziale è stato il primo tentativo di liberarti da una forma plastica statica, l'ambiente era completamente nero, con luce nera di Wood, entravi trovandoti completamente isolato con te stesso, ogni spettatore reagiva col suo stato d'animo del momento, precisamente, non influenzavi l'uomo con oggetti e forme impostali [*sic*] come merce in vendita, l'uomo era con se stesso, colla sua coscienza, colla sua ignoranza, colla sua materia ect. ect.».

28 Cfr. Paolo CAMPIGLIO, *Prove ambientali nell'architettura*, in Pugliese - Ferriani - Todolì (a cura di), *Lucio Fontana. Ambienti / Environments*, cit., pp. 55-59.



poiché l'architettura ha sempre avuto come suo modo preciso di entrare in relazione con il pubblico generico quello di una *lettura distratta*, di un contatto superficiale se non fuggevole, di un approccio collettivo privo di profondità (almeno nella quotidiana esperienza dell'utente medio della città), ecco che "le leggi della sua ricezione sono le più istruttive" per lo studio di una struttura artistica che si presenti come processo disponibile al libero uso e alla libera appropriazione da parte del pubblico.<sup>29</sup>

Ora, è chiaro che nel momento in cui una «struttura artistica», parafrasando sempre Tafuri, ha come principio quello di esplodere verso il fruitore, di coinvolgerlo nei suoi processi, di renderlo «co-autore di una vicenda formale *in fieri*»; nel momento, cioè, in cui decide di risolvere interamente il proprio significato *nella logica del consumo*, ecco allora che essa deve *accettare di scomparire in quanto oggetto*. C'è in gioco, insomma, lo statuto ontologico stesso dell'arte. L'opera, svuotata della propria carica simbolica, non ha più un valore di per sé, ma acquista significato soltanto nel momento in cui si fa *tramite* per la fruizione di un processo, si apre al completamento performativo dell'utente, si rende disponibile al consumo distratto del passante della folla cittadina.

La successiva evoluzione della ricerca sugli ambienti testimonia come Fontana abbia perseguito fino alle sue ultime conseguenze la via abbozzata nell'*Ambiente a luce nera*. Gli elementi fondanti di quest'opera, infatti, ricorrono, come ha giustamente osservato Marina Pugliese, «secondo precise articolazioni negli ambienti successivi: stanze, corridoi o labirinti neri, rossi o bianchi illuminati con luce di Wood, luce al neon o retroilluminazione».<sup>30</sup> Nell'autunno del 1960, in occasione di una mostra collettiva al Palazzo Grassi di Venezia, Fontana realizza un nuovo ambiente intitolato *Esaltazione di una forma*. Dalla ricostruzione filologica dei dati disponibili è emerso come in analogia con l'*Ambiente nero* del 1949, *Esaltazione di una forma* fosse «un'opera focalizzata su una presenza oggettuale al centro e connotata da una forte componente cromatica sebbene sui toni del rosso, rosa e arancione e non secondo la policromia enfatizzata dalla luce di Wood alla Galleria del Naviglio».<sup>31</sup> A prescindere

29 TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, cit., p. 101.

30 PUGLIESE, *Lucio Fontana. Ambienti / Environments*, cit., pp. 25-26.

31 Ivi, p. 28.

dal discorso sulla componente cromatica, il dato che più ci interessa è la presenza di un oggetto che, come nel caso dell'*Ambiente nero*, focalizza l'attenzione dello spettatore pur trasgredendo, come detto, i tradizionali confini della scultura e proiettandosi plasticamente verso il fruitore.

Tuttavia, è nel corridoio delle *Utopie* allestito per la Triennale del 1964 che Fontana segue fino in fondo le implicazioni delle sue ricerche ambientali, eliminando per la prima volta, e definitivamente, la presenza fisica dell'oggetto:

La versione finale del condotto nero era [...] costituita da una parete incurvata lunga dodici metri, dipinta e traforata lungo una linea, dietro la quale era posto un neon verde. Pur alludendo all'immersività dell'*Ambiente nero*, Fontana aveva eliminato l'elemento oggettuale e aveva spostato il focus sul corridoio curvilineo e sull'ambiguità data a livello percettivo dall'andamento delle fonti luminose unitamente alla superficie curva della parete.<sup>32</sup>

Cancellando gli ultimi residui di una presenza oggettuale gli ambienti realizzati per la XIII Triennale traggono le ultime conseguenze dalla implicita necessità dell'arte di scomparire in quanto oggetto. Non solo: a differenza dell'*Ambiente nero* del '49 Fontana punta ora decisamente sullo sfalsamento percettivo e quindi sul disorientamento spaziale del pubblico. Percorrendo il primo dei due corridoi (il condotto nero, per cui cfr. fig. 11) il visitatore ha la percezione di due linee punteggiate verdi che si prolungano all'infinito (in quello che potrebbe essere letto come un implicito omaggio a Piero Manzoni, prematuramente scomparso nel febbraio del 1963). Seguendole lungo l'una o l'altra direzione, quello che inizialmente appare uno spazio che si apre si rivela, in realtà, una strettoia, a causa dell'impercettibile curvatura delle pareti.

Nel secondo condotto, invece (quello rosso, per cui cfr. fig. 12), all'elemento dello sfalsamento percettivo si sommano, accentuando ulteriormente la coercizione fisica che il visitatore deve subire, il disequilibrio e l'instabilità prodotte dal piano ondulato del pavimento ricoperto da uno scivoloso e soffice tappeto rosso:

32 Ivi, p. 30.

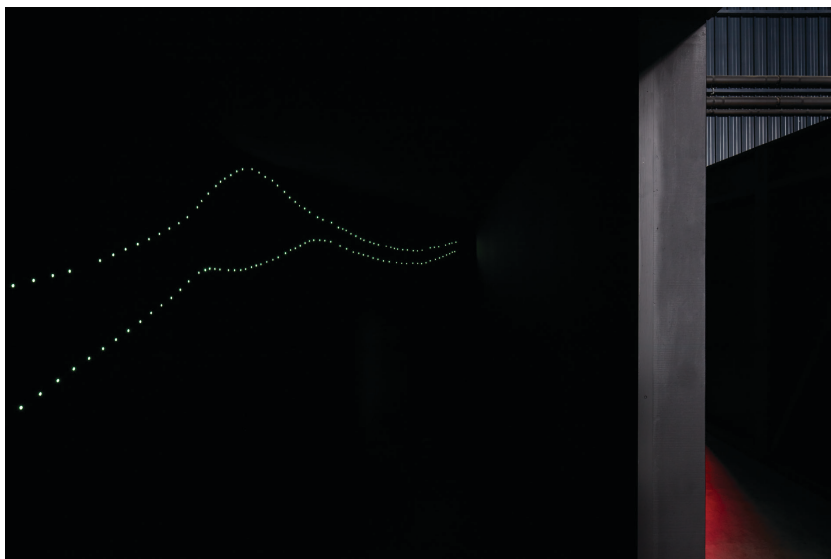


Fig. 11. Lucio Fontana in collaboration with Nanda Vigo, *Ambiente spaziale "Utopie"*, nella XIII Triennale di Milano (Spatial Environment "Utopias", at the 13th Milan Triennale), 1964/2017, installation view at Pirelli HangarBicocca, Milan.  
Photo: Agostino Osio. ©Fondazione Lucio Fontana, by Siae 2022.

Il condotto rosso, lungo sempre dodici metri, aveva le pareti rettilinee e ricoperte, come il soffitto, da una tappezzeria rossa a effetto alluminio mentre le pareti sul lato corto erano in vetro stampato di tipo industriale (detto Quadrionda, con reticolo metallico incorporato) e avevano sul retro tubi al neon rossi. Il pavimento era ondulato, sagomato in legno e ricoperto di alta moquette rossa. La moquette alta e il vetro Quadrionda erano cifre stilistiche degli arredamenti firmati da Nanda Vigo, mentre la componente cromatica e quella tattile ricordano le soluzioni fontaniane impiegate in *Esaltazione di una forma* come anche il tema del disequilibrio, appena accennato nel poligono sghembo allestito al centro dell'ambiente di Palazzo Grassi e molto evidente nel pavimento ondulato del corridoio rosso.<sup>33</sup>

A differenza del primo condotto, dove lo sfalsamento percettivo è giocato sul contrasto tra la luminosità dell'elemento lineare e l'oscurità dell'ambiente,

33 Ibidem.

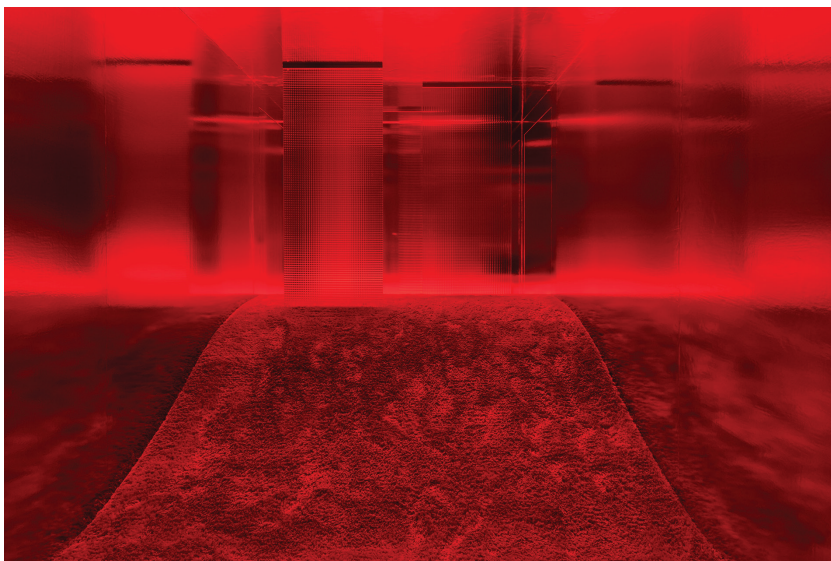


Fig. 12. Lucio Fontana in collaboration with Nanda Vigo, *Ambiente spaziale "Utopie"*, nella XIII Triennale di Milano (Spatial Environment "Utopias", at the 13th Milan Triennale), 1964/2017, installation view at Pirelli HangarBicocca, Milan.  
Photo: Agostino Osio. ©Fondazione Lucio Fontana, by Siae 2022.

qui invece sono l'uniformità cromatica e l'effetto isotropico generato dal rispecchiamento delle pareti a determinare un senso di spaesamento. Se l'immersività è dunque una costante costitutiva dell'ambiente fontaniano, disorientamento, disequilibrio e instabilità sono invece elementi nuovi rispetto all'*Ambiente nero* del 1949 che, seppur accennati nell'*Esaltazione di una forma*, trovano definitiva affermazione proprio nei due condotti del corridoio delle *Utopie*.

Gli ambienti realizzati per la Triennale del '64 segnano così una nuova fase della ricerca di Fontana, come testimoniano i suoi successivi allestimenti. Nell'*Ambiente spaziale* concepito per l'esposizione personale *Lucio Fontana: the Spatial Concept of Art* curata da Jan van der Marck al Walker Art Center di Minneapolis nel 1965, l'artista infatti amplificò ulteriormente questi elementi, a cominciare dal pavimento di gomma soffice e dall'effetto illusorio delle luci, fino alla ristrettezza coercitiva del

cunicolo d'ingresso, come ha potuto sperimentare il visitatore della mostra all'HangarBicocca e come ben emerge dalla seguente descrizione di Hilton Kramer:

One reached this environment through a short dark tunnel, and thereupon entered a room almost but not quite totally dark. One's feet sunk not unpleasantly into a foam rubber floor. Tiny lights, defining a regular rectangle along the floor, walls and ceiling, created the curious illusion of a wall where, in fact there was only empty space. Groping one's way through this nocturnal environment, in which nothing was quite what it seemed to the eye, one exited by crouching once again through a dark tunnel, to emerge in the clear light of another gallery.<sup>34</sup>

L'amplificazione del senso di spaesamento e disorientamento nell'evoluzione delle opere ambientali di Fontana dal 1949 al 1965, sviluppa l'intuizione fondamentale dello spazialismo già formulata nel *Manifesto Blanco* del 1946. A distanza di un ventennio, tuttavia, la velocità dell'evoluzione scientifica e tecnologica ha adesso portato tale intuizione ad un nuovo grado di consapevolezza, come testimonia il seguente passo di Fontana tratto da una celebre intervista del 1967:

Ormai, nello spazio non c'è più misura. Vedi, adesso, l'infinito... nella Via Lattea, ormai, sono miliardi miliardi... Il senso della misurazione, del tempo, è finito. Prima, poteva essere così... ma, oggi, è certo, perché l'uomo parla di miliardi di anni, di mille e mille di miliardi per raggiungere... e, allora, ecco, il nulla, proprio, l'uomo che si riduce a niente. E l'uomo ridotto a niente, non vuol dire che si distrugge: diventa un uomo semplice come una pianta, come un fiore e, quando sarà puro così, l'uomo sarà perfetto. Perché, noi, abbiamo il mistero, l'uomo ha questo gran mistero che è l'intelligenza, questo fatto che siamo, strutturalmente, uguali agli animali, come modo di vivere, mangiare, soffrire, così, ma abbiamo questo mistero dell'intelligenza che, ancora, è sopraffatto dalla parte materiale dell'uomo, da questa forma di vivere materialista sulla terra, che non ha concepito cos'è l'infinito. Quando l'uomo si sarà messo nella testa... che lui è niente, niente, proprio, è puro spirito, non avrà più le ambizioni materiali, capisci? Quando la scienza gli avrà dimostrato, come si sta

34 Hilton KRAMER, "Spatialist" Synthesis. Walker Center in Minneapolis Displays Works of Lucio Fontana, Italian Artist, «The New York Times», 8 gennaio 1966, p. 22.

già dimostrando, che può essere composto... Se scoprono una cellula umana che si riproduce, io l'ho detto a un prete «quella è la fine del mondo».<sup>35</sup>

Il tema della perdita della misura d'uomo attraverso il progresso tecnologico-scientifico assume qui un significato cosmico. Nella sua fantasticazione avveniristica Fontana vede culminare tale processo nella riproduzione artificiale dell'essere umano che segnerà la «fine del mondo», intesa tuttavia in un'accezione euforica come «liberazione, dalla materia, dell'uomo». L'uomo, forse soppiantato da una nuova specie di umanoidi, sarà «ridotto a niente», recuperando, anche qui euforicamente, una sorta di stato vegetativo, di esistenza puramente trascendentale. Il progresso tecnologico condurrà l'uomo ad appropriarsi del proprio «mistero» costitutivo, cioè a vivere come pura intelligenza dematerializzata. La convinta adesione di Fontana all'innovazione tecnologica e scientifica mira propriamente al raggiungimento di un'arte, per così dire, immateriale («né pittura, né scultura “forme, colore, suono attraverso gli spazi”») e addirittura al superamento dell'arte che, parendo troppo elementare alle nuove frontiere dell'intelligenza umana, sarà sostituita da altre attività.<sup>36</sup> Ed è come se la consapevolezza del decentramento del soggetto umano invece di far crollare il retaggio futurista insito nell'atteggiamento euforico verso la tecnologia, lo iscrivesse invece entro un nuovo orizzonte utopico, inconcepibile ai futuristi, in cui l'arte abbandona la propria dimensione terrena per proiettarsi definitivamente in un'inedita dimensione “spaziale” verso gli orizzonti dell'immaterialità.

Se dunque la ricerca sugli ambienti spaziali di Fontana si inserisce entro i canoni del paradigma contemporaneo, ciò avviene sulla base di un'idea assoluta, finalistica e per così dire totalizzante dell'arte, che anela a compiersi nel dissolvimento dell'uomo nel tutto. A livello poetico l'inflessione spiritualistica e trascendentale dell'“uomo risolto nell'arte”, più che nel futurismo, di cui si è sottolineata l'importanza, sembra trovare consonanze più immediate in *De Stijl* e nel neoplasticismo di Mondrian, ma più ancora

35 FONTANA, *Intervista di Carla Lonzi*, in ID., *Manifesti, Scritti, Interviste*, cit., pp. 108–130, alle pp. 123–124.

36 Ivi, p. 125.

nel più giovane Yves Klein, che in *L'évolution de l'art vers l'immatériel* (1959) aveva affermato la necessità di “superare l'arte” («dépasser l'art lui-même») per accedere, attraverso tale processo, ad una nuova dimensione dell'esistenza umana, ovvero: «celle où l'homme pensant n'est plus le centre de l'univers, mais l'univers, le centre de l'homme. [...] Et ainsi nous deviendrons des hommes aériens, nous connaissons la force d'attraction vers le haut, vers l'espace, vers nulle part et partout à la fois».<sup>37</sup> Come per Klein l'ambiente spaziale di Fontana sembra postulare nella smaterializzazione dell'oggetto il necessario compimento dell'uomo nel suo destino trascendentale e si fonda quindi su una visione di palingenesi totale.

Queste inflessioni deterministiche e totalizzanti appaiono fondamentalmente estranee all'orizzonte sperimentale da cui muove la concezione della *Sezione introduttiva*, la cui poetica non contempla la possibilità di un trascendimento della materia. Il motivo del disorientamento assume quindi connotazioni diverse: nel caso di Fontana l'accento cade soprattutto sull'idea dello spazio che trascende la misura umana e quindi di un'arte che dissolvendosi in questo spazio anela all'assoluto. Nella concezione del percorso della mostra, invece, il disorientamento ha un carattere immanente, è un dato, una forma del negativo che può essere esorcizzata, ostentata, decostruita ma non trascesa o sublimata in senso “mistico”. È vero che guardando ai principi che regolano l'allestimento delle sale introduttive della Triennale, sia il concetto della demistificazione (e quindi del latente recupero dell'in sé delle cose) sia il principio della ricomposizione dell'aleatorio attraverso l'esaltazione stessa dell'aleatorietà (in opposizione, quindi, al determinismo evolucionistico della poetica fontaniana),<sup>38</sup> rientrano

37 Yves KLEIN, *L'évolution de l'art vers l'immatériel*, cit., p. 21.

38 Crispolti ha esplicitamente sottolineato questo aspetto evolucionistico della «fenomenologia» fontaniana, per cui cfr. CRISPOLTI, *L'avventura creativa di Fontana nell'arte del XX secolo*, cit., p. 84: «Artista fenomenologico, evolucionista, dunque, la sua immaginazione offre veramente al nuovo secolo nel quale ci siamo ormai inoltrati un esempio di libertà e di acutezza. Artista fenomenologico, evolucionista, offerto al XXI secolo quale esempio di fiducia profonda nella possibilità della vita e nelle risorse creative da questa ancora offerte».

anch'essi nel quadro di un'idea risolutiva dell'arte: dell'arte come riscatto e liberazione dalle costrizioni "materiali" del contingente. Tale riscatto, tuttavia, non assume una dimensione "trascendentale" come in Fontana, semplicemente descrive, o crede di descrivere, l'unico spazio di manovra possibile entro i limiti di una materialità che non consente vie di fuga metafisiche.



## Lo spettacolo della metropoli

*Il moderno si confonde con la realtà di fatto, si mimetizza nell'orizzonte di tutti i giorni, presenta il volto della grande città.*<sup>1</sup>

– Alberto Boatto

«Fontana» – scriveva Gregotti pochi anni fa rievocando la collaborazione dell'artista alla Triennale del 1964 – «non ha mai fatto parte del gruppo 63, ma l'alleanza che espresse in quel suo “corridoio delle utopie” resta elemento centrale di quello che Enrico Filippini definì “destituzione dell'allegoria” ed insieme anche il credere nel necessario avvenire dell'arte».<sup>2</sup> È una testimonianza preziosa che, se non altro, conferma l'eccezionalità di quella Triennale quale luogo di sperimentazione collettiva. Si tratta adesso, però, di capire meglio il significato di quell'«alleanza» cui Gregotti accenna appena, partendo dal riferimento a Filippini e, nella fattispecie, ad un suo lungo e in parte già ricordato articolo sulla XIII Triennale pubblicato su *Edilizia moderna* nel settembre del 1964.

Recensendo la mostra, dunque, Filippini sottolinea il particolare consenso che suscitano in lui la terza sala (quella dei condotti tematici che include anche il corridoio delle *Utopie*) e l'ultima (quella del *Caleidoscopio*), a proposito della quale egli osserva:

lo spettatore si aggira dentro l'enorme proliferante vuoto, si guarda in varie posizioni, disposto secondo varie inclinazioni e si trova immerso nel più perfetto sgomento: di fronte alla propria immagine, esaltata dalla moltiplicazione ma irrimediabilmente sua e in rapporto con niente, se non col niente. Qualunque possa essere stata l'intenzione “sociale”, la efficacia risulta dal grandioso e ben ponderato gesto maniaco con cui sono

1 BOATTO, *New York 1964: la Scena e la Metropoli*, in ID., *Pop Art*, cit., pp. 263–269, a p. 267.

2 Cfr. GREGOTTI, *Fontana, l'architetto della tela*, in «Corriere della sera», 6 dicembre 2013, p. 47.

state tappezzate di specchi pareti di misure enormi, ecc. Se si vuole, i motivi del mio consenso, che ovviamente andrebbe meglio motivato in sede di lettura specifica, derivano, tra le altre cose, dal fatto che io ravviso nella realizzazione di queste sale un completo e radicale superamento della reazionaria posizione contenutistica e una felice destituzione dell'allegoria.<sup>3</sup>

Filippini ci descrive uno spazio perfettamente autoreferenziale, senza rimandi, che non fornisce spiegazioni, che non illustra, che non raffigura, che non esprime un contenuto, bensì mette a nudo lo spettatore sottraendogli qualsiasi punto di riferimento. Lo stesso oggetto architettonico sembra di fatto scomparire, identificandosi totalmente con il fruitore, negando quindi a quest'ultimo anche l'estremo appiglio per orientarsi. L'arte, e in questo caso l'architettura, non è *rappresentazione-di*, né si pone di fronte allo spettatore: l'architettura è lo spettatore che si ritrova immerso nel vuoto. Il processo architettonico si risolve qui completamente oltre l'oggetto, iscrivendosi in tal modo entro lo stesso «paradigma contemporaneo» già sperimentato da Fontana. L'«alleanza» tra i corridoi di Fontana e lo sperimentalismo della neoavanguardia si realizza allora proprio nella condivisione di una concezione effimera e processuale dell'arte. La «dstituzione dell'allegoria», infatti, si produce per Filippini nel momento in cui l'ambiente spaziale si presenta come perfettamente autoreferenziale, senza riverberi, risolvendo il proprio significato nel consumo che ne fa il visitatore. Un aspetto che egli sottolinea esplicitamente in riferimento alla terza sala, ovvero quella dei corridoi tematici:

qualunque sia il percorso scelto, qualunque sia l'aspettativa del visitatore nei confronti dello stesso, qualunque possa essere la sua reazione di fronte al fatto che un percorso ne elude un altro e di fronte alla inerente possibile frustrazione, la sala, tutta argentea, moltiplicata da una parte del soffitto a specchio, con le scale disposte perpendicolarmente rispetto alla direzione dei contenitori, ecc. *non* simboleggia una condizione sociale, *non* la mette in riferimento con prospettive storiche o ideologiche di qualsiasi tipo: nella sua nudità è un labirinto modestamente labirintico, è l'enorme negativo di un positivo che non esiste. Questo "spazio negativo" viene effettivamente consumato dal visitatore, così come effettivamente consumato è il tempo speso per es. in una passiva e affaticante associazione di immagini connesse col significato

3 FILIPPINI, *Appunti sopra un oggetto quasi sconosciuto*, cit., p. 80, qui a p. 193.

di una giornata qualunque. In altre parole, all'interno di questo spazio, che non fa assolutamente nulla per sbalordire o intimidire il visitatore, quest'ultimo viene posto in una condizione perfettamente omogenea a quella in cui abitualmente è senza sapere di essere.<sup>4</sup>

Filippini esalta dunque l'omogeneità che si instaura tra l'esperienza della sala in quanto spazio architettonico e l'esperienza dell'ovvietà del quotidiano che viene chiamato a manifestarsi per quello che è, ovvero nella sua "negatività" non riducibile a sintesi per l'assenza di un polo di riferimento "positivo", di una condizione alternativa, di una messa in "prospettiva" (storica, sociale, ideologica, ecc.). La riuscita dell'allestimento non sta tuttavia nella capacità di immergere lo spettatore «in una condizione perfettamente omogenea a quella in cui abitualmente è», bensì nel riuscire a farla apparire nella sua "nudità", nel costringerla a "manifestarsi" straniandone la presunta "naturalità" e creare così uno scarto, una presa di coscienza critica di tale condizione. Filippini in altre parole riconosce nella forma espressiva dell'allestimento dell'ambiente la stessa logica che presiede alle ricerche sperimentali della neoavanguardia letteraria, ovvero la necessità di trovare un modo per esprimere la nuova realtà industriale andando oltre i moduli del realismo di matrice ottocentesca.

Allora non è un caso che nelle intenzioni degli ordinatori questa sala dovesse implicitamente rievocare lo scenario di una metropoli moderna, ossia il luogo in cui le pulsioni e le dinamiche della nuova realtà industriale trovavano la loro massima espressione. Nel suo «insieme architettonico», infatti, la sala viene paragonata a «qualcosa che sta fra la stazione della metropolitana e i condotti tecnici di una futura metropoli». Abbiamo del resto già sottolineato come anche il bombardamento acustico-visivo tenda in qualche modo ad enfatizzare i flussi aleatori dello spazio urbano, sicché quando alcuni detrattori paragonarono l'allestimento ad una sorta di "luna park comunicante il nulla" in fondo avevano involontariamente colto nel segno, indicando alcuni aspetti essenziali della retorica urbana che quelle sale implicitamente rievocavano. La «città come non funzionante luna park, ricca di immagini persuasive, ridondante nei segni e sempre più svuotata di significati», dove l'osservatore viene coinvolto «in una sorta

4 FILIPPINI, *Appunti sopra un oggetto quasi sconosciuto*, cit., p. 80, qui alle pp. 192-193. Corsivi nel testo.

di puro gioco, divertimento, *imagerie*» – per riprendere le peculiarità distintive del linguaggio urbano descritte da Tafuri – trova infatti una precisa corrispondenza nelle sale introduttive della Triennale; senza contare l'«enfasi del vuoto» in cui sempre Tafuri individua «la struttura ricorrente di questa nuova retorica urbana». <sup>5</sup> In questo senso, dunque, l'allestimento della XIII Triennale non rappresenta altro, a ben guardare, che una colossale messa in scena della metropoli moderna. <sup>6</sup>

Alla luce di tali caratteristiche espressive l'allestimento di queste sale sembra trovare un illustre antecedente in un episodio chiave dell'estetica modernista, ovvero nel padiglione tedesco allestito nel 1929 da Mies van der Rohe per l'esposizione di Barcellona. <sup>7</sup> Colpisce infatti l'analogia che le sale della Triennale instaurano con il «linguaggio fatto di vuoti e soli significanti» che caratterizza lo spazio scenico costruito da Mies. <sup>8</sup> In questo spazio che «si rifiuta di darsi come spazio», in questo – scrive Tafuri – «luogo dell'*assenza*, vuoto, cosciente dell'impossibilità di ripristinare “sintesi” una volta compreso il “negativo” della metropoli, l'uomo, spettatore di uno spettacolo realmente “totale” perché inesistente, è obbligato a una pantomima che riproduce il vagare nel labirinto urbano di esseri-segni fra segni privi di senso, da lui quotidianamente esperito». <sup>9</sup> La lettura che Filippini fornisce delle sale della Triennale coglie lucidamente quest'aspetto quando mette in evidenza la perfetta omogeneità che si instaura tra la fruizione di quest'ambiente e quella del contesto ambientale entro il quale il visitatore si trova quotidianamente immerso, ovvero la città. È come se l'allestimento mirasse in qualche modo a mettere in scena quella regola della *fruizione distratta* – che, secondo la nota e già ricordata tesi di

5 TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, cit., p. 113.

6 Per una ricognizione del topos metropolitano dal futurismo al cinema di Antonioni dalla prospettiva dei *visual studies* si veda Vincenzo TRIONE, *Effetto città. Arte, cinema, modernità*, Milano, Bompiani, 2014.

7 Sul significato di quest'opera per la storia dello stile modernista si veda ora DIETRICH NEUMANN, DAVID CARLAT, *Zufall und Vision. Mies van der Rohes Barcelona Pavillon*, Basel, Birkhäuser, 2020.

8 Si veda in proposito Nicolas M. RUBIÒ TUDURÌ, *Le pavillon de l'Allemagne à l'exposition de Barcelone par Mies van der Rohe*, in «Cahiers d'Art», 1929, vol. IV, pp. 408–11.

9 Cfr. TAFURI, *La sfera e il labirinto*, cit., pp. 135–136.

Benjamin, determina la percezione del contesto architettonico urbano – attraverso «una struttura artistica che si presenti come *processo disponibile* al libero uso e alla libera appropriazione da parte del pubblico». <sup>10</sup>

La maggiore caratteristica degli ambienti della sezione introduttiva della XIII Triennale e, nella fattispecie, della sala dei condotti tematici e della sala del *Caleidoscopio* è, infatti, – ed ecco un altro fondamentale elemento di quell'implicita «alleanza» con le ricerche ambientali di Fontana –, la loro *disponibilità* nei confronti del pubblico. Queste sale, in altre parole, come acutamente osserva sempre Filippini, sono effettivamente *consumabili* dallo spettatore: private di qualsiasi carica simbolica, destituite di «allegoria» direbbe Filippini, esse non richiedono da chi le percorre nessun tipo di attenzione particolare se non la «mera e semplice percezione quotidiana». Al distacco contemplativo che richiedeva l'arte moderna (nel senso di Heinech) nel rapporto tra fruitore e oggetto subentra qui l'esplicito tentativo di cancellare la «distinzione di sé dall'oggetto». Lo stesso Gregotti nel commentare l'allestimento delle sale introduttive della Triennale è molto esplicito su questo punto: «l'architettura non si pone per noi di fronte al fruitore né lo rappresenta: è il fruitore», <sup>11</sup> alludendo quindi a una sorta di totale coincidenza, o di totale identificazione, tra linguaggio architettonico e fruizione dello stesso che trova il proprio apogeo nella sala del *Caleidoscopio*.

Qui, infatti, come abbiamo già avuto modo di osservare, si trovano a dialogare il linguaggio cinematografico e quello architettonico, ovverosia le due espressioni artistiche che per definizione, secondo Benjamin, incarnano il carattere anti-contemplativo dell'arte di "massa". Se «l'architettura», scrive Benjamin, «ha sempre fornito il prototipo di un'opera d'arte la cui ricezione avviene nella distrazione e da parte della collettività», <sup>12</sup>

10 TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, cit., p. 101.

11 GREGOTTI, *Sull'allestimento della XIII Triennale*, cit., p. 136. Corsivi nel testo.

12 Cfr. Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in ID., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, 3 tt., 2, pp. 431-470, a p. 465: «Die Architektur bot von jeher den Prototyp eines Kunstwerks, dessen Rezeption in der Zerstreung und durch das Kollektivum erfolgt».

il cinema, invece, realizzerebbe *pienamente* questo tipo di arte facendo dell'«elemento diversivo» la propria regola. Il montaggio velocissimo e casuale dei frammenti d'archivio nei due cortometraggi di Brass, proiettati contemporaneamente al suono di una musicchetta elettronica dai motivi che si muovono tra lo sberleffo e lo psichedelico, trovano nelle pareti ricoperte di specchi della sala del *Caleidoscopio* un vertiginoso potenziamento dell'*effetto di choc* prodotto dal bombardamento acustico-visivo, enfatizzando ed esasperando fino al limite della sopportazione la «meccanica consumistica» e anti-contemplativa della fruizione. Si assiste in questa sala ad una sorta di apoteosi della retorica della metropoli moderna e, con essa, al modo in cui l'arte d'avanguardia, come ha visto bene Filiberto Menna, tenta di affrontarla:

La scena di questa città rappresenta l'orizzonte entro cui si muove l'artista odierno il quale accetta con franchezza e senza evasioni lo scontro con questa realtà e tutto ciò che esso comporta: innanzitutto la rinuncia ad una posizione contemplativa e privilegiata di fronte a uno spettacolo in cui siamo tutti (e l'artista con noi) inestricabilmente implicati. Nella città «data», nella sua scena dominata dai nuovi mezzi di comunicazione di massa, la distanza tra soggetto e oggetto si assottiglia, perde a poco a poco la dimensione distaccata del giudizio, si trasforma in un rapporto sensoriale fondato sulla percezione visiva, sull'arco abbreviato di uno stimolo e di una risposta immediata come un riflesso.<sup>13</sup>

La sala del *Caleidoscopio* è giocata propriamente sull'esaltazione *ad absurdum* del «rapporto sensoriale fondato sulla percezione visiva», sulla sostituzione della riflessione distaccata con la reazione immediata e meccanica, sul coinvolgimento immersivo del pubblico che diventa parte integrante dello spettacolo, sulla sollecitazione abnorme degli stimoli nervosi dello spettatore in una sorta di laboratorio sperimentale in cui osservare gli effetti di quella *Steigerung des Nervenlebens* che già Simmel aveva lucidamente colto quale caratteristica fondamentale della metropoli moderna.<sup>14</sup>

13 Filiberto MENNA, *La percezione organizzata di Lichtenstein*, in «Fantazaria», a. I, n. 2, luglio-agosto 1966, pp. 32-35, a p. 32.

14 Cfr. Georg SIMMEL, *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903), in ID., *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Bd 1, hrsg. von Rüdiger KRAMME, Angela RAMMSTEDT und Otthein RAMMSTEDT, Berlin, Suhrkamp, 1995, pp. 116-131

Le sale introduttive della XIII Triennale mirano dunque a stabilire una sostanziale coincidenza espressiva con la retorica urbana, mimetizzandosi per così dire con la metropoli. Si tratta di un aspetto fondamentale dell'allestimento, specie se letto in riferimento alle riflessioni di Alberto Boatto sul rapporto tra la metropoli e il moderno. Boatto, come è noto, ha ripetutamente sottolineato come la metropoli moderna, e nella fattispecie la New York a cavallo degli anni Cinquanta e Sessanta, fosse giunta ad incarnare pienamente l'estetica moderna, in una sorta di spettacolo totale che portava a compimento, materialmente realizzandolo, il sogno modernista: «Il moderno si confonde con la realtà di fatto, si mimetizza nell'orizzonte di tutti i giorni, presenta il volto della grande città [...]. La metropoli presenta la massima creazione totale e, quindi, pure estetica, di quel moderno che ormai ha stravinto».<sup>15</sup> Ma se la coincidenza tra un universo metropolitano, da un lato, e modernità, dall'altro, è dunque totale, «che cosa potrà fare ancora un "artista moderno"» – si chiede giustamente Boatto, ed è una domanda decisiva – «nel tempo del compimento del moderno stesso, quando fatalmente non può intervenire che a cose fatte, a giochi già conclusi?»<sup>16</sup> L'artista non potrà far altro che attenersi radicalmente alla metropoli, per «affrontare quella modernità tramutatasi in esistenza quotidiana e inevitabile», per appropriarsene, senza paura «di sporcarsi e di smarrirsi dentro i suoi spessori, ingorghi e labirinti».<sup>17</sup>

C'è qui, in questo atteggiamento verso il reale, una profonda consonanza con le poetiche neoavanguardistiche che presiedono all'allestimento delle sale introduttive, proprio nel senso della natura di quello sperimentalismo volto, come abbiamo visto, ad esorcizzare il «già dato» ostentandolo tautologicamente fino all'esasperazione. E se è vero, come ha sostenuto sempre Boatto, che «nessun altro artista del moderno» al pari dell'artista pop «si è lasciato coinvolgere volutamente dall'universo metropolitano dominato dai prodotti fabbricati in serie e dai mezzi di comunicazione di massa»,<sup>18</sup> è

---

(trad. it., *Le metropoli e la vita dello spirito*, a cura di Paolo JEDLOWSKI, Roma, Armando Editore, 2011).

15 BOATTO, *New York 1964: La Scena e la Metropoli*, in ID., *Pop Art*, cit., pp. 263–269, a p. 267.

16 ID., *Gli artisti della "fine del moderno"*, cit., p. 271.

17 Ibidem.

18 ID., *Pop Art*, cit., p. v.

anche vero che forse nessun altro evento figurativo-teatrale del Gruppo 63 si è confrontato in modo così esplicito con quello stesso universo metropolitano come la Triennale del 1964. Caratteristica della Pop Art statunitense è quella di innestarsi nella logica consumistica che domina i rapporti della vita metropolitana. La Pop Art non solo si appropria per manipolare, rifigurare, citare gli oggetti più banali della quotidianità, ma imita anche sul piano della circolazione dei propri prodotti il funzionamento dei circuiti della comunicazione tecnologica, sicché «il parallelismo fra la Pop Art e i mass media» è di fatto «totale». <sup>19</sup> Nel quadro dello spazio effimero di una mostra, l'allestimento della XIII Triennale tenta un'analogia e totale identificazione dei propri spazi con la logica del consumo. Le sale si danno come dei vuoti recipienti volti unicamente a favorire un consumo di immagini non diverse da quelle che lo spettatore è abituato a consumare quotidianamente. E anche i modi in cui queste immagini vengono somministrate ricalcano i procedimenti più tipici delle tecnologie della comunicazione di massa. Sia i contenuti che i modi, tuttavia, vengono inseriti entro un processo artistico volto ad estraniarli, cioè a fare emergere il carattere tutt'altro che "naturale" in cui normalmente vengono percepiti. Le tecniche del *collage*, gli ingrandimenti di dettagli che sfuggono all'occhio nudo, la risemantizzazione dell'oggetto tramite collocazione in un contesto ottico diverso che abbiamo riscontrato nell'allestimento, avvengono in analogia con i procedimenti della Pop Art. Mentre l'enfasi della stimolazione acustico-visiva che abbiamo osservato in particolare nella prima e nell'ultima sala si avvale proprio di quel rapporto di convergenza retorica tra l'estetica del modernismo e la metropoli. «Quante volte», scrive Boatto, «si è paragonata la città ad un immenso *collage* in movimento, a una giustapposizione, un attrito di parti, dove l'uomo, svuotato di ogni peso d'interiorità, si trova incastrato e trasportato alla pari di qualsiasi oggetto seriale?». <sup>20</sup> Un effetto analogo dovevano provocare, sulle visitatrici e i visitatori, le sale introduttive della Triennale, tanto è vero che nella prima idea di quella che sarebbe poi diventata la sala del *Caleidoscopio*, gli architetti avevano pensato ad un «gabinetto delle figure di cera» (dove le figure di cera dovevano rappresentare i vari feticci creati

19 ID., *Gli artisti della "fine del moderno"*, cit., p. 275.

20 ID., *New York 1964: La Scena e la Metropoli*, cit., p. 269.



dall'industria del tempo libero) attraverso il quale il pubblico sarebbe stato trasportato da «appositi carrelli che lo arrestano nei punti predeterminati per vedere e ascoltare cose decise da altri». <sup>21</sup> Idea poi abbandonata, ma che *in nuce* si ritrova in quello che abbiamo in precedenza descritto come l'effetto vorticoso dell'ultima sala che finisce per sballottare di qua e di là ed infine per inghiottire la spettatrice e lo spettatore inermi.

Con questo riferimento all'uomo ridotto ad oggetto seriale e centrifugato nel circuito della comunicazione tecnologica, il discorso estetico finisce ancora una volta per farsi tramite di questioni più ampie, che riguardano il rapporto del soggetto con la negatività della metropoli. <sup>22</sup> Tuttavia, se negli artisti pop americani «la soggettività viene tenuta in sospetto», osserva Boatto, «negli europei, al contrario, il materiale oggettivo attinto dal panorama metropolitano tende a trasporsi nella vita soggettiva dell'artista». <sup>23</sup> Si profila così uno scarto decisivo tra le pratiche della Pop Art statunitense, pur così presenti nella logica dell'allestimento della XIII Triennale, e alcune aree delle poetiche della neoavanguardia italiana, specie quelle più vicine al discorso dell'esistenzialismo e della fenomenologia. Ed è su quest'ultimo aspetto che vorremmo riflettere nel capitolo che segue, nel tentativo di mettere in luce il differenziarsi delle concezioni del moderno che traspaiono dall'allestimento.

21 Cfr. *Tempo libero, tempo di vita*, cit., p. 60.

22 Rispetto a questo argomento, oltre al già ricordato saggio simmeliano si veda l'acuminata rilettura che nell'ottica del «pensiero negativo» ne diede Massimo CACCIARI in *Metropolis. Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel*, Roma, Officina Edizioni, 1973.

23 BOATTO, *Pop Art*, cit., p. ix.



## Narrare in negativo

*Un enorme negativo di un positivo che non esiste.*

– Enrico Filippini

Gli anni dell'affermazione della Pop Art coincidono storicamente, come ha opportunamente ricordato Boatto, con il momento di «massima divulgazione» della semiologia, e non a caso: vi sarebbe infatti un'analogia operativa tra il metodo artistico della Pop Art e il metodo critico della scienza dei segni, «freddo, analitico e spassionato, lontano dai molti pregiudizi di qualsiasi ideologia». <sup>1</sup> Il fatto è significativo anche in relazione all'allestimento della XIII Triennale. Fu infatti in quello stesso 1964 che sulla rivista «Communications» Roland Barthes pubblicò gli *Éléments de sémiologie*, vera e propria pietra miliare per la nascita di questo nuovo campo di studi sollecitato proprio dall'affermarsi dei sistemi di comunicazione di massa. <sup>2</sup> Non è allora un caso che siano proprio le categorie critiche di Eco, che di quel nuovo campo di studi sarebbe poi diventato uno dei massimi cultori, a risultare particolarmente utili per descrivere i procedimenti degli artisti pop americani. La formula dell'assumere il linguaggio “dato” per portarlo a condizione di chiarezza

<sup>1</sup> ID., *Gli artisti della “fine del moderno”*, cit., p. 275.

<sup>2</sup> Si veda in particolare quanto osservava lo stesso Roland BARTHES nella *Présentation* del detto numero della rivista per cui cfr. «Communications», 4, 1964, pp. 1–3, a p. 1: «Il est certain que le développement des communications de masse donne aujourd'hui une très grande actualité à ce champ immense de la signification (encore qu'il ne faille pas confondre *communication* et *signification*), au moment même où le succès de disciplines comme la linguistique, la théorie de l'information, la logique formelle et l'anthropologie structurale fournit à l'analyse sémantique des moyens nouveaux. Il y a aujourd'hui une sollicitation sémiologique, issue, non de la fantaisie de quelques chercheurs, mais de l'histoire même du monde moderne».

si basa sulla scelta, come già discusso, di porsi in un rapporto di omologia con il “negativo”. Questa stessa regola determina i processi architettonici ideati da Gregotti che, come abbiamo visto, caratterizzano le sale introduttive: nel momento in cui, per la volontà di coincidere totalmente con l'estetica metropolitana, l'architettura scompare in quanto oggetto per farsi vuoto recipiente disponibile al consumo essa, di fatto, nel darsi si nega.

Ciò che tuttavia colpisce nelle affermazioni di Gregotti intorno alle intenzioni dell'allestimento, è come questo procedimento artistico venga declinato in termini soggettivi, chiamando cioè in causa la figura stessa dell'architetto:

Nel momento in cui la negazione dell'architettura (una negazione, si badi bene, attuata proprio con i mezzi della architettura stessa, attraverso la sua labirinticità linguistica) è apparsa come il materiale più proprio allo sviluppo del racconto espositivo, si sono poste in evidenza le contraddizioni di una lingua che insiste su una condizione di inautenticità dei propri rapporti costitutivi, che tende attraverso mille accorgimenti a porre il soggetto a riparo dalla discussione sul senso e la verità del soggetto stesso.<sup>3</sup>

Per quanto relativamente oscuro, il passo sembra stabilire una intima correlazione tra lo svelare «l'inautenticità» del «linguaggio» e lo scoprire la «verità del soggetto stesso», come se la materialità esteriore non potesse non trovarsi sedimentata nella coscienza del soggetto («in quanto anche campione di una società che in esso rappresenta», chiosa non a caso Gregotti).<sup>4</sup> Insieme ad alcune delle categorie costitutive del discorso del moderno (il *pathos* dell'autenticità, la dimensione della coscienza soggettiva) traspare qui, come vedremo subito meglio, il pensiero fenomenologico di Husserl mediato dalla lezione di Enzo Paci.<sup>5</sup>

3 GREGOTTI, *Un'esperienza alla XIII Triennale*, cit., p. 110, qui alle pp. 182–183.

4 Cfr. *Ibidem*: «Proprio questa assunzione, come materia prima di tutte le intime ambiguità del soggetto (in quanto anche campione di una società che in esso rappresenta), mi pare francamente portare la discussione, sia pure fra mille probabili equivoci, al di là di alcuni falsi obiettivi che hanno costituito per molto tempo le illusioni ed i ripari della nostra cultura di architetti».

5 È stato del resto lo stesso Gregotti a sottolineare l'importanza della lezione paciana per la cultura architettonica milanese dell'epoca, per cui cfr. GREGOTTI, *In ricordo di Enzo Paci*, in *ID.*, *Questioni di architettura*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 176–179.

Ebbene, questa prospettiva soggettiva in cui l'operazione epifanico-conoscitiva implica la compromissione dell'io è totalmente estranea agli artisti pop americani, e non trova corrispondenze neanche nelle teorie estetiche di Eco. Il riferimento in questo caso è un altro, ovvero un'area molto specifica delle poetiche letterarie della neoavanguardia e, nella fattispecie, quella impersonata da Filippini che pur vantando pochissime prove narrative rimane uno degli esponenti più rappresentativi dello sperimentalismo neoavanguardistico.

Vale la pena rileggere allora sotto questa luce la già ricordata analisi che Filippini fornisce delle sale della Triennale. Di particolare interesse risulta un passo in cui egli sottolinea come la natura sociologica del tema della mostra (il "tempo libero" appunto) esponga gli allestitori alla tentazione di optare per soluzioni espressive didattico-sociologizzanti. Il cedere a tale tentazione, tuttavia, equivarrebbe per Filippini «a un vero e proprio rifiuto espressivo: l'autore si mette al riparo dal rischio di compromissione, di contaminazione con l'oggetto della propria attività, scostandosene, spostando l'inautenticità dalla propria persona a tutte le altre persone possibili».<sup>6</sup> Analogamente a quanto appena discusso in riferimento a Gregotti, anche qui il postulato artistico della totale coincidenza espressiva col "negativo" (che, come abbiamo visto in relazione alla sala dei condotti tematici e a quella del *Caleidoscopio*, suscita il pieno consenso di Filippini) implica il coinvolgimento della persona dell'autore, chiamato a denudarsi alla stregua del linguaggio che intende denudare. L'identico concetto Filippini lo aveva espresso in quegli stessi mesi del 1964 in quella sorta di manifesto poetico intitolato *Nella coartazione letteraria* che Andrea Cortellessa ha di recente, e giustamente, definito «uno dei più acuminati che in assoluto abbia saputo proporre, in quegli anni, la Neoavanguardia italiana».<sup>7</sup> In perfetta analogia con quanto osservato a proposito dell'allestimento delle sale introduttive della XIII Triennale, Filippini distingue all'interno delle poetiche sperimentali del panorama letterario coevo, e nel loro rapporto con la realtà in particolare,

6 FILIPPINI, *Appunti sopra un oggetto quasi sconosciuto*, cit., p. 59.

7 Cfr. CORTELLESSA, *Coartazione e inadempienze. Autodistruzione del racconto in Filippini*, in Massimo Danzi e Marino Fuchs (a cura di), *Enrico Filippini a trent'anni dalla morte*, cit., pp. 61-81, a p. 72.

«un atteggiamento di copertura, un rifiuto di assumere in prima persona l'inautenticità e l'inerente tentativo di imputarla ad altro oggetto».<sup>8</sup> Tra i numerosissimi modi pressoché equivalenti nei quali troverebbe espressione tale «atteggiamento di copertura» o «di cautela», Filippini elenca, tra le altre cose, l'«adozione di un atteggiamento positivistico-sociologico (col vantaggio, vedi neo-realismo, di non compromettere il soggetto)», l'«apertura verso il plurilinguismo, comportante una specie di aristocratica accondiscendenza nei confronti della complicazione del reale» (per cui viene da pensare a certo espressionismo di matrice gaddiana) e, infine, l'«impassibile registrazione del fatto che il reale è retto dal principio d'indeterminazione, e quindi proposta di un' indefinita apertura dell'opera (col duplice vantaggio, ancora, della non compromissione e, inoltre, di una permanente spettacolarità del *wit*)».<sup>9</sup> Quest'ultimo modo è un chiaro riferimento alle «poetiche dell'opera aperta» teorizzate da Eco che, come abbiamo visto, costituiscono uno dei principi fondamentali che regolano l'allestimento della XIII Triennale. Ebbene, l'adozione di uno qualsiasi di questi modi espressivi, tutti riconducibili al detto «atteggiamento di copertura», equivarrebbe, secondo Filippini, «alla messa in opera di un sipario, a un prudente tentativo di mettersi al riparo, [...] e, per quanto il pubblico possa anche non accorgersene, è una reazionaria abdicazione».<sup>10</sup> Dove l'elemento “reazionario” andrebbe sostanzialmente riconosciuto nella tendenza evasiva che evidentemente Filippini attribuisce a qualsiasi atteggiamento che si sottragga all'imperativo solipsistico della «compromissione del soggetto».

Il consenso di Filippini, e un discorso analogo vale per Gregotti, verso il principio espressivo della totale coincidenza con il “negativo” vale dunque soltanto se comporta una contemporanea messa in gioco della dimensione soggettiva, senza adagiarsi in un mero atteggiamento descrittivo, distaccato, spassionato. Vediamo allora quali sono i termini secondo i quali Filippini declina la propria «opzione per lo sperimentalismo». Il concetto di

8 FILIPPINI, *Nella coartazione letteraria*, in «Marcatré», n. 8/9/10 (luglio-agosto-settembre 1964), ora in ID., *L'ultimo viaggio*, nuova edizione rivista e accresciuta, a cura di Alessandro Bosco, Milano, Feltrinelli, 2013, pp. 124–132, a p. 126.

9 Ivi, pp. 126–127.

10 Ivi, p. 127.

partenza è quello comune a buona parte dell'area neoavanguardistica, che Filippini formula come segue:

accettare e aderire e impadronirmi dell'inautenticità dell'unico linguaggio che ho a disposizione, tentare di esasperarla fino a trarla alla luce. Soltanto a questo punto, e attraverso una sorta di ripercorrimto genetico, potrò aspettarmi di veder riaffiorare la materialità rimossa e insieme delinarsi un "orizzonte di emersione", un vettore di verità.<sup>11</sup>

Riaffiorano qui in tutta evidenza quelle che Tafuri, come già ricordato, ha riconosciuto come le caratteristiche principali dell'«atteggiamento sperimentalista [...] teso a smontare, ricomporre, contraddire, portare all'exasperazione sintassi e linguaggi accettati come tali».<sup>12</sup> Ma il punto è che il postulato del «ripercorrimto genetico» del linguaggio a scopo demistificante che, sempre in quegli anni, pone le basi del principio operativo poi sviluppato in altro senso dal decostruzionismo derridiano, in Filippini si risolve invece in termini soggettivi. Infatti, il confronto critico con la materialità del linguaggio inteso quale depositario della "falsa coscienza" dovrebbe attuarsi, nelle intenzioni espresse da Filippini durante il primo dibattito del Gruppo 63 a Palermo, nel senso di un'«esplorazione integrale della dimensione soggettiva».<sup>13</sup> Se, proseguiva egli in quell'occasione, «è vera l'esistenza dell'organo universalmente falsificante di cui parla per esempio Lukàcs in *La reificazione e la coscienza del proletariato*, la soggettività, riesplorandosi, non può che ritrovarlo interiorizzato, introiettato ed eventualmente "rimosso"».<sup>14</sup> L'esplorazione del soggetto equivarrebbe dunque all'esplorazione di una determinata materialità esterna, "cosificatasi" (*verdinglicht*) nel linguaggio.

11 Ivi, pp. 127-128.

12 TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, cit., p. 119.

13 FILIPPINI, Intervento al primo incontro del Gruppo 63, in Nanni Balestrini-Alfredo Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 399.

14 Ibidem.

Ed è qui che implicitamente entra in gioco il discorso husserliano cui si faceva riferimento anche rispetto a Gregotti. Quello tra esperienza «interna» da un lato ed esperienza «esterna» dall'altro è, come scrive Husserl nella *Crisi* (tradotta peraltro proprio da Filippini nel 1959–61), un «falso parallelismo» su cui però fatalmente poggia il seguente assioma: «la scienza della natura deve fondarsi sull'esperienza esterna, la psicologia sull'esperienza interna: nella prima si dà la natura fisica, nella seconda l'essere psichico, l'essere dell'anima. Perciò “esperienza psicologica” diventa un'espressione equivalente ad “esperienza interna”». <sup>15</sup> Nel quadro della fenomenologia husserliana intesa come scienza della soggettività trascendentale, la coscienza del mondo, la coscienza della materialità esterna, di ciò che mi circonda, è inscindibile dalla coscienza che io ho di me stesso o, per dirla con Enzo Paci: «il mondo mio circostante, è oscuro nella misura in cui io non mi rivelo a me stesso». <sup>16</sup> In questo senso il compito della fenomenologia non è quello di ricostruire, bensì quello di *disoccultare* la totalità del mondo che è contenuta e nascosta in me in quanto soggetto trascendentale. «Io sono realmente un ego trascendentale», scrive Husserl, «ma non ne sono cosciente» e l'operazione fenomenologica consiste quindi nel ritrovare questa dimensione, obliata nella ristrettezza e contingenza dei nostri atteggiamenti e interessi particolari nel vivere quotidiano.

Ci avviciniamo così all'idea di una psicologia trascendentale, dove l'esplorazione dell'inconscio trascende, appunto, la dimensione privata e individuale negando radicalmente qualsiasi anelito intimistico. Non solo: nell'operazione fenomenologica, infatti, «l'inconscio» – per dirla ancora con Enzo Paci – «si rivela come il mondo materiale esterno e come l'alterità non ancora consapevolmente costituita nella mia *Umwelt*. L'inconscio sembra coincidere, al limite, con la materialità delle cose, con l'oscurità e l'impenetrabilità della materia “esterna” [...]. L'“esterno” appare qui come una modalità dell'“interno”». <sup>17</sup> Insomma, per riprendere

15 Cfr. Edmund HUSSERL, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, a cura di Walter Biemel, avvertenza e prefazione di Enzo Paci, traduzione di Enrico Filippini, Milano, il Saggiatore, 1972 (1961), p. 242.

16 Enzo PACI, *Funzione delle scienze e significato dell'uomo*, Milano, il Saggiatore, 1963, p. 124.

17 Ivi, p. 187.



un'efficace formulazione dello stesso Husserl, «l'autocoscienza e la coscienza dell'estraneo sono inseparabili a priori», e quindi ogni riduzione della psicologia a esperienza interna non solo è falsa, ma preclude qualsiasi indagine veramente conoscitiva dell'uomo che si ritrova vivente nel mondo, nel senso che «la considerazione radicale del mondo è una considerazione sistematica e interna della soggettività che si "esteriorizza" nell'esteriorità».<sup>18</sup> Tra esteriorità e interiorità non c'è dunque soluzione di continuità, come non c'è soluzione di continuità tra soggetto e oggetto. Ma soprattutto qualsiasi considerazione «radicale» del mondo non può che partire da una messa in discussione e quindi da un'esplorazione della propria soggettività in quanto potenziale veicolo di accesso alla comprensione e alla piena coscienza dell'esteriorità.

Posto dunque che il linguaggio è il luogo della sedimentazione *materiale* e dell'operatività *pratica* dell'«ideologia» (intesa in quanto falsa coscienza), e che il soggetto o, per meglio dire, la relazione intersoggettiva, è l'organo del suo funzionamento sociale ed «esteriore», ecco allora che nel momento in cui l'operazione linguistica (vale a dire estetica) mira alla presa di coscienza e quindi al superamento dell'«inautenticità», essa non potrà che *compromettere il soggetto* che opera esteticamente. Nella pratica letteraria di Filippini ciò si traduce, all'interno della logica del racconto che si nega mentre si fa, nel tentativo «di costringere un organismo linguistico, che è il mio, a manifestare, smascherandosi, la propria patologica identità», sottraendosi tuttavia «a una completa identificazione» con la «malattia» per «indurre il complesso verbale a dire ciò che non vuol dire e che non può non dire».<sup>19</sup> Sarebbe questa dialettica a fondare e costituire secondo Filippini «le virtù conoscitive e la possibilità di utilizzazione della letteratura: nel momento stesso in cui mi riconosco oggetto e soggetto di una frode linguistica e cerco di smascherarla, ripristino la possibilità di un intervento strutturante e progettante».<sup>20</sup>

Vediamo allora come tutto ciò concretamente si traduca nelle prove narrative. Iniziamo da *Settembre*, il racconto d'esordio di Filippini pubblicato

18 HUSSERL, *La crisi delle scienze europee*, cit., p. 143.

19 FILIPPINI, *Nella coartazione letteraria*, cit., pp. 130-131.

20 Ivi, p. 131.

nel 1962 sul «Menabò».<sup>21</sup> Lo schema di base è quello del racconto di un progetto di racconto, uno stratagemma particolarmente adatto per un approccio metanarrativo alla scrittura,<sup>22</sup> ma tutt'altro che inedito e per questo trattato con buona dose di ironia. Il procedimento di base che determina l'evolversi del racconto, è riassumibile in un processo continuo del fare, disfare e rifare l'immagine iniziale del racconto da fare, che troviamo evidenziata in corsivo proprio all'inizio di *Settembre*, e che consiste nell'azione di un tale che una mattina, dopo non esser riuscito a dormire per tutta la notte, scende dalla sua camera d'albergo, si ritrova sul boulevard sotto un gran sole dorato, va a comperare giornali, va a bere un caffè, torna in albergo. L'immagine sembra esprimere innanzitutto un problema di percezione della realtà, e nella fattispecie della dimensione temporale, visto che il personaggio confonde i giorni e le stagioni, sicché il proliferare del materiale verbale comincia a muoversi entro una dimensione volutamente irreali. Nel fare e rifare la detta immagine iniziale il narratore, che non solo si sdoppia per guardarsi nell'atto di narrare ma che si narra anche in terza persona, aggiunge sempre nuovi elementi all'azione (il personaggio ad esempio vede un albero, riceve due lettere, torna a letto), nuovi dettagli e potenziali prospettive di sviluppo (che però tali rimangono, cioè virtuali, pure linee intenzionali). Inoltre, il gioco del "fare e rifare" l'immagine prende forma in un continuo divagare in un linguaggio pseudofilosofico che rimanda sempre ad altro, innescando una sorta di movimento centrifugo che si impossessa del materiale verbale.

Questo movimento centrifugo, che è uno degli elementi più importanti nella strutturazione del magma verbale, si traduce in un continuo e incontrollato moltiplicarsi dei piani discorsivi, in un gioco continuo di aperture e rispecchiamenti, sintatticamente sostenuto dall'ossessivo impiego del doppio punto utilizzato però in funzione metrica e ritmica, il

21 FILIPPINI, *Settembre*, in «Menabò», n. 5, luglio 1962, pp. 238–256, ora in ID., *L'ultimo viaggio*, cit., pp. 77–95.

22 Sulla questione della metanarrazione e del metaromanzo oltre allo storico saggio di Mario PERNIOLA, *Il metaromanzo*, Milano, Silva Editore, 1966, si rinvia in particolare all'ottimo studio di Nicola TURI, *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957–1979)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007.

che comporta lo sgretolarsi della sintassi e la frammentazione del discorso in un'orbita di per sé dispersiva. Questo movimento centrifugo non solo implica un moto circolare, ma anche una gravitazione centripeta, insomma un insieme di forze che finisce per definire una sorta di buco nero che rischia di inghiottire da un momento all'altro l'intero universo verbale del racconto. Cioè dalle linee di fuga di questo materiale verbale, esploso nel gioco iperbolico dei rimandi e delle divagazioni continue, pare emergere una sorta di zona di silenzio, una sorta di spazio del non detto o del non dicibile il cui disoccultamento sembra costituire il fine stesso della scrittura di Filippini. «Io vorrei trovare proprio una dimensione originaria, prima delle parole» si legge non a caso in *Settembre*. E di fatti, alla fine, la costruzione verbale, come ha già osservato Sanguineti, implode inesorabilmente:

La macchina narrativa di Filippini si paralizza, si deve paralizzare, non appena quella realtà che è stata estromessa forzosamente dalla pagina si affacci in una battuta, una sola, ma decisiva come un colpo di grazia, dell'ascoltatrice silenziosa che si immagina abbia ascoltato tutto il progetto di racconto sino a quel punto esibito: non appena cioè, di fronte al personaggio che dice "io" per spiegare che il proprio personaggio un po' dirà "io" e un po' dirà "lui", si accampi una voce che contesti, contraddica e neghi, a modo suo, una proposizione del narratore («sembrava settembre»), per evocare un dato, immediato e presente, di realtà («ma è: – settembre!»).<sup>23</sup>

Il dato reale finisce, come chi bruscamente si risveglia da un sogno, per negare l'intero mondo fantasticato. Quello di Filippini sarebbe dunque, stando alla tesi di Sanguineti, un racconto che si presenta in quanto negazione del racconto stesso per sfociare nella negazione della negazione del racconto, cioè col liquidare insieme al valore del romanzo anche l'antivalore costituito dall'antiromanzo.<sup>24</sup> «Il vero fare giusto», aveva d'altronde affermato il narratore, «è la voglia di non dire», come volevasi appunto dimostrare. Tuttavia, questa presunta «voglia di non dire» viene contraddetta dall'esistenza stessa del racconto. Non solo: poiché anche

23 Edoardo SANGUINETI, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in «Lettere italiane», a. 16, n. 4, ottobre 1964, pp. 445-472, poi in ID., *Ideologia e linguaggio*, a cura di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 77-107, a p. 84.

24 Ivi, p. 87.

la struttura a vortice che minaccia di risucchiare in un abisso di silenzio l'intero edificio verbale, potrebbe essere in realtà contraddetta, come ha finemente osservato Luigi Weber, da quella notazione paratestuale che una riga sotto la fine del racconto recita: «Parigi, marzo 1961»; il che di fatto scardinerebbe la logica dualistica e catartica di «smascheramento-confutazione» per affermare invece «solo una progressione infinita di dubbi».<sup>25</sup>

Forse la chiave del racconto è invece un'altra ancora. Nell'unico abbozzo autografo esistente di *Settembre*, come ho già evidenziato in altra sede, il racconto si apre con una tacita citazione, poi omessa, dal Sartre della *Critique de la raison dialectique* che suona così: «Dans le monde de l'aliénation, l'agent historique ne se reconnaît jamais entièrement dans son acte».<sup>26</sup> La proposizione sartriana va qui assunta nel suo valore immediatamente operativo nella logica strutturale del testo. In quel non riconoscersi mai interamente nel proprio atto è infatti contenuto un movimento di *scarto* e contemporaneamente di *differimento*, che sono poi i due momenti strutturanti del racconto e che vanno letti sullo sfondo di un assioma fondamentale della poetica di Filippini, riassumibile nella consapevolezza di chi, con Heidegger, si sente «gettato in un linguaggio (inautentico) come si è gettati in un mondo (inautentico)».<sup>27</sup> Lo *scarto*, dunque, si profila nel momento in cui il testo opera una costante negazione del linguaggio che adotta, in quanto rifiuta di riconoscersi, con il conseguente effetto di estraniarselo o di oggettivarlo. Ne deriva il già osservato fondo umoristico e auto-parodico del racconto-romanzo, con la conseguente messa in questione dello statuto stesso del genere. Il primo a farne le spese è proprio il personaggio-narratore che prima, come già ricordato, dice "io"

25 cfr. WEBER, *Con onesto amore di degradazione*, cit., pp. 183–184. Mi sembra, tuttavia, che la «funzione Beckett» (il principio della «formulazione circolare autoinvalidante», ivi, p. 13) alla quale Weber riconduce il racconto, sia compatibile solo in parte con l'*ethos* che informa la poetica di Filippini.

26 Cfr. Jean-Paul SARTRE, *Critique de la raison dialectique*, Paris, Gallimard, 1960, 2 voll., I, p. 67.

27 Cfr. l'intervento di Filippini al dibattito del primo incontro del Gruppo 63 che si legge in Balestrini-Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura*, cit., p. 398.

per poi immediatamente sdoppiarsi e guardarsi agire in terza persona in un processo di auto-smascheramento che alla fine lo costringe «a mostrarsi nelle sue mutande ideologiche, ludibrio dei passanti».<sup>28</sup> Se questo gesto di negazione del linguaggio letterario equivale, in quanto *scarto* oggettivante, ad un momento conoscitivo in funzione del superamento di un linguaggio e quindi di una realtà ritenuti inautentici, è tuttavia proprio l'orizzonte di tale superamento che, come il racconto da fare ma che non si fa, viene costantemente *differito*, rimandato. Paradossalmente, sembra che il fare letterario possa occupare unicamente questo *spazio differito della propria autonegazione*, poiché al di là di questo spazio vi è quella «dimensione originaria, prima delle parole» verso cui l'intera narrazione è tesa, ma che essa non potrà raggiungere senza nel medesimo istante condannarsi al silenzio.

L'operazione letteraria di Filippini mira, dunque, a creare uno spazio espressivo che è perennemente in bilico tra il precipitare in quella zona di silenzio costantemente esorcizzata e la contemporanea impossibilità di identificarsi con il linguaggio adottato. La riuscita dell'operazione, e quindi il «vantaggio conoscitivo» che se ne dovrebbe ricavare, si regge sul precario equilibrio di questa incessante tensione dialettica che non può risolversi in nessuna sintesi, ma che tiene aperto quello spiraglio che costituisce l'unica alternativa tra l'abbandonarsi alla natura mistificatoria e illusoria del *dato* («e quindi rinunciare a ogni pretesa di verità») e l'abbandonarsi alla constatazione della negatività del negativo in una sorta di contemplazione mistica del «nulla». Tra questi due poli irricevibili si fa largo il ristretto spazio di manovra dello scrittore. Il racconto *In negativo*, pubblicato nel settembre del 1964 nello stesso numero del *Marcatré* che conteneva anche gli interventi di Eco e Gregotti sulla XIII Triennale,<sup>29</sup> è allora forse l'esempio più compiuto di questa peculiare ricerca letteraria. Come ha messo bene in evidenza Marino Fuchs,<sup>30</sup> il racconto ruota intorno

28 ECO, *Notizia su Enrico Filippini*, in «Menabò», n. 5, luglio 1962, p. 257, ora in FILIPPINI, *L'ultimo viaggio*, cit., pp. 190-191, a p. 191.

29 Cfr. FILIPPINI, *In negativo*, in «Marcatré», n. 8/9/10 (luglio-agosto-settembre 1964), pp. 65-76, ora in ID., *L'ultimo viaggio*, cit., pp. 96-123.

30 Cfr. Marino FUCHS, *Enrico Filippini editore e scrittore. La letteratura sperimentale tra Feltrinelli e il Gruppo 63*, Roma, Carocci, 2017, pp. 171-186. Sullo stesso

alla forzata elaborazione del passato “rimosso” del protagonista. Il processo di autoanalisi viene messo in moto dalla notizia della venuta di Anni, una donna con cui due anni prima il protagonista aveva avuto una relazione finita male. Il protagonista nutre dei sensi di colpa anche per un atto di sadismo consumato su di lei. Anni è una presenza latente nel testo, vive esclusivamente nella mente del protagonista dove viene rievocata ora nella memoria di un passato realmente vissuto ora nella proiezione immaginaria di un ipotetico futuro. Il presente è invece costituito da quella che Fuchs ha giustamente individuato come la «cornice» del racconto, che vede il protagonista seduto al tavolino di un bar di Ascona mentre, bevendo del whisky, tenta di formulare il testo per un telegramma da inviare alla donna ancora in viaggio («UNO SPETTRO» che «SI AGGIRA o meglio indugia PER L'EUROPA» la definisce l'io narrante). Le varie dimensioni temporali tendono a sovrapporsi generando una sensazione di smarrimento nella lettrice e nel lettore, ulteriormente acuita dalla non linearità della narrazione che procede piuttosto per un accumulo di situazioni che la lettrice e il lettore sono chiamati a districare e a mettere in relazione. A ciò si aggiunge lo sdoppiamento dell'io narrante in un «lui» che tende contemporaneamente a sovrapporsi alla figura dell'autore implicito il quale, ad un certo punto, viene letteralmente proiettato nel testo attraverso il suo stesso nome di battesimo: « Si potrebbe telefonare al Filippini: così ti chiava lui: ammesso che ne ha voglia: e come quella volta... ».<sup>31</sup> L'inciso finale allude all'atto sadomasochistico perpetrato sulla donna (qui ridotta ad un'avvilente proiezione dello sguardo maschile) e chiama in causa la figura stessa dell'autore del racconto (il cui nome ritorna anche nella forma storpiata dalla pronuncia francese come «Mössio Phillipini»), la cui immagine, in una sorta di gioco di specchi, appare così frantumata e moltiplicata nelle varie istanze soggettive della narrazione. Il testo funziona quindi come una sorta di caleidoscopio teso a mettere il soggetto al cospetto di sé stesso, una costellazione che ricorda molto da vicino quella descritta da Filippini per la sala del *Caleidoscopio*, appunto, dove gli specchi mettono il

---

racconto si veda inoltre il già ricordato saggio di CORTELESSA, *Coartazione e inadempienze. Autodistruzione del racconto in Filippini*, cit.

31 FILIPPINI, *In negativo*, cit., p. 120.

visitatore «di fronte alla propria immagine, esaltata dalla moltiplicazione ma irrimediabilmente sua e in rapporto con niente, se non col niente». Il processo di recupero del rimosso, messo in moto dall'immagine di Anni, non riguarda tuttavia soltanto la dimensione sessuale, ma anche quella artistica. Anni, infatti, è l'oggetto di un romanzo (detto «l'impiastrò» nel testo) che il protagonista, da due anni a questa parte, non è riuscito a portare avanti e che si riduce ad una serie di «frammenti che non riesce a unire, a legare, per dare loro una forma soddisfacente che racconti la verità di quel rapporto». <sup>32</sup> Il gioco di specchi continua, poiché il racconto che stiamo leggendo è propriamente la forma compiuta in cui viene elaborata la vicenda di Anni secondo la logica, appunto, del metaromanzo.

Quali sono, dunque, le caratteristiche di questa forma? Nella *Coartazione letteraria* Filippini parla di un doppio movimento che agirebbe sulla strutturazione del racconto e che abbiamo già rilevato in *Settembre*: uno centrifugo-dispersivo e l'altro centripeto-normativo. Possiamo tentare di descrivere l'effetto di questi due moti contraddittori attraverso quella che è l'esperienza di lettura del racconto, quindi dal punto di vista della sua fruizione. Il monologo del personaggio si sviluppa in una sorta di verbigerazione volta palesemente ad eludere, ad esempio tramite un massiccio ricorso alla struttura retorica dell'*ipèrbato*, <sup>33</sup> il confronto con quella zona del rimosso che riaffiora dalla presenza latente di Anni. L'utilizzo peculiare dei doppi punti frantuma l'ordine grammaticale della sintassi spostando l'accento sul piacere ipnotico del ritmo (piacere che però può facilmente tramutarsi in vertigine), sul gioco fonico delle assonanze e delle rime, sulle ripetizioni, sul gusto ludico e infantile della sostituzione dei fonemi, della scomposizione e ricomposizione delle sillabe e via dicendo. Il gusto manieristico per il gioco dei significanti finisce inevitabilmente per sbriciolare l'aspetto semantico e per far apparire l'«ostentazione

32 FUCHS, *Enrico Filippini editore e scrittore*, cit., p. 172.

33 L'*ipèrbato* è quella figura retorica che consiste nel separare un'unità grammaticale inframmezzando altre parole o sintagmi, il che nel testo di Filippini spesso conduce ad una dilatazione *ad absurdum* della frase. Proprio nell'*ipèrbato* Curtius aveva individuato una delle fonti più rigogliose dell'*ornatus* manieristico (per cui cfr. Ernst Robert CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen und Basel, Franke Verlag, 1993 (1948), p. 278).

argomentante» del monologo (che è infarcito di versi della *Zueignung* del *Faust* di Goethe, di passi del *Tractatus* di Wittgenstein, di concetti filosofici desunti da Aristotele, da Heidegger, da Marx, ecc.) come un vuoto «balbettio pseudo-filologico»: <sup>34</sup>

E quindi ancora tà: e quindi tratratrà. Essenziale è: era: sarà: essere in tra. E a questo punto un cane cominciò a guardarmi con una certa curiosità.

Ma: per lei: mentre io una sera di un inverno al Caffè Schiff pensavo alla mia vita tutta bianca: tutta vuota e bianca e priva di inerenze e di presenze e di mancanze salvo quella e quelle del mio bar: e mentre rinunciavo alla visione alla memoria all'immaginazione alla futura azione: per lei...

... vom Glück vom black vom wird vom what vom how vom nicht e dalla sua natura e dalla sua disposizione (adesso) alla rinuncia: vom come se getäuscht: la sera di quel giorno di un inverno: proveniente da K.: perché: poi: avrebbe poi dovuto essere non facile? <sup>35</sup>

Come si può rilevare da questo campione, l'operazione letteraria consiste qui nell'estrapolare le parole o i concetti presi in prestito dal loro contesto originario, nell'isolarli dal flusso narrativo entro il quale normalmente si collocano, nel cancellare poi la stessa referenzialità del contesto di origine per farli apparire, così "depurati", unicamente in una combinazione immanente al testo. Ebbene, nel momento in cui le parole entrano in questo circuito autoreferenziale non solo subiscono un processo di straniamento, ma vengono portate a nuova evidenza risvegliando così l'attenzione della lettrice e del lettore. Chi legge è infatti implicitamente chiamato a partecipare attivamente alla costruzione del percorso di lettura, a riassemblare i frammenti sparsi, a recuperare e mettere a confronto le varie combinazioni sintagmatiche che essi formano nel testo, a studiare il tipo di manipolazione fonetica che subiscono, insomma, ad interrogarsi sul significato che tali parole assumono nel nuovo contesto denotativo. L'operazione linguistica di Filippini, a prescindere dalle intenzioni teoriche che la sorreggono, mostra in tal senso non solo evidenti analogie con le pratiche del collage di tradizione modernista, ma anche con alcuni procedimenti che caratterizzano l'allestimento delle sale della XIII Triennale. Qui il telaio

34 Cfr. FILIPPINI, *Nella coartazione letteraria*, cit., pp. 128–129.

35 ID., *In negativo*, cit., p. 119.



architettonico, come abbiamo visto, è chiamato a portare a nuova evidenza alcuni frammenti dell'universo metropolitano inserendoli in un diverso contesto sia visivo che spaziale e invitando lo spettatore a stabilire delle relazioni. Allo stesso modo il testo di Filippini mira ad inserire il proprio campionario di frammenti verbali, e la materialità stessa del linguaggio che adotta, entro una «struttura mono- o policentrica rigorosamente chiusa e il più possibile univoca» al fine di «indurre il complesso verbale a dire ciò che non vuol dire e che non può non dire». <sup>36</sup> Il tentativo è dunque quello di creare una macchina narrativa che induca il linguaggio a rivelare un significato che scaturisca dalla negazione del suo rapporto referenziale con la realtà, e quindi, *e contrario*, dal circuito autoreferenziale in cui viene costretto. Paradossalmente, quindi, l'implicito carattere "aperto" di questa struttura narrativa – "aperta" perché per funzionare richiede l'intervento attivo della lettrice/del lettore a cui viene programmaticamente impedito di lasciarsi passivamente cullare dall'illusione romanzesca – non è in fondo, come acutamente aveva già notato Garroni, «che la *chiusura dell'opera in se stessa*, nel suo costituire sistema linguistico autonomo». <sup>37</sup>

Al di là delle finalità conoscitive che Filippini in sede di autocommento poneva alla base del suo racconto – ovvero il tentativo di rigenerare attraverso il linguaggio anche il soggetto monologante che lo produce e che ne è prodotto – risultano evidenti, a livello di procedimenti estetici, le profonde analogie che lo legano alla macchina narrativa della XIII Triennale. Qualunque fossero le premesse teoriche, a volte divergenti, da cui muovevano le rispettive ricerche di Eco, Filippini e Gregotti, esse non esprimevano altro che diversi modi di affrontare, attraverso specifiche visuali disciplinari, una realtà che non sembrava più riducibile alle forme di razionalizzazione ereditate dal passato. <sup>38</sup> Alla base vi era l'idea che nel

36 Id., *Nella coartazione letteraria*, cit., p. 131.

37 Emilio GARRONI, *La crisi semantica delle arti*, cit., p. 260 (corsivi nel testo).

38 Si rilegga, in proposito, l'intervista di Filippini a Gregotti apparsa su «la Repubblica» il 10 gennaio 1980 con il titolo *Ma il buon architetto fa belle rovine*. Alla domanda di Filippini sul tipo di storicismo (cioè di visione della modernità) praticato da Gregotti a cavallo tra la fine degli Anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta quest'ultimo risponde: «Ti sembrerà paradossale, ma era legato non dico a Nietzsche, ma certamente al pensiero negativo, a quello che si conosceva di

praticare artisticamente, e al di fuori di impalcature deterministiche, il linguaggio «dato» – cioè il materializzarsi della storicità del presente in forme, strutture, modelli, comportamenti, ecc. –, vale a dire nel fare di questo “linguaggio” un uso *qualitativamente diverso* al fine di esorcizzarlo, costituisse una esplicita forma di resistenza allo *status quo* (e, insieme, una rivendicazione del necessario ruolo dell’arte per la comprensione del reale). Erano questi i termini tramite cui l’allestimento delle sale introduttive della XIII Triennale aveva perseguito l’obiettivo di un’arte, per riprendere le parole di Eco, capace di educare l’«uomo contemporaneo all’autodirezione» (in un’ambigua quanto improbabile coincidenza tra “aristocraticità” dell’operazione sperimentale e “popolarità” dei fini).<sup>39</sup> A distanza di soli pochi anni, tuttavia, quasi a sancire la chiusura di un’epoca, Eco avrebbe ricordato quell’esperienza come l’«ultima kermesse in cui poeti, pittori, musicisti, architetti, grafici, designers e scrittori hanno lavorato insieme credendo che nel chiuso di quattro pareti [...] si potesse fare un discorso capace di inquietare il mondo».<sup>40</sup> Resta da capire che cosa rimane, oggi, di quell’esperienza.

---

Adorno e Benjamin, della Scuola di Francoforte. Il grande interrogativo riguardava il mito del progressismo e della razionalità. [...] Nei primi anni Sessanta, io, almeno io, anche alcuni altri ci avviciniamo a voi, all’Avanguardia, al Gruppo 63... Era una maniera per restar legati a quel famoso pensiero negativo» (cfr. FILIPPINI, *Frammenti di una conversazione interrotta*, cit., pp. 98–102, a p. 100).

39 Resta in questo senso tutto sommato valida un’osservazione di GARRONI contenuta in ID., *La crisi semantica delle arti*, cit., pp. 55–56: «Eco sembra credere effettivamente che la poetica [...] dell’“opera aperta” [...] investa, o sia destinata ad investire, ai vari livelli, la coscienza comune; e che sia possibile davvero una partecipazione collettiva (e attiva, e perciò altamente civile) alle celebrazioni aristocratiche dei misteri dell’ultima avanguardia. Una sorta di divulgazione dell’indivulgabile, di trasformazione collettiva di tutti in “inventori” e “creatori” sotto forma di “combinatori” o fruitori combinanti [...] Ma in realtà a noi pare che si commetta l’errore di considerare come un effettivo rapporto o un trapasso *da-a*, ciò che è soltanto una coincidenza ambigua tra “aristocraticità” e “popolarità” in seno alla cultura borghese».

40 ECO, *Introduzione a Milano 70/70. Un secolo d’arte* - Catalogo della Mostra, Milano, Edizioni Edi Stampa, 1970–1972, 3 voll., III (1946–1970), pp. 13–16, a p. 16.

## Conclusione

*Gli oggetti percepiti diverse volte, cominciano ad essere percepiti per «riconoscimento»; l'oggetto si trova dinanzi a noi, noi lo sappiamo, ma non lo vediamo.<sup>1</sup>*

– Viktor Šklovskij

Uno degli obiettivi che ci eravamo posti all'inizio di questo percorso, era di evidenziare il modo in cui determinati procedimenti letterari ascrivibili all'area neoavanguardistica si trovassero trasposti in termini architettonici nelle sale della *Sezione introduttiva* della XIII Triennale. Seguendo tale prospettiva abbiamo visto l'emergere di un'orbita ideologica, gravitante intorno al «pensiero negativo» di marca francofortese, sostanzialmente condivisa dai due principali artefici dell'allestimento. Benché Eco e Gregotti declinino in modi assai diversi tale riferimento, esso costituisce nondimeno il terreno comune su cui si gioca il proficuo dialogo interdisciplinare tra ricerca letteraria da un lato e ricerca architettonica dall'altro. La poetica – perseguita dallo sperimentalismo letterario di quegli anni – dell'immergersi nel linguaggio “dato” per decostruirlo dall'interno rompendo gli schemi del “pensiero razionalistico”, trovava nelle sale della Triennale una memorabile traduzione spaziale, trasformando in esperienza fisica e sensoriale l'operazione mentale suggerita dalla pagina letteraria. L'adesione di un recensore d'eccezione come Filippini all'allestimento era rivolta in primo luogo proprio a quegli spazi che meglio e in modo più deciso di altri optavano per una totale immedesimazione col “negativo” al fine di generare, a forza di ostentarlo, un distacco critico del fruitore.

Un secondo principio guida dell'allestimento fu poi l'idea dell'apertura dell'opera che implicava una partecipazione “attiva” dello spettatore chiamato a compiere un esplicito sforzo interpretativo per dare significato al percorso. Spezzata la linearità della trama, ed eretto l'aleatorio a principio

1 Viktor ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento* (1917), in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, prefazione di Roman Jakobson, Torino, Einaudi, 1968, pp. 73–94, a p. 83.

strutturante della narrazione, lo spettatore veniva costantemente invitato a mettere in relazione frammenti, situazioni, temi, immagini, suoni, scritte che in parte, come in un labirinto, si eludevano a vicenda. Anche in questo caso la mostra rendeva spazialmente fruibili processi già sperimentati in sede letteraria. Soprattutto, però, l'allestimento recuperava così, attualizzandoli e sviluppandoli, tutta una serie di procedimenti estetici ascrivibili alla tradizione del moderno, e alle avanguardie storiche e al modernismo in particolare. Allo stesso tempo, metteva anche in atto un modo di concepire la mostra che risulta ancora oggi di grande attualità, come abbiamo già avuto modo di sottolineare nel capitolo introduttivo.

La particolarità della XIII Triennale è che in questa struttura ideologica e poetica di fondo, sostanzialmente riconducibile al fermento culturale dell'area del Gruppo 63, si innestarono una serie di esperienze artistiche coeve di tutt'altre origini sia storiche che geografiche. Abbiamo fatto riferimento, in particolare, alle avanguardie architettoniche inglesi che con *This is Tomorrow* avevano aperto nuovi orizzonti alla concezione della mostra di architettura, non solo riprendendo e rilanciando in modo inedito la ricerca modernista intorno alla Sintesi delle Arti, ma anche puntando decisamente sul ruolo partecipativo dello spettatore. Come abbiamo visto, questi due filoni di ricerca sarebbero poi stati espressamente ripresi e sviluppati nel quadro della *Sezione introduttiva* della XIII Triennale, segnando di fatto una nuova frontiera nel quadro della storia degli allestimenti in Italia, merito che non mi pare sia stato fino ad oggi sufficientemente riconosciuto a questa mostra.

Il secondo riferimento fu la Pop Art statunitense la cui ricezione in Europa fu di fatto contemporanea all'esplosione del fenomeno negli Stati Uniti e quindi databile al 1962, come puntualmente ha dimostrato Catherine Dossin.<sup>2</sup> Nel contesto della XIII Triennale colpisce in particolare la convergenza che si instaura tra determinati procedimenti degli artisti pop e le poetiche della neoavanguardia letteraria. In questo caso il comune terreno di riferimento sembra essere ancora una volta la tradizione delle avanguardie storiche e del modernismo europeo, sia per quel che riguarda le tecniche del collage, ad esempio, sia per quel che concerne, come discusso, il

2 DOSSIN, *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s*, cit.

principio dello straniamento. Nel caso della Pop Art, tuttavia, il riferimento alle dette tradizioni (e si pensi ad esempio al fenomeno del *new dada*) veniva giocato in aperta opposizione alla lezione che ne aveva tratto il «tardo modernismo» americano (ovvero quell'ideologia del modernismo specificamente statunitense che Jameson inquadra cronologicamente tra il 1940 e il 1960 e che aveva in Pollock da un lato e in Clement Greenberg dall'altro i suoi principali rappresentanti),<sup>3</sup> mentre nel contesto della XIII Triennale quella stessa tradizione veniva riletta, come detto, alla luce del «pensiero negativo», e quindi anche con l'intenzione di recuperare tutta una corrente artistica e di pensiero sostanzialmente rimossa dal fascismo prima, e da certo marxismo di marca lukacsiana poi. Il discorso della Pop Art veniva qui dunque ad inserirsi entro un contesto (vale a dire un tipo di storicismo o visione del moderno) con cui da un lato – ovvero a livello ideologico e di tradizione di pensiero – sonoramente strideva, e dall'altro, invece, – cioè a livello di procedimenti estetici – decisamente convergeva.

Il terzo riferimento, infine, lo abbiamo individuato nella ricerca sugli ambienti spaziali di Lucio Fontana. Anche in questo caso abbiamo rilevato una sostanziale convergenza a livello di ricerca espressiva tra i processi degli ambienti architettonici di Gregotti, Brivio e Stoppino e i due ambienti di Fontana (in collaborazione con Nanda Vigo), tanto che Gregotti parlò di una vera e propria «alleanza». La visione del moderno da cui muove la ricerca di Fontana, fortemente improntata a modelli di pensiero evolucionistici e a un'idea dell'arte come trascendenza, è tuttavia molto distante, come discusso, da quella che predomina la concezione delle sale introduttive della Triennale, rette dal principio dell'ostentazione della frammentarietà non trascendibile del reale.

La costellazione interdisciplinare che si materializza nelle sale della Triennale fornisce dunque delle coordinate molto specifiche per rivalutare entro uno spettro storico e geografico allargato sia il significato della mostra che di una parte, almeno, della ricerca della neoavanguardia letteraria italiana. Al di là di tutte le dette divergenze a livello di poetiche e di modi di guardare alla tradizione del moderno, le sale sembrano tuttavia

3 Cfr. JAMESON, *A Singular Modernity*, cit.

convergere su un punto decisivo che potremmo riassumere nella nozione di «paradigma dell'arte contemporanea» proposto, come discusso, da Heinich. Prendiamo il caso degli ambienti di Fontana. Dall'*Ambiente nero* del 1949 agli ambienti realizzati per la Triennale del 1964 abbiamo seguito l'evolversi di una pratica artistica che tende a risolvere l'arte oltre l'oggetto, puntando sull'esperienza fruitiva e quindi performativa dello spettatore. Lo stesso vale per la sala del *Caleidoscopio* che costituisce un altro palese esempio della tendenza alla smaterializzazione dell'arte, visto che qui l'architettura è chiamata a identificarsi completamente con il fruitore e, quindi, di fatto, ad annullarsi nel processo fruitivo. E lo stesso vale, infine, per il principio dell'opera aperta che regola il percorso narrativo della *Sezione introduttiva*, dove il coinvolgimento dello spettatore, chiamato a partecipare «attivamente» alla costruzione del «dramma», demanda il significato dell'opera, ancora una volta secondo la logica del performativo, all'imprevedibilità dell'esito che essa assumerà attraverso l'intervento del pubblico, fruitore e produttore allo stesso tempo. Anche in questo caso, dato che l'azione dello spettatore è parte costitutiva della realizzazione dell'opera, questa si risolve oltre l'oggetto, ovvero nelle interpretazioni e nei significati che lo spettatore è esplicitamente chiamato a *produrre* nel mettere in relazione una serie di frammenti del mondo reale. Ebbene, tutti questi procedimenti estetici rientrano a tutti gli effetti nella logica del «paradigma dell'arte contemporanea» e trovano il loro apice comune nello spazio immersivo.

È proprio nella scelta di fare dell'immersività il principio estetico fondamentale per la realizzazione del percorso che la rilettura della tradizione del moderno compie nelle sale della Triennale una sorta di salto qualitativo. Risultano evidenti, in particolare, i numerosi punti di contatto che l'allestimento instaura con quella che Erika Fischer-Lichte ha definito la «svolta performativa» (*performative Wende*) che secondo la studiosa si sarebbe consumata negli anni Sessanta: l'idea della «messa in scena» o *Inszenerung* (cioè il creare spazi scenici programmaticamente aperti all'imprevisto, al non predicibile ecc.), l'attenuazione della distinzione tra soggetto e oggetto (cioè l'idea di un «dramma» generato dall'interazione tra attori e pubblico e, quindi, dalla necessaria partecipazione del fruitore alla creazione), la conseguente concezione dell'arte come «evento» più che come

«opera» (e quindi l'idea della natura effimera e irripetibile del momento estetico interamente risolto nel processo fruitivo), sono tutti elementi che abbiamo evidenziato nell'allestimento della XIII Triennale e che ritroviamo nell'estetica del performativo elaborata da Fischer-Lichte. Questo non significa che la mostra sia interamente descrivibile nei termini dell'estetica della performatività, ma certo indica una convergenza di tendenze che all'epoca erano percepibili a livello internazionale e in vari campi disciplinari. Ciò che andava profilandosi in quegli anni era, in altre parole, l'affermarsi di una nuova «norma estetica» da intendersi, con Mukarovsky, non già come una regola prescrittiva e uniformizzante, bensì come «un'energia viva che proprio grazie alla multiformità delle sue espressioni organizza la sfera dei fenomeni estetici e fornisce la direzione del suo sviluppo».<sup>4</sup>

In questo senso la XIII Triennale, di cui abbiamo sottolineato il retaggio modernista che la contraddistingue, risulta oggi di particolare interesse proprio per la capacità di indicare, allo stesso tempo, delle direzioni di sviluppo che risultano di assoluta attualità. Sul piano narrativo, ad esempio, la prospettiva odierna fa emergere la vitalità di principi come quello immersivo e partecipativo che permeano l'industria dell'*entertainment*, e in particolare il fenomeno delle narrazioni transmediali studiate da Jenkins, in cui non solo si mira a creare un'esperienza fruitiva quanto più possibile "immersiva", ma anche a coinvolgere attivamente il pubblico, chiamandolo ad assemblare trame disseminate attraverso diversi canali mediatici, a stabilire connessioni, ad approfondire livelli di significato, a creare contenuti integrativi.<sup>5</sup> Certo, l'idea dell'immersività rimanda in questi casi ad uno stato mentale più che a una situazione fisica, e soprattutto mira ad un coinvolgimento emotivo più che a un distanziamento critico. In quest'ultimo caso, tuttavia, si tratta di un'ambiguità di fondo che possiamo

4 cfr. Jan MUKAROVSKY, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, in ID., *Il significato dell'estetica. La funzione estetica in rapporto alla realtà sociale, alle scienze, all'arte*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 5-80, a p. 50.

5 Oltre al pionieristico e oramai classico studio di Henry JENKINS, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York and London, New York University Press, 2006 si veda, più di recente, il volume di Guglielmo PESCATORE (a cura di), *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alla serie tv*, Roma, Carocci, 2019 e, soprattutto, Emanuela PATTI, *Opera aperta. Italian Electronic Literature from the 1960s to the Present*, Oxford, Peter Lang, 2022.

riscontrare anche nell'esperienza fisica degli spazi della XIII Triennale. Su un altro piano, poi, risulta particolarmente interessante il confronto con ciò che sta accadendo, ad esempio, nell'ambito contemporaneo della cosiddetta «Media Art», termine ombrello che comprende forme d'arte che vanno dalla video art alle installazioni multimediali. Ciò che accomuna queste forme espressive è il loro sfuggire a definizioni essenzialistiche di arte nonché la loro capacità di rendere porosi i confini disciplinari, implicando al contempo sempre un elemento performativo e processuale senza i quali "l'opera" di fatto non si dà. In questo la sala del *Caleidoscopio*, ad esempio, mostra molte analogie con le odierne estetiche dell'installazione.<sup>6</sup> La moltiplicazione e frammentazione delle immagini in movimento sulle pareti a specchi, genera infatti un effetto simile a quello delle videoinstallazioni multicanale e multischermo, che giocano anch'esse con la ricerca di ambienti immersivi in cui esporre la spettatrice e lo spettatore ad un flusso abnorme di informazioni acustico-visive e di stimoli nervosi che di fatto trascendono le capacità cognitive del pubblico, costringendolo ad un'elaborazione associativa dei dati. Rompendo con i modelli della razionalità classica, questo tipo di procedimento estetico mira decisamente, come nel caso della Triennale, ad un effetto di straniamento del "dato" per portarlo a nuova evidenza.

Va sottolineato che anche questo procedimento dello «straniamento», formulato per la prima volta dai formalisti russi in rapporto allo studio della letteratura, costituisce oggi un campo di ricerca essenziale per la Media Art, come hanno messo in evidenza alcuni recentissimi studi sull'argomento.<sup>7</sup> Jordis Lau, per non citare che l'intervento più recente, ha parlato esplicitamente di un'«estetica dello straniamento» (*aesthetic of strangeness*) per descrivere il modo in cui la Media Art si appropria della materialità del linguaggio verbale o orale a fini artistici.<sup>8</sup> L'interesse

6 Per un quadro analitico di tali pratiche estetiche si veda l'ottimo studio di Juliane REBENTISCH, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.

7 Cfr. in particolare Claudia BENTHLEN, Jordis LAU, and Maraike M. MARXSEN, *The Literariness of Media Art*, New York, Routledge/Taylor & Francis Group, 2019; Jordis LAU, *Appropriations of Literary Modernism in Media Art. Cultural Memory and the Dynamics of Estrangement*, Berlin, De Gruyter, 2022.

8 Si veda in particolare il secondo capitolo del volume di LAU, *Appropriations of Literary Modernism in Media Art*, cit., alle pp. 13–82.



di questi lavori in relazione alla nostra indagine sulla XIII Triennale, sta propriamente nell'aver messo al centro dell'osservazione il rapporto che passa tra letteratura e nuovi media: si tratta cioè di studiare i modi in cui le diverse espressioni artistiche afferenti alla categoria della Media Art si appropriano della letteratura in senso lato (a livello di procedimenti, di strutture narrative o liriche o drammatiche, di testi veri e propri) generando di fatto nuove forme di letterarietà che solo un approccio inter- e transdisciplinare è in grado di cogliere. Da una prospettiva diversa, ma con un fine analogo, nel presente studio sulla XIII Triennale abbiamo di fatto tentato di mettere in evidenza non solo lo stretto rapporto che in quelle sale passa tra architettura, letteratura e arti visive, ma anche i modi in cui questa sorta di installazione multimediale *ante litteram* si sia appropriata di determinati procedimenti della letteratura neoavanguardistica per valorizzarne tutta una serie di aspetti altrimenti destinati a rimanere latenti nella pagina. La straordinaria attualità che, come detto, tali aspetti rivestono nell'odierno fermento artistico testimonia dell'utilità di rileggere in chiave propriamente interdisciplinare questi fenomeni letterari, non solo per rivalutarli in quanto fatti artistici, ma anche per interrogare, attraverso tale prospettiva, la validità dei modelli storiografici entro cui sono stati fino ad oggi considerati.



PARTE II

I testi



## Premessa

I testi che seguono accompagnarono l'allestimento della XIII Triennale di Milano del 1964 e vengono qui, data anche la loro difficile reperibilità, per la prima volta ripubblicati. Sono scritti di natura diversa, ovvero materiale relativo alla preparazione dell'allestimento della *Sezione introduttiva*, interviste e commenti sulla mostra rilasciati dai due ordinatori (Umberto Eco e Vittorio Gregotti), un saggio di Enrico Filippini, e una recensione molto articolata di Gillo Dorfles. Tutti i testi provengono dunque da un'area di pensiero affine al dibattito della neoavanguardia letteraria degli anni Sessanta, pur denotando orientamenti specifici anche molto diversi, il che accresce l'interesse del dialogo che tra questi scritti s'instaura. A volte, come nel caso di Filippini e Gregotti (scrittore il primo e architetto il secondo), colpisce il modo in cui determinati concetti, immagini, addirittura scelte lessicali vengano letteralmente trasferiti da un ambito disciplinare ad un altro, quasi vi fosse una sorta di linguaggio comune, un lessico transdisciplinare, una *koinè* oggi difficilmente immaginabile, ma che denotava all'epoca un comune orizzonte di ricerca. In altri casi, invece, colpisce la sostanziale divergenza di vedute, come quando Dorfles, ad esempio, di fronte al principio dell'indeterminazione che informa il percorso spaziale della *Sezione introduttiva*, rivendica al contrario la necessità di una struttura telica, fornendo una controproposta di allestimento che finisce per fare a pugni con i principi estetici perseguiti da Eco e Gregotti. Il dibattito intorno all'allestimento fa insomma emergere un complesso intreccio discorsivo che abbiamo tentato di analizzare nella prima parte di questo volume, ma che non esaurisce affatto il dialogo che intercorre tra questi testi e la mostra. Sta quindi alla lettrice e al lettore continuare eventualmente a sviluppare la matassa.

*Teoria e pratica del tempo libero: indicazioni per la sceneggiatura di un allestimento* di Umberto Eco, è compreso nel volume *Tempo libero, tempo*

*di vita* pubblicato nel 1964 per la cura della Giunta esecutiva della XIII Triennale. Si tratta di un volume molto prezioso e imprescindibile, che raccoglie tutta una serie di materiali preparatori (schizzi, disegni, scritti) relativi all'allestimento della *Sezione introduttiva* e che permette quindi alla studiosa e allo studioso di ricostruire il divenire del progetto. Meriterebbe un discorso a parte già il solo fatto che gli ordinatori abbiano ritenuto opportuno tenere traccia in questo libro del *processo* realizzativo della mostra. Il testo di Eco è la sceneggiatura che egli scrive su incarico della Giunta esecutiva, basandosi sulla traccia concettuale elaborata da questa in precedenza. La sceneggiatura, in cui Eco abbozza un quadro storico e teorico del tempo libero, inquadrandolo criticamente secondo canoni ideologici mutuati in primo luogo dalla teoria critica francofortese, fornisce la materia narrativa che sta alla base del percorso allestitivo, e della terza sala (quella dei condotti) in particolare. Si tratta quindi di un testo decisivo per la piena comprensione della mostra.

*L'Intervista a Umberto Eco* è stata pubblicata insieme a *Sull'allestimento della XIII Triennale* di Gregotti sul numero 8/9/10 (luglio-agosto-settembre 1964) del *Marcatré*, la rivista fondata da Edoardo Sanguineti ed Eugenio Battisti l'anno prima. Il *Marcatré* – che aveva un taglio fortemente interdisciplinare con sezioni dedicate alla letteratura, alle arti visive, all'architettura, alla musica, ecc. – fu, insieme al *Verri*, la rivista più importante dell'area neoavanguardistica italiana. L'interesse di entrambi i testi, oltre che nelle esplicazioni che i due ordinatori forniscono circa le intenzioni e le scelte operative dell'allestimento, consiste soprattutto nel modo in cui Eco e Gregotti reagiscono alle critiche che erano nel frattempo piovute sulla mostra. Il principale e implicito riferimento è un articolo di Bruno Zevi pubblicato sull'«Espresso» nell'agosto del 1964 col titolo *Il carnevale triste degli architetti*. Nel detto articolo Zevi aveva definito la mostra, e la *Sezione introduttiva* in particolare, come «la più stolta e tediosa che si sia mai vista», parlando di uno spettacolo nauseante e rasentante la follia, salvo poi rimarcare il proprio dispiacere nel dovere «criticare l'opera di persone intelligenti, abili, artisticamente qualificate». Questo paradossale tentativo di riconciliazione che dichiarava fallita l'opera salvando al contempo l'intelligenza dei suoi autori, irritò profondamente Gregotti che non a caso rispose a tono senza però mai nominare Zevi.

Sullo stesso numero del *Marcatré*, oltre ai detti testi di Eco e Gregotti, si trovano anche due scritti di Enrico Filippini, ovvero il racconto *In negativo* accompagnato da quella sorta di autocommento (che è anche, come ha sottolineato Cortellessa, uno dei più acuminati manifesti poetici della neoavanguardia letteraria italiana) intitolato *Nella coartazione letteraria*. Nella prima parte del presente volume questi testi di Filippini vengono non a caso discussi in rapporto alla Triennale del 1964.

*Un'esperienza alla XIII Triennale* di Vittorio Gregotti è apparso invece nell'aprile [ma settembre] del 1964 sulla rivista "storica" della neoavanguardia italiana, ovvero *Il verri* fondato da Luciano Anceschi nel 1956. Lo scritto di Gregotti contiene un'articolata descrizione del percorso allestitivo (che riprende in gran parte il testo del catalogo della mostra), ma soprattutto è importante per le riflessioni poetiche e metodologiche che fornisce in merito all'allestimento. Sullo stesso numero del *Verri* figurava inoltre un articolo di Renato Barilli sulla Biennale veneziana di quell'anno (20 giugno-18 ottobre), passata alla storia come la "Biennale della Pop Art", intitolato *L'offensiva americana alla Biennale*.

*Appunti sopra un oggetto quasi sconosciuto* di Enrico Filippini è un saggio sulla XIII Triennale pubblicato su *Edilizia moderna* nel settembre del 1964. *Edilizia moderna* era una vecchia rivista italiana di architettura di cui Gregotti era divenuto capo-redattore nel 1963. Lo scritto di Filippini, fino ad oggi poco o per nulla considerato dalle bibliografie relative all'allestimento della XIII Triennale, è in assoluto il testo più significativo dedicato alla mostra da una prospettiva non architettonica. Tematicamente si suddivide in due parti, nella prima una sorta di analisi fenomenologica del tempo libero, e nella seconda una riflessione estetico-formale sull'allestimento della *Sezione introduttiva* che ha il merito di far emergere tra le righe le profonde implicazioni estetiche con gli altri campi espressivi coevi. Lo stesso numero della rivista contiene inoltre un articolo di Umberto Eco sull'Expo di Losanna del 1964.

*La XIII Triennale* di Gillo Dorfles, infine, è apparso nell'agosto del 1964 su *Casabella*, una delle più importanti riviste di architettura allora diretta da Ernesto Nathan Rogers. Rogers sin dal 1962 aveva dedicato ampio spazio su *Casabella* alla vicenda della XIII Triennale, e fu anche membro della Giunta esecutiva della mostra (salvo poi abbandonare per

motivi di salute a ridosso dell'inaugurazione, tanto che il suo nome non compare neanche nel catalogo). Lo scritto di Dorflès, che aveva partecipato alle riunioni preparatorie del Centro Studi, è una lunga e ben articolata recensione che fornisce un'utile visione d'insieme della mostra, allargando lo sguardo anche agli altri padiglioni della XIII Triennale.

I testi vengono ristampati sulla base delle fonti edite indicate in calce ad ogni scritto. Ci si è limitati ad emendare i refusi, ad intervenire sulla punteggiatura (ma solo nei rari casi in cui questa rischiava di pregiudicare la comprensione della frase) e a normare l'uso delle virgolette (riservando le virgolette "a sergente" esclusivamente per le citazioni). Solo nel caso della sceneggiatura di Eco si è potuta collazionare la fonte a stampa con il dattiloscritto (intitolato *Progetto di cinque sale Triennale sul tema «Il tempo libero»*) conservato presso gli archivi della Triennale. È stata qui ristabilita la lezione del dattiloscritto per quel che concerne la punteggiatura, l'uso dei corsivi e la scansione degli a capo. In tre casi, segnalati tra parentesi quadre, sono stati inoltre corretti alcuni errori di stampa.

A.B.



UMBERTO ECO

## Teoria e pratica del tempo libero: indicazioni per la sceneggiatura di un allestimento

### Tecnica e tempo libero

Rappresentare le fasi di lavoro mediante le quali l'uomo primitivo, senza aiuto di alcun utensile, col solo impiego delle mani, catturava e divideva per il gruppo un animale di piccole dimensioni. La lunghezza della operazione sarà resa proporzionalmente (rispetto alle operazioni indicate dopo) da date porzioni di spazio figurativo.

A un certo punto: la *selce scheggiata*, la cui immagine deve campeggiare.

L'uomo ora caccia, scuoia, divide un animale assai più grosso in un periodo di tempo assai minore. E il resto del tempo? *È libero*. L'uomo dorme, ammira il paesaggio, diventa dunque più uomo. Pensando alla caccia non più come ad una fortuna casuale, ma a una tecnica organizzata, cerca di dirigerne l'esito attraverso il ricorso alle potenze superiori: disegna i bisonti nel profondo della caverna, a titolo magico-propiziatorio. Tecnica, tempo libero, sorgere di comportamenti intellettuali più articolati.

Il tempo libero, con tutte le sue conseguenze spirituali, è strettamente legato al progresso tecnologico.

L'utilizzazione della tecnica è strettamente legata alla necessità di tempo libero e alla esigenza di disporre di energie spirituali. Quando non se ne avverte il bisogno, anche la tecnica non viene stimolata. Esempio: schiavo greco-romano a una macina da mulino. L'uomo rappresenta una forza motrice a buon prezzo che nessuno sente il bisogno di sostituire. A quest'uomo nessuno pensa di procurare tempo libero perché non si ritiene che ne abbia bisogno per sviluppare potenzialità intellettuali a cui non è chiamato. Anzi, ciò che differenzia lo schiavo dall'uomo libero è appunto la sua mancanza di libertà, che non è tanto una conseguenza

quanto il fondamento pressoché biologico della sua servitù. Aristotele dice: «Esistono certamente uomini inferiori, press'a poco come il corpo è inferiore all'anima e il bruto è inferiore all'uomo. L'unica cosa che si possa sperare da essi è l'impiego delle loro forze fisiche. Lo schiavo è uomo di un altro perché non ha ragione se non quanta ce ne vuole a capire la ragione altrui, e questo è quel minimo di intelletto che manca agli altri animali. La natura stessa vuole la schiavitù perché fa differenti i corpi degli uomini liberi da quelli degli schiavi. Dunque gli uomini sono liberi o schiavi per diritto di natura» (Politica, I).

Per cui avviene un fatto stranissimo. Già dal 3000 a. C. era stata inventata la *noria*, con le sue varie varietà e tipi di "ruota per irrigare". Una ruota gira nel fiume e ne pesca l'acqua mediante recipienti fissati alla circonferenza, riversandola poi a terra. Il principio era posto e bastava rovesciarlo, porre pale in luogo di recipienti e far sì non che la ruota girasse nel fiume, ma che fosse il fiume a far girare la ruota. Eppure *la ruota ad acqua* appare solo sporadicamente nel secondo secolo a. C. e viene utilizzata per mulini solo nel 65 a.C., e sempre in scala ridotta. Nel primo secolo d.C. Erone di Alessandria inventa un mulino a vento, ma se ne serve per alimentare le canne di un organo musicale. Bisognerà attendere mille anni perché i primi mulini a vento medioevali entrino in funzione; e quasi nello stesso periodo vengono impiegate su vasta scala le ruote ad acqua.

Dunque nella società greco romana non esistevano condizioni tali da stimolare il perfezionamento e lo sviluppo di una tecnica che risultava inutile dal momento *che non doveva liberare nessuno*, se non lo schiavo, e dunque un non-libero per definizione. Mille anni di tempo libero sprecati. Il medioevo invece ricorrerà ai nuovi strumenti (tutti già perfettamente teorizzati e descritti da Vitruvio!) per la crisi demografica e il rifiuto ideologico dello schiavismo.

Ma se la tecnica libera l'uomo dal lavoro, è pur vero che lo può liberare in due modi: *abbreviandogli* e *facilitandogli* il lavoro o *togliendogli* il lavoro.

L'invenzione del telaio meccanico getta sul lastrico folle di operai. Nel 1789 i tessitori di Lione protestano contro le macchine inglesi, nel 1812-18 i *luddisti* distruggono le macchine che li hanno resi disoccupati. La macchina crea la disoccupazione e permette così la sottoccupazione. È la situazione descritta da Marx.

Dunque la relazione tra progresso tecnico e tempo libero non è così diretta e spontanea: viene mediata dalla situazione sociale.

(Immagini delle miserie di Londra, tipo incisioni Doré, strade affollate da una umanità cenciosa, e per riscontro il lindore inumano di un opificio meccanizzato: il tempo è libero per la macchina, non per l'uomo).

## Le illusioni del tempo libero

Sull'agorà di Atene passeggiano i filosofi discutendo tra una folla di mercanti, araldi, artigiani, eccetera. L'aristocrazia spirituale dell'uomo greco si fonda sul fatto che è libero da preoccupazioni manuali. Ma chi è libero da preoccupazioni manuali? Una classe ristrettissima, che vive sui meteci e sugli schiavi (che non sono liberi). Una folla di contadini e di piccoli artigiani costituisce la zona di raccordo: non lavorano intensamente, la costituzione democratica permette loro di partecipare alla vita civile. Dunque, tempo libero, ma per una sola classe.

Brani dal discorso di Pericle, sulla propensione degli ateniesi all'ozio e ai divertimenti. Una immagine idilliaca che si regge sul sacrificio di una massa considerevole. Sullo sfondo dell'agorà si profila il gruppo dei mercanti di schiavi, gli operatori economici che tutelano la libertà del tempo dei liberi.

La donna ateniese ha tempo libero; tutto il giorno, praticamente. Ma non può uscire dalle mura domestiche, né partecipare ai simposi in cui l'esercizio del tempo libero trova la sua apoteosi dotta e raffinata. Quella della donna è un'altra forma di schiavitù basata sull'inazione. Il suo tempo è perennemente occupato, dunque.

L'ideale del tempo libero viene mitizzato, e mistificato. La mitologia pastorale e georgica – cui deve far riscontro la situazione reale di un contadino legato alla terra e obbligato all'esclusivo lavoro delle braccia.

Una corte medioevale. Altra apoteosi del tempo libero. Le dame, i cavalieri, i bardi o i menestrelli. La caccia al falcone, attraverso le campagne dove lavorano i servi della gleba. Anche qui, tempo libero come sorgente della poesia e del filosofare, ma basato sul lavoro altrui.

Altre epifanie della libertà aristocratica. Gli asolani del Bembo, alla corte di Caterina Cornaro. Il prototipo dell'uomo libero e colto, l'umanista, il dotto rinascimentale: una libertà come privilegio di casta.

Un tempo libero dato in dono dal sistema e non conquistato... Se ne perde il senso. Il dotto rinascimentale diventa l'ozioso gentiluomo di Versailles, il cicisbeo del Parini. Un tempo libero che dura un giorno intero.

Dunque, il tempo libero non ha senso se non nasce come dialettica col tempo lavorativo. La gioia del tempo libero allora la si ritrova di più nelle feste paesane dipinteci da Bruegel. È un tempo libero liberatorio e operoso. Vi fa riscontro un ritratto di nobili inglesi di Gainsborough, dove i due signori sono ritratti immobili come divinità campestri sullo sfondo del loro immenso parco. V'è libertà ma non azione, bensì spreco, e quindi noia.

## Il tempo libero come complemento pedagogico all'integrazione al sistema

Quanto si è detto non significa che le folle dei tempi antichi non godessero di tempo libero. Ma per lo più esso era organizzato dai detentori del potere per usarlo quale spazio di addottrinamento delle folle.

Tali le grandi manifestazioni greche. La riunione politica dell'assemblea dei liberi, a cui si spingevano le persone persino promettendo dei gettoni di presenza.

La tragedia: un rito pubblico, le cui finalità terapeutiche sono teorizzate da Aristotele. I giochi olimpici, grande sagra dell'unità ellenica e dei valori civici.

Il ginnasio, palestra del corpo e dello spirito, ma per creare il cittadino modello.

Così nel medioevo. La domenica le pie folle, condotte dall'abate o dal monaco, si recano di fronte ai grandi portali scolpiti della cattedrale romanica e gotica, e qui la guida con una lunga canna spiega agli illetterati il senso delle figure, e li indottrina sulla storia del paese, la storia sacra, i misteri della fede, le arti e i mestieri. Si tratta pur sempre di un tempo libero

usato per l'elevazione intellettuale, ma in chiave rigidamente paternalistica. Con ciò il cittadino, nel momento in cui viene elevato intellettualmente, non sfugge al sistema ma vi si integra sempre più a fondo. (Esempio di S. Bernardo contro un tempo veramente libero).

Che il tempo libero debba essere altro ci è suggerito dall'invenzione della stampa. Magonza, Gutenberg al torchio. Nasce il libro. Nasce la possibilità di un rapporto diretto, non mediato, individuale, da esercitarsi nel tempo libero (dato che il libro si rivolge non più solo al professionista della cultura, ma agli altri): in questo «tempo» di lettura il fruitore si sottrae all'apparato pedagogico del sistema.

Nell'arco di cinquant'anni, la Riforma. Si fa strada l'idea moderna di libertà di coscienza. Un tempo libero dialettico. Il tempo libero come alternativa all'integrazione lavorativa. L'unica soluzione.

Nell'epoca moderna ci sono ancora illusioni in contrario. In un rigoglio prefioreale, l'utopia morrisiana: *art and crafts*, un lavoro come gioia, piacere, bellezza. Ma per realizzarlo, il ritorno all'artigianato, la rinuncia all'industria. Utopia impossibile. Quello che resta, dopo Morris, è il lavoro industriale, che non può essere umanizzato più di tanto. La soluzione morrisiana appare corporativa. L'unica alternativa è una concezione "sindacale" del tempo libero. Il lavoro può essere alleggerito, ma non è mai completamente a misura d'uomo. Il tempo libero è ciò che sta contro il tempo del lavoro ed offre alternative fisiche e intellettuali, che siano anche reali alternative pedagogiche, politiche, psicologiche.

## L'industria del tempo libero

Si attua nel mondo contemporaneo una sorta di reazione estremistica (ma solo apparente) alla concezione corporativo-paternalistica del tempo libero. Il tempo libero è qualcosa di *altro* dal lavoro. Cosa? La perfetta e totale evasione. Occorre provvedere evasione, tanta evasione. Suoni, luci, rumori, spazio, movimento, sapori, eccitazioni. Basta che non abbia nulla a che vedere con il resto: [nel resto] vengono surrettiziamente identificati lavoro e interessi civili.

Primo fenomeno: lo sport da cerimonia legata al rituale della vita pubblica, civile e politica, diventa la fuga dalla vita civile e politica. La discussione calcistica come Ersatz dell'impegno ideologico. A un certo punto lo sport non vuole solo liberare dal lavoro, ma anche dalla fatica, identificata col primo. Lo sportivo, da attore diventa spettatore. Quanto all'attore, lui lavora, ed è pagato.

Viene poi l'universo dell'informazione, dal rotocalco alla televisione, al cinema.

La regola dell'industria culturale è: tutto ciò non deve porre problemi, perché i problemi sono lavoro.

Il tempo è libero nella misura in cui viene impiegato smemorando. Totò, gambe nude, Mike Bongiorno, Fabiola: evadere, evadere, evadere. (Realizzare carosello-collage di un universo dell'informazione che tende a non informare, o a informare in modo sfasato, a dire cioè ciò che non importa e che quindi non stanca).

Il mondo della canzone. Il rumore come evasione. Le parole si fanno sempre più non-significanti, per non stancare. Nel ballo si reintroduce la fatica espulsa dallo sport.

Altro fenomeno, il week-end come fuga. Fuga dalla città, ma fuga per la fuga, tanto che il simbolo reale non è la tenda tra i boschi o la fattoria (punto d'arrivo, fine) ma la macchina (mezzo che diventa fine). Il tempo libero impegnato a procacciarsi i modi di soddisfarlo, ma terminato in questa ricerca. Non è un paradosso: la melanconica domenica del milanese si conclude nel momento in cui, al termine della lunga fila di casello in casello, arriva finalmente al mare.

Questa industria del tempo libero cela due equivoci.

1. Non riposa, stanca. L'immagine terribile della barzelletta apparsa su «Pardon», dove centinaia di macchine tutte eguali coprono uno spazio di parcheggio eguale davanti a un immenso casamento a gabbia fatto di finestre tutte eguali, da ciascuna delle quali si intravedono uomini tutti uguali che guardano su centinaia di televisori tutti eguali il medesimo programma televisivo. Il tempo libero stanca; si muore di infarto sugli spalti degli stadi. E se non stanca addormenta. Da [qui] il secondo equivoco:

2. Proprio perché addormenta, l'industria del tempo libero non si propone come alternativa eversiva al lavoro, ma di nuovo come [complemento] pedagogico.

La visita ai portali medioevali integrava ai valori e alle esigenze di una società a sfondo mistico, tesa al trascendente, alla visione continua di realtà teologiche. La kermesse del tempo libero nella civiltà industriale integra ai valori e alle esigenze di una società a sfondo produttivistico, tesa alla ripetizione di gesti meccanizzati che esigono l'addormentamento della personalità e il rifiuto della presa di coscienza critica. Anche visivamente, la catena di montaggio e il madison suggeriscono la stessa idea. Lavoro e tempo libero, apparentemente dialettizzati, di fatto si integrano.

Industria del tempo libero come pedagogia dell'eterodirezione.

Là dove un tempo libero come opposizione dialettica al tempo di lavoro esige uno spazio in cui i problemi vengano affrontati da un punto di vista individuale e critico, proprio come reazione alla inevitabile massificazione del lavoro.

Il tempo libero si pone dunque non come alternativa di riposo, ma come alternativa agonistica. Nel tempo libero corpo e cervello devono stare in azione, proprio perché nel lavoro sono in virtuale posizione di riposo.

Paradossalmente, in tal senso, l'unico tempo libero di cui l'operaio fruisce positivamente non è quello della vacanza, ma quello della discussione e dell'azione sindacale. Di qui, ancora, l'esigenza di una natura non corporativa (né palese né mascherata) del tempo libero, ma di una sua concezione sindacale. Tempo libero come riunione e discorso. Presa di coscienza critica. Divertimento, ma in tensione. Il che non esclude lo sport, la televisione, la canzone, il viaggio, ma li implica ristrutturati in misura diversa. Ed esige che i centri dell'organizzazione del tempo libero non si identifichino con i centri dell'organizzazione del lavoro, come di fatto si verifica a livello di alta finanza e di organizzazione del sistema.

Il tempo libero non può essere una attività aziendale. Non può essere solo una attività politica. Presume una nuova visione culturale anche da parte degli operatori di cultura, che lasciano di solito agli operatori industriali l'organizzazione di una industria del divertimento che essi disdegnosamente

ritengono non cultura, esercizio di massificazione. E lo è nella misura in cui anche gli operatori culturali non diventino corresponsabili dell'operazione.

In: AA.VV., *Tempo libero tempo di vita. Note, studi e disegni sulla preparazione della 13 Triennale*, a cura della Giunta esecutiva, Giordano Editore, Milano 1964, pp. 37-41.

– Copyright eredi Eco 2022



## *La Triennale di Milano.* Intervista a Umberto Eco

Quando ci sono state chieste quattro sale introduttive di carattere storico ed esplicativo sul concetto di tempo libero, ci siamo trovati di fronte ad un grosso problema: il tema, il tempo libero, è infatti di per sé assai equivoco, cioè non si può definire se non in rapporto al problema del tempo lavorativo. Di qui il discorso non può che diventare economico, sociale e politico.

Si profilava quindi l'equivoco di una Triennale che per natura dovrebbe proporre delle soluzioni di carattere tecnico, architettonico o merceologico, e che si impegnava invece su un problema dalle risonanze molto più ampie. Certo, la Triennale poteva avere anche soluzione puramente merceologica, ciò che hanno fatto molti padiglioni stranieri, che hanno esposto ad esempio delle barche o delle fiocine o dei transistors ed hanno sottinteso che questi oggetti fossero degli oggetti a disposizione del pubblico per il loro tempo libero. Ma così facendo evidentemente non si diceva ancora per chi erano questi oggetti, se chi li usava, o chi avrebbe potuto usarli, aveva anche i soldi per acquistarli od il tempo a disposizione per usarli. Quindi una soluzione puramente merceologica del tema "tempo libero" sarebbe stata una soluzione ingannevole, un modo di eludere il problema.

Un altro modo era di fare un discorso ideologico, politico, economico, sul tempo libero. Ma un discorso del genere non avrebbe potuto che essere un discorso di proposte concrete, e allora la Triennale sarebbe andata al di là dei propri limiti, cioè avrebbe dovuto prendere una posizione di ordine ideologico e politico, dire appunto cosa si deve fare allo stato attuale della società, per far sì che il tempo libero sia veramente a misura di uomo e non costituisca una sorta di soluzione mistificatoria per eludere problemi ben più urgenti. Per questo noi, nelle sale introduttive, ci siamo resi conto che non potevamo dare una immagine teorica, formulare una ipotesi, proporre una possibilità di tempo libero positivo; e proprio per questo, per deliberata decisione, ci siamo limitati a raccontare in queste sale cosa il tempo libero "non è", in modo che il visitatore, presunto come cittadino maggiorenne di

un Paese democratico, una volta uscito dalle sale introduttive dove appunto gli si chiariva cosa tempo libero non fosse, visitasse allora i vari padiglioni, decidendo con la testa propria se le proposte che gli facevano gli inglesi, o gli jugoslavi o i belgi o i tedeschi e così via, rientrassero ancora in quell'ambito da noi criticato, o sostituissero a quelle immagini ingannevoli del tempo libero, da noi proposte, una alternativa risolutiva.

*Le reazioni della stampa quali sono state?*

In complesso mi è parso che anche nei casi in cui la stampa era scettica od irritata, attraverso questo suo scetticismo o irritazione, manifestava un fatto: cioè che il nostro messaggio era stato raccolto. Perché la stampa si lamentava, ad esempio, che la nostra rappresentazione del tempo libero desse l'impressione di una grande angoscia, di una grande confusione. È esattamente quello che volevamo dire.

*Sembra che questa Triennale sia la prima del dopoguerra che abbia spalancato le porte alla cultura giovane?*

Sì, in senso generale le sale introduttive, anche molte delle varie soluzioni dei padiglioni, sono in chiave pop. Cioè il discorso è stato fatto per via di allusioni e di inserti violenti tratti dalla realtà quotidiana, e quindi i pittori o gli scultori o i grafici, si sono inseriti proprio a fondo nel vivo del discorso. Cioè non hanno decorato un ambiente nel quale sarebbe stato esposto o detto qualcos'altro, hanno "detto" loro stessi alcuni meglio, alcuni in modo più impacciato.

*C'è un maggior gusto d'attualità anche nella presentazione delle sezioni merceologiche?*

Il giudizio varia da padiglione a padiglione. Per esempio gli autori del padiglione italiano, hanno elaborato una soluzione che a me pare molto intelligente, anche se di difficile comprensione per il grosso pubblico. Cioè si è risolta l'esigenza di esporre obiettivamente tutte le merci concernenti l'uso del tempo libero sulle coste italiane, montando tutto questo materiale secondo la tecnica di un assemblage di tipo nevelsonian, per cui nel momento stesso in cui il materiale era esposto veniva anche giudicato, ironizzato. Questa, secondo me, è una tecnica della esposizione

merceologica, che supera i propri limiti. Altra obiezione che si può muovere è che tale intenzione critica non può essere evidentemente trasparente a qualsiasi visitatore. Ma ritengo che un certo schema suggestivo rimanga e che anche il più distratto dei visitatori possa trarre una certa impressione da questa collocazione inconsueta degli oggetti, impressione che è in fondo quella voluta dagli autori.

In: «Marcatré», n. 8/9/10, luglio-agosto-settembre 1964, p. 134.

– Copyright eredi Eco 2022



VITTORIO GREGOTTI

## Sull'allestimento della XIII Triennale

Ciò che più dispiace delle critiche sollevate sino ad ora contro la XIII Triennale ed in particolare contro la sezione teorico-introductiva da noi preparata è l'assenza di un vero interesse per ciò di cui si parla o meglio l'abitudine a portare il discorso sempre da qualche altra parte, sotto qualche buon riparo moralistico o ideologico, in modo, comunque, da non affrontare il discorso in termini di architettura. Per questo, tra i vari scritti quello che sino ad oggi ci ha più interessato è il breve scritto di Gian Ugo Polesello su *Casabella* 290, dalla cui interpretazione dissentiamo quasi completamente, ma che almeno tenta di parlare intorno a quello che c'è. Per altro verso questi testi si presentano come una testimonianza precisa dei vizi più radicati nella critica italiana: il pregiudizio, l'assenza di spregiudicatezza, il tentativo di attribuire continuamente deducendo da queste anziché esplorando dall'architettura le intenzioni stesse, l'apriorismo ideologico o peggio psicologico, il senso dello strumento critico come occasione di affermazione di potere, la generalizzazione del problema fino alla sua totale vanificazione. Da ultimo, poi, viene il tentativo di estrema riconciliazione, salvando l'intelligenza degli autori di fronte al dichiarato fallimento della loro opera. E a questo è necessario rifiutarsi: io sono quello che faccio e personalmente preferisco essere stupido come le mie architetture piuttosto che diverso da esse.

Queste note, quindi, sono un personale tentativo di letteratura di alcune dimensioni dell'esperienza che insieme agli architetti Peppo Brivio, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino, con Umberto Eco, Massimo Vignelli e Luciano Damiani ho compiuto ordinando e allestendo la sezione teorico-introductiva della XIII Triennale. Non intendo tenere qui un discorso generale sulla mostra, sulle opportunità socio-politiche della scelta del tema (il tempo libero), o più ampiamente sulla decisione di scegliere un tema monografico avendo a disposizione un mezzo di comunicazione

come la Triennale; o ancora *come e se* dovrebbe essere fatta una Triennale. Su tali problemi mi sono già espresso in altra sede e posso riconfermare dopo questa esperienza che a mio avviso la Triennale è ancora una occasione sperimentale di straordinario interesse purché si tenga conto dei limiti che le sono propri; che la sua specifica funzione è di essere (o tornare ad essere) una mostra di architettura, affrontando in pieno le difficoltà che ciò presenta (in quanto mostra di riproduzioni), ma traendo insieme da tali difficoltà occasione per fare lavoro originale di reinvenzione critica della propria e dell'altrui opera di architetti.

Gli elementi parametrici del discorso sul tempo libero condotto nella nostra sezione teorico-introductiva hanno il loro centro nella messa in discussione del concetto stesso di tempo libero così come si è originato e storicamente stratificato. Al di là infatti della condizione specifica della nostra società, condizione di lotta per la conquista di maggior quantità di tempo libero, di efficienti attrezzature al suo servizio, di minori scompensi sulla sua possibilità di fruizione (tra nord e sud, tra città e campagna), quale è la vera natura del tempo libero che noi usufruiamo? È possibile una sua definizione intersoggettiva? È esso un semplice tempo vuoto o prende senso solo dall'essere tempo non lavorativo? Quali sono le pressioni che a livello del consumo condizionano il nostro tempo non lavorativo?

Forse tutto il nostro tempo è in realtà una pasta continua in cui eventi, oggetti, uomini sono incollati fra loro in un groviglio inestricabile; là in mezzo è impossibile scegliere, ma al contrario si è scelti, coinvolti. Il nostro tempo libero è il momento più chiaro di immersione in questa pasta; d'altra parte, la adesione alla sua materialità è condizione per la nostra azione razionale, e quindi sovversiva, che, in quanto tale, si pone come tentativo non di ordinare ma almeno di orientare in un senso questa spessa, brulicante, vitale materia. La nostra sezione tende quindi a mostrare lo stereotipo come tale, a far vivere la mistificazione svelandola: in una parola, a spiegare ciò che il tempo libero non è.

Il centro del nostro tentativo è stato, a mio avviso, non tanto la rappresentazione della condizione che abbiamo descritto, quanto di ciò l'azione diretta, l'assunzione in prima persona dell'inautenticità della situazione come momento necessario alla possibilità di intenzionare razionalmente la situazione stessa. Per far questo occorreva ridurre al

minimo i tramiti espositivi, l'esplicazione didascalica, l'ammaestramento con pretesa di razionalità, puntando sul tempo scenico del percorso, sulla collocazione del visitatore al centro dell'azione, sulla perdita della distinzione di sé dall'oggetto, offrendogli continue scelte alternative, ossia costringendolo ad agire, tentando di trasferire in ogni punto il significato generale che a questa sezione volevamo far assumere, in modo da poter essere recepito a qualsiasi livello di interesse e di conoscenze. Così, tutti gli elementi scelti come significativi a comunicare una certa sezione del tempo libero sono, in qualche modo, frammenti del nostro mondo oggettivo, dal significato in altri contesti perfettamente noto. Nostro sforzo è stata la manipolazione di questi elementi non tanto isolandoli o caricandoli di un significato simbolico, quanto collocandoli in un contesto ottico diverso che ne implicasse una nuova evidenza. Tale evidenza non è poi soltanto rivelata (come ad esempio nei processi della pop-art) dal loro reciproco insolito accostamento a ripetizione, raccogliendo tutto un intero strato di oggetti di consumo o procedendo per proiezione ed ingrandimento "fuori scala" o "fuori materia" dell'oggetto stesso (che è invece un tipico processo della comunicazione pubblicitaria), ma soprattutto per mezzo della loro collocazione in un diverso telaio spaziale che li ordina e li moltiplica proiettandoli in un futuro urbano sconosciuto: secondo cioè i processi dell'architettura. Poco importa che questa si costituisca nel nostro caso per così dire "in negativo", costruendosi per illusione e per assenze, cercando di stabilire una specie di vuoto storico, di assoluta presenza intorno all'oggetto e a noi come spettatori, in una rigidità linguistica che tende a ridurre al minimo gli elementi compositivi in gioco e al massimo di labirinticità la loro combinazione. Nella sala centrale (il contenitore a 4 percorsi), per esempio, il materiale, di un assetto metallico argenteo (parete, pavimento, soffitto), è completamente unificato: le scale che noi percorriamo si ripresentano a formare la geometria del soffitto nella stessa dimensione e inclinazione, moltiplicate da una serie di specchi trasversali, raddoppiate da una simmetria che pone in un certo senso noi stessi come specchi e trasferisce la sostanziale isotropia dell'intero spazio anche nella direzione ortogonale al moto del percorso, che conduce, nell'insieme, alla perdita del senso del luogo geometrico e del rapporto dimensionale.

Nel caleidoscopio finale, invece, le pareti interne del prisma triangolare sono completamente ricoperte di speccino e, mentre le due testate riflettendosi moltiplicano l'intero all'infinito in senso longitudinale, le pareti laterali creano l'illusione di essere in un punto interno ad un enorme prisma esagonale alto 18 metri. Sul pavimento bianco di questa sala sono proiettati e contemporaneamente riflessi 6 volte negli specchi 2 film, uno sul tempo libero e uno sul tempo del lavoro. Lo spettatore vede 6 volte se stesso proiettato sulle pareti, nel mezzo dello schermo cinematografico, partecipante e fisicamente coinvolto nello spettacolo; in qualche modo finisce per fruire qui, deformato ed impotente, di tutto ciò che gli era stato promesso con tanto ottimismo nella prima sala.

Non so fino a che punto questo nostro modo di procedere si connetta con precisione, per esempio, alla tradizione metodologica dell'architettura moderna, ai modi di formare oggi più diffusi. Certo, esso si presenta con tutti i pericoli del formalismo o può rovesciarsi in una totale incomunicazione; tuttavia credo presenti alcuni vantaggi per così dire conoscitivi della realtà che ci circonda. Esso tende, cioè, ad esporre il soggetto, e quindi la società che in lui si rappresenta, alle contraddizioni delle proprie incapacità di organizzare gli strumenti ai propri fini, a scoprirne i processi attraverso i quali si mette come artista a riparo o interiorizzando una certa condizione o dilatandone i confini fino alla generalizzazione o rimandando la propria responsabilità ed impegno alle scelte ideologico-politiche da cui pensa di poter dedurre un processo di architettura. In questo senso, al contrario, l'architettura non si pone per noi di fronte al fruitore né lo rappresenta: è il fruitore.

In: «Marcatré», n. 8 / 9 / 10, luglio-agosto-settembre 1964, pp. 135-136.



VITTORIO GREGOTTI

## Un'esperienza alla XIII Triennale

La sezione teorico-introductiva della XIII Triennale prende senso e proporzione dall'essere dialetticamente collegata alle rimanenti tre parti della mostra: infatti, proiettando la nostra attuale condizione al di là di ogni problema di lotta per la conquista di maggior quantità di tempo libero, di più efficienti servizi a favore di esso e di miglior equilibrio di reddito, qui si assume come centrale la discussione intorno alla qualità del nostro "tempo libero," mettendone in dubbio la consistenza del concetto stesso così come si è storicamente formato e stratificato, mentre il rimanente della mostra è sostanzialmente volto ad esporre, sia pur settorialmente, soluzioni positive, almeno sul piano delle attrezzature.

Il metodo seguito è stato quello di porre continuamente il visitatore di fronte a una serie di rappresentazioni convenzionali del tempo libero per opporgli immediatamente, volta a volta, l'altro aspetto della questione, per spiegargli cioè come egli si fosse abituato a una sorta di stereotipo, ad una astrazione scolastica o a una mistificazione vera e propria. Queste sale hanno, dunque, nei confronti del visitatore, la funzione di porgli alcuni dubbi radicali intorno ai propri rapporti di indipendenza nei confronti del tempo libero stesso: più che spiegargli cosa sia il tempo libero gli chiariscono cosa *non sia*.

Un tema come quello proposto dalla Triennale presentava complessi problemi di comunicazione. Noi abbiamo puntato su quattro principi fondamentali: l'introduzione di un "tempo scenico" del percorso; la riduzione al minimo della didascalia con il ricorrere il più possibile ad elementi di suggestione pittorica, grafica, scenica; l'introduzione di scelte alternative durante il percorso; la collocazione della lettura dei vari significati su diversi livelli così da assicurarsi comunque l'attenzione del visitatore che alla Triennale è volto agli interessi più eterogenei.

Entrando il visitatore si trova immerso in un ambiente multicolore (il “terminal dell’esaltazione”), dove dalle pareti una serie modulare di immagini luminose, a intermittenza, accompagnate da un nastro sonoro su cui sono incisi e sovrapposti inviti a godere del proprio tempo libero (viaggi meravigliosi, annunci radiofonici di spettacoli, inviti a riunioni, temi sportivi, balli, feste) gli propone tutte le possibilità che oggi l’industria del tempo libero mette a disposizione del cittadino, indipendentemente dalla sua nazionalità e dalle sue disponibilità di tempo e denaro. Poiché il materiale grafico e figurativo è tratto da reali inserzioni pubblicitarie, questa sorta di “paradiso” dell’evasione ha tutta l’apparenza della raggiungibilità e della concretezza e richiede al visitatore un atto di fiduciosa euforia. Questa euforia è destinata ad essere simbolicamente frustrata nel momento in cui si entra, attraverso a delle porte da cinema, nella seconda sala (“camera di decompressione”) (pittore Aurelio Caminati): squallida e vuota, con una serie di scritte impolverate, essa vuole rappresentare il reale “tempo vuoto” che ci troviamo a doverci organizzare dopo un lavoro che ci ha lasciati stanchi, con un tempo limitato a disposizione, con l’ostacolo delle nostre capacità finanziarie, della congestione dei mezzi di comunicazione, della sostanziale indifferenza delle scelte.

In questa seconda sala il visitatore trova una serie di 5 macchine: cubi di alluminio 90 x 90 x 90, con un gusto che sta fra il juke-box e la lavatrice e che portano riprodotte sulla fronte una grande mano additante di Lichtenstein. Sul piano superiore delle macchine, illuminato in modo alternato, vi sono una serie di pulsanti corrispondenti a una serie di definizioni dello spettatore stesso (età, professione, sesso, divertimento preferito). Introdotti questi dati, la macchina restituisce un biglietto su cui sono impostate le didascalie di spiegazione delle prime due sale e l’invito a scegliere uno dei quattro percorsi della sala successiva. Il rapporto tra i dati introdotti e l’indicazione ottenuta è naturalmente falso, così come falso è il credere, nelle nostre condizioni, di aver fatto una vera scelta intorno all’uso del tempo libero. Illusione e sostanziale labirinticità che sono simboleggiate nella sala successiva.

Qui il materiale, di un aspetto metallico argenteo (parete, pavimento, soffitto), è completamente unificato: le scale che noi percorriamo si ripresentano a formare la geometria del soffitto nella stessa dimensione e inclinazione, moltiplicate da una serie di specchi trasversali, raddoppiate da

una simmetria che pone in un certo senso noi stessi come specchi e trasferisce la sostanziale isotropia dell'intero spazio anche nella direzione ortogonale al moto del percorso, che conduce, nell'insieme, alla perdita del senso del luogo geometrico e del rapporto dimensionale. L'accatastamento di una serie di contenitori a forma di tubo a sezione quadrata, a sbalzo dalle gradinate, che sembrano casualmente sezionati nel senso della loro lunghezza, forma la struttura di 4 possibili percorsi e ricorda nel suo insieme architettonico qualcosa che sta fra la stazione della metropolitana e i condotti tecnici di una futura metropoli. Questi condotti, in numero di 8, sviluppano all'interno quattro temi principali svolti dai vari pittori e portano nelle teste il simbolo delle quattro sezioni condotte nella storia su quattro rapporti dialettici del tempo libero; gli stessi simboli erano riprodotti sui biglietti distribuiti dalle macchine nella sala precedente.

Primo tema (TECNICA: pittore Enrico Baj) sono le connessioni fra tempo libero e sviluppo tecnologico nei loro aspetti positivi e negativi; secondo tema (ILLUSIONI: pittore Lucio Del Pezzo) una casistica di situazioni storiche in cui ci siamo tradizionalmente abituati a riconoscere esempi di vita oziosa e beata, mentre di fatto il tempo libero ivi celebrato non era mai appannaggio di tutti i membri della società o competeva loro solo in modo equivoco; terzo tema (UTOPIE: pittore Lucio Fontana e Nanda Vigo) le speranze e le ipotesi che l'umanità ha elaborato circa società future in cui l'uomo fosse riconosciuto nella sua dignità e in tutte le sue libere possibilità di espansione spirituale e fisica; quarto tema (INTEGRAZIONE: pittori Roberto Crippa e Fabio Mauri) infine, il richiamo a situazioni storiche, dove il tempo libero viene celebrato come udienza passiva di messaggi prodotti dall'alto, a edificazione delle folle.

Gli otto condotti a sezione quadrata sono distribuiti in modo da formare una serie di percorsi alternativi a discorso completo in sé, cosicché da un lato si possono attuare visite di diversa lunghezza, mentre lo spettatore è forzato continuamente verso scelte che gli danno la sensazione insieme della esclusione e dell'alternativa continuamente elusa. Il nastro sonoro del contenitore, una composizione elettronica di Luciano Berio dal titolo *Ommaggio a Joyce*, tende al contrario all'ulteriore irrigidimento dello spazio generale, accentuando il senso dell'unificazione della materia metallica, la sua penetrabilità in qualsiasi direzione.

Usciti dal contenitore a 4 percorsi, il “corridoio delle didascalie” proietta il discorso sull’attualità, preparando alla sala finale. Il corridoio delle didascalie è basato sul principio della simmetria diagonale attuata in sezione. Il visitatore è invitato a sedere su di un lungo divano che attraversa tutta la sala. Di fronte a lui e alle sue spalle sono sistemate due composizioni di scritte luminose. Da un lato egli leggerà la didascalia che rappresenta la tesi centrale di tutta questa sezione: «Uno dei pericoli della civiltà industriale è che il tempo libero sia organizzato dagli stessi centri di potere che controllano il tempo del lavoro. In questo caso il tempo libero è consumato secondo lo stesso ritmo del tempo lavorativo. Divertirsi significa integrarsi». Dall’altro una serie di scritte ad accensione alternata si presentano a prima vista come una composizione di normali scritte pubblicitarie. In realtà, con un gioco di coincidenze di radicali e, a livello grafico, con certi caratteri di pubblicità molto noti, esso risulta una composizione di banalità e luoghi comuni sul tempo libero.

A questo punto le luci dei cartelloni si spengono mentre si accendono due gruppi di fari che illuminano una serie di manichini seduti su un divano simmetrico e ribaltato a soffitto, rivelando agli spettatori una medesima condizione di impotenza di fronte ai miti che l’industria del tempo libero costruisce per noi.

Usciti da questo corridoio si entra nel “caleidoscopio” finale. Lo spazio parallelepipedo del salone d’onore della Triennale è lasciato visibile e dipinto completamente di nero. All’interno è posato un enorme oggetto argentato costituito da 2 prismi triangolari rovesciati l’uno rispetto all’altro ed incastrati lungo lo spigolo longitudinale. Una porta triangolare immette da una delle testate dentro il prisma che si rivela, all’interno, come una grande sala di proiezioni cinematografiche, con la sezione di un triangolo equilatero. Le pareti interne del prisma, lunghe 24 metri e con un’altezza di oltre metri 10,30, sono completamente ricoperte di specchio e, mentre le due testate riflettendosi moltiplicano l’interno all’infinito in senso longitudinale, le pareti laterali creano l’illusione di essere in un punto interno ad un enorme prisma esagonale alto m. 18. Sul pavimento bianco di questa sala sono proiettati e contemporaneamente riflessi 6 volte negli specchi, due film, uno sul tempo libero e uno sul tempo del lavoro. I film, della durata di 9 minuti e di cui è autore il regista Tinto Brass, sono formati da un collage di pezzi

di repertorio: una particolarissima tecnica di montaggio permette da un lato di rendere ritmicamente coincidenti i due temi, dall'altro di condurre simultaneamente avanti più episodi dello stesso film, dando luogo ad una complessa serie di passaggi ed incroci fra i diversi centri espressivi della rappresentazione.

Lo spettatore vede sei volte se stesso proiettato sulle pareti, nel mezzo dello schermo cinematografico, partecipante e fisicamente coinvolto nello spettacolo; in qualche modo finisce qui per fruire deformato ed impotente di tutto ciò che gli era stato promesso con tanto ottimismo nella prima sala, nella dimensione dell'ossessione.

Al termine del film, una colonna sonora composta da Nanni Balestrini ed una serie di collages a colori del pittore Achille Perilli invadono la scena secondo 24 combinazioni, in una specie di colossale accumulo di rottami del nostro tempo ibero consumato.

Una voce annuncia la fine di questa prima sezione e invita a passare alle sale successive.

Per tentare un bilancio se non un giudizio dell'esperienza fatta, io credo si debbano premettere alcune considerazioni più generali, avvisando che ovviamente tale nostro quadro è largamente influenzato (o se si vuole limitato) dalla esperienza specifica compiuta nella nostra sezione che può essere stata per alcuni versi assai diversa da quella compiuta da altri nella medesima occasione, e comunque condotta in una direzione nettamente sperimentale a livello dei mezzi di comunicazione.

Bisogna aggiungere poi che ogni volta che si inaugura una nuova edizione della Triennale si riaprono tra gli architetti le discussioni sul senso e l'opportunità della mostra stessa.

La Triennale venne fondata, come è noto, nel 1923 dal Consiglio comunale socialista di Milano e dalla Società Umanitaria con il preciso scopo di rinnovare e incentivare ed unificare, sotto il segno del rinnovamento delle arti figurative, l'artigianato italiano e questa funzione svolse fundamentalmente fintanto che la sua sede rimase quella di Monza, la sua periodicità biennale. Le edizioni V, VI, VII, tenute invece nel Palazzo dell'Arte al Parco, ne accentuarono i caratteri di teatro del dibattito culturale intorno all'architettura che già si erano delineati a Monza con la presenza del gruppo dei neoclassici milanesi e del 900 da un lato, del gruppo 7 e

dei razionalisti dall'altro. Queste 3 edizioni, oltre a rappresentare in quel momento l'unico terreno ove sperimentare per i razionalisti il contatto tra il pubblico e le loro tesi, si trasformò ben presto in una specie di braccio di ferro tra il movimento per l'architettura moderna in Italia e la politica culturale del regime.

L'VIII Triennale del 1949, tenuta nel nuovo clima postbellico, tenta una strada completamente nuova, cerca cioè di farsi concreto strumento di indagine e di proposta per la ricostruzione nazionale. Il sostanziale fallimento di questo tentativo non va ascritto solo all'involuzione politica italiana che seguì quegli anni, ma anche ad una concreta incapacità del fronte del razionalismo italiano che, rimasto senza oppositori, non seppe trasferire metodi e linguaggi a livello dei nuovi problemi. Le tre edizioni successive furono caratterizzate dall'accentuarsi dell'interesse per i problemi del design, problemi che nell'area del triangolo industriale si stavano facendo particolarmente vivi e che sembravano aprire nuove prospettive all'architettura stessa. L'XI edizione era poi accompagnata da una violenta (e per altro spesso confusa a livello teorico) polemica interna agli architetti del movimento moderno, intesa essenzialmente a trasformare dal punto di vista della struttura amministrativa ed esecutiva la Triennale stessa. Anche questa esperienza (della Triennale essenzialmente impegnata sui problemi del design) denunciava alla fine un doppio limite: da un lato la progressiva merceologizzazione della mostra non riusciva comunque a tener testa, per attualità ed ampiezza d'informazione, alle altre manifestazioni analoghe che andavano man mano elevando il loro standard di selezioni; dall'altro i problemi del design così come erano stati impostati si erano rilevati immaturi e facilmente circoscrivibili entro un'ideologia del consumo. La XII edizione tentava una nuova svolta impostando tutto il discorso della mostra su un problema di generale interesse nazionale, la casa e la scuola, tentativo che riusciva solo parzialmente per la presenza ancora ampia degli aspetti merceologici, per l'inadeguata partecipazione al tema delle sezioni estere e per l'esistenza di una serie di sezioni interessantissime in sé, ma completamente slegate dal tema fondamentale e le cui scelte erano state fatte trascinandosi innanzi vecchie tradizioni della Triennale stessa. Questa XIII edizione porta a fondo con coerenza la svolta operata in modo incerto nella edizione precedente proponendosi di compiere un gesto insieme di

visualizzazione e proposta intorno ad un tema centrale: il tempo libero. A mio avviso proprio la coerenza con cui è stata condotta questa scelta rivela i limiti e le contraddizioni della scelta stessa. Da un lato la giunta si è resa chiaramente conto che un tema come quello del tempo libero (non a caso scelto dal centro studi due anni or sono in un particolare clima congiunturale e per altro elaborato dalle due esemplari relazioni Momiglian[i] e [D]iena che sono state la base del lavoro generale di regia) toccava per così dire tangenzialmente i problemi dell'architettura, dell'urbanistica e del design, dai quali certo non ci si poteva aspettare una risposta generale intorno ai problemi quantitativi e qualitativi del tempo libero, ma solo o proposte utili a livello delle attrezzature o denunce della situazione attuale con i mezzi di comunicazione espositivi. D'altra parte, poi, ci si poteva chiedere fino a che punto era logico allontanarsi da ciò che più specifica la Triennale in quanto mostra di architettura e di arti decorative (cui d'altra parte è molto legata dalla sua fama ed autorità a livello internazionale) tralasciando così l'unica occasione esistente di incontro con il pubblico delle diverse opinioni ed esperienze in questo campo, esattamente come la Biennale veneziana rappresenta, a livello delle arti figurative, tale incontro. Perché, ci si è certo domandati e ci chiediamo noi oggi, non affrontare direttamente il tema della mostra di architettura che sappiamo presenta tutte le difficoltà dell'assenza dell'oggetto, dell'essere in qualche modo una mostra di riproduzioni, ma che proprio per questo tende a farsi anche occasione concreta di lavoro originale, di ri-invenzione critica del proprio lavoro?

D'altro canto, poiché una struttura come quella della Triennale non ha sino ad ora né i mezzi né il compito di elaborazione a livello teorico, ma solo quello di comunicazione di massa o di occasione di sperimentazione, ci si pone immediatamente il problema dei limiti di efficacia di comunicazione, di una mostra visitata da 300.000 persone nei confronti, per esempio, di un mezzo come la televisione o il cinema. Resta, appunto, l'occasione sperimentale. Ma quale sperimentazione, ci si deve domandare? Quella concernente il tema, o quella concernente il linguaggio dell'architettura?

A questo punto si apre la necessità di una ulteriore distinzione.

L'interesse che può muovere verso una manifestazione come la Triennale è schematizzabile in due aspetti fondamentali. Da un lato vi è per così dire il suo contenuto manifesto, il soggetto della mostra, le tesi

che in essa vengono dimostrate. Questo contenuto deve venir sottoposto alla critica storica della opportunità della scelta, al giudizio politico degli strumenti di attuazione che esso propone, al giudizio sociologico sulla qualità delle proposte, e così via. Dall'altro lato la Triennale offre l'occasione di osservare una certa sezione delle arti decorative e dell'architettura; attua, proprio attraverso le particolari condizioni di sperimentazione che essa offre, una certa serie di articolazioni linguistiche portanti un materiale di proposte che costituiscono il meno leggibile ma il più autentico contenuto della Triennale stessa; in ultima analisi i contenuti più profondi della stessa architettura italiana. Questi due aspetti possono talvolta causalmente coincidere, ma sono di norma chiaramente separabili.

Le ragioni di questa separazione sono complesse e riflettono nell'insieme una situazione delle arti figurative e dell'architettura di crisi ed inadeguatezza. Ma poiché qui non interessa stabilire che preferiremmo che le cose stessero altrimenti, ma trarre dalla situazione ciò che si può per muoverci da una certa condizione, noi non rifiuteremo tale separazione d'altro canto credo difficilmente contestabile.

Che cosa possiamo dunque leggere lungo la sezione operata dalla XIII Triennale, sezione che presenta oltretutto l'organicità di essere attuata lungo una precisa generazione (quella degli architetti che vanno dai 30 ai 40 anni), anche se, ovviamente, non ne comprende tutte le tematiche e le personalità? A mio avviso ci si è trovati costretti, qui alla XIII Triennale, protetti anche da un contenuto apparente di cui non ci si sentiva responsabili che in modo indiretto (ed in questo senso la politica della giunta è stata di una rara abilità e penetrazione) ad impegnarci in modo sostanziale proprio su quei problemi di linguaggio in quanto forma strutturale, che si sono dimostrati alla fine assai più disvelanti, assai più intrinseci e capaci di incollarsi alla materialità dei problemi che non i processi deduttivi cui spesso l'architettura rimanda senso ed impegno delle proprie operazioni.

Liberati, in un apparente disimpegno, dal problema della dimostratività sia operativa che ideologica del proprio processo, ci si è trovati ad affrontare fuori da ogni riparo il senso profondo delle proprie operazioni, del proprio rapporto con la materia architettonica; nel momento in cui la negazione dell'architettura (una negazione, si badi bene, attuata proprio con i mezzi della architettura stessa, attraverso la sua labirinticità linguistica) è



apparsa come il materiale più proprio allo sviluppo del racconto espositivo, si sono poste in evidenza le contraddizioni di una lingua che insiste su una condizione di inautenticità dei propri rapporti costitutivi, che tende attraverso mille accorgimenti a porre il soggetto a riparo dalla discussione sul senso e la verità del soggetto stesso. Proprio questa assunzione, come materia prima di tutte le intime ambiguità del soggetto (in quanto anche campione di una società che in esso rappresenta), mi pare francamente portare la discussione, sia pure fra mille probabili equivoci, al di là di alcuni falsi obiettivi che hanno costituito per molto tempo le illusioni ed i ripari della nostra cultura di architetti.

In: «Il verri», n. 14, aprile 1964, pp. 101-110. Il testo era accompagnato dalla seguente nota dell'autore: «Dopo una prima stesura della sezione compiuta da un'équipe formata dagli architetti Canella, Gregotti, Mantero e Semerani; dallo scenografo Luciano Damiani e dallo scrittore Umberto Eco, la stesura dell'ordinamento definitivo venne compiuta da Eco e Gregoretti, mentre l'allestimento fu realizzato dagli architetti Peppo Brivio, Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti e Giotto Stoppino dal grafico Massimo Vignelli e dall'architetto Livio Castiglioni come consulente per le comunicazioni sonore».



ENRICO FILIPPINI

## Appunti sopra un oggetto quasi sconosciuto. (A proposito della XIII Triennale di Milano)

### I.

Solitamente molto occupato (al punto da essere stato costretto, in una certa epoca, ad assorbire al tempo di lavoro alcuni elementi costitutivi del tempo libero, come il bere), non ho mai avuto occasione o modo di riflettere sopra il tempo libero: né sopra il mio né sopra quello degli altri. Gli oggetti e le attività che verosimilmente lo riempiono fanno parte del mio ambiente allo stesso titolo degli alberi di un parco o di un'officina, installati nella piena ovvietà della loro esistenza. Probabilmente per questa ragione mi è estremamente difficile immaginare l'oggetto di attenzione, il "contenuto del tempo" e i modi di metterlo in forma, degli altri – altri, a parte l'identità, per mestiere, per ceti, per disponibilità, per distanza. Meno ancora, è ovvio, sono in grado di accedere a una considerazione staccata, obiettivante, del problema, che suppongo oggetto d'indagine sociologica, di definire un concetto intersoggettivo di tempo libero e una messa in prospettiva culturale, storico-geografica (immaginare il tempo libero dei greci, dei romani, dei bantu o dei selvaggi della giungla brasiliana). Costretto a condurre una vita per la quale il tempo libero è un sottilissimo margine di tempo-residuo, facilmente inclinante alla passività e all'ascolto, posso al massimo, utilizzando una frazione di tempo libero e compiendo uno sforzo di memoria, rivolgere la mia attenzione riflessiva su qualche cosa che solitamente procede nella sua ovvietà: posso considerare il mio personale modo di usufruire di tempo libero e di consumarlo.

A titolo di esempio, pensandoci: per quanto privo di almeno uno degli assilli che mi sembra di constatare tra quelli, tra i miei contemporanei, che conosco di persona, cioè dalla smania di informazione, io sono un

vorace consumatore di stampa: riviste, settimanali, giornali di tutti i generi e di tutti i livelli. Pubblicazioni diversissime tra loro come *Der Spiegel*, *Newsweek*, *L'Europeo*, *L'Espresso*, *L'Express*, *Il Borghese*, *ABC*, *Stern*, il bollettino della Parrocchia di S. Lorenzo, *Rinascita*, *Triumfo*, ecc. ecc., che leggo abitualmente, da un lato convogliano verso di me, tradotti in parole e in immagini, materiali altrimenti lontani, remoti, per luogo sociale e geografico, e dall'altro mi propongono una serie di modi, spessissimo sbalorditivi, di dare loro una forma e di comunicarli. Verosimilmente un'analisi del "linguaggio" di simili pubblicazioni fornirebbe una serie di indicazioni preziose sulla "forma" delle ideologie. Comunque: io passo parte del mio tempo (libero) a *percepire*, talvolta a *capire*, questi materiali.

Quando dico *percepire*, intendo questo termine in un senso passivo: io *guardo* queste pubblicazioni in un atteggiamento simile a quello dell'idiota, le amo in quanto oggetti passibili di una "*mera palpatio*", capaci di proporsi alla vista e indipendentemente dal loro senso intenzionale od obiettivo. Talvolta sono tentato dallo spirito dell'ibrido, dalla lussuria della combinazione, dalla febbre del collage, ma quasi sempre desisto: il piacere derivante dalla percezione è sufficiente. La copertina di *Newsweek* che mostra Goldwater proiettato nell'aria nella luce rosa dell'apoteosi atomica è "bella" e piacevole a vedersi. Quando dico *capire* alludo a due momenti diversi del capire stesso: il primo legato alla semplice lettura dei titoli, dei testi e delle didascalie e implicante la comprensione letterale dei medesimi. Leggendo lo *Spiegel* io apprendo che il partito al governo della Repubblica Federale ha decretato un aumento delle tariffe telefoniche e che la Socialdemocrazia avversa questa misura; leggendo *L'Espresso* all'epoca della faccenda Olivetti io apprendo che l'on. Riccardo Lombardi è favorevole all'irizzazione di quest'azienda e che Eugenio Scalfari invece è contrario. Il secondo momento, teoricamente successivo, comporta una riflessione di altro genere (ed eventualmente un supplemento di informazione) e implica una comprensione delle motivazioni, delle vere intenzioni (talora recondite) degli autori degli articoli e del significato (talora altrettanto recondito) dei fatti esposti – capire perché la CDU, perché lo SPD, perché Riccardo Lombardi, perché Eugenio Scalfari, ecc. Devo ammettere che questa comprensione, per così dire di secondo grado, probabilmente più valida e nobile, rimane confinata ad alcuni momenti privilegiati della mia frequentazione di settimanali. Nella

dimensione percettivo-semicomprendensiva, il fascino (e anche l'attraente ripugnanza) che essi emanano deriva per me dall'intensità (positiva e negativa), dall'urgenza, dal tono di voce alto con cui i materiali vengono proposti: un fatto irrilevante ma provvisto della caratteristica dell'effettività raggiunge il piano, anzi le creste della storia, e nel momento in cui si presenta a un qualsiasi genere di attenzione, la incarna. L'epifenomeno si carica e si dilata, assume un'alta caratura di esemplarità e di significanza, s'insinua nella mia vita, si propone secondo le modalità di una presenza che è quasi assoluta, agisce violentemente sull'emotività, ecc. (Conosco una persona, al livello razionale del tutto agnostica in fatto di religione, che, all'epoca dell'ultima e fatale malattia, minuziosamente riferita dalla stampa, del defunto Papa Giovanni XXIII, registrò gravi scompensi ghiandolari). Soltanto la fetta di tempo "obiettivo" di una settimana opera il ridimensionamento, una sorta di combustione, e traduce l'irrilevante attuale e assolutamente urgente, la fonte di interesse, di ansia, di angoscia, di soddisfazione, di divertimento, di piacere estetico, ecc. in *dimenticato*: per l'utente, se non per i protagonisti di una qualsiasi vicenda, il significato obiettivo del messaggio di un settimanale sta nel numero della settimana successiva; il macroscopico per virtù d'abuso si microscopizza, si allontana, si rende indistinto, valica la linea dell'orizzonte, e più tardi, al massimo, torna a galleggiare nel gran mare dell'anacronistico. Ciò non significa tuttavia che non venga interiorizzato e che non continui ad essere fonte di comportamento, di reazioni, di scelte: al limite è pensabile che il mio conoscente ateo passi il resto della vita a rivivere inconsciamente la triste agonia del Papa e a registrare disfunzioni ghiandolari. Da un lato: dall'altro, precisamente l'usura a cui sono sottoposti i materiali e la fatale carenza di totalità implicita nella loro presenza quasi assoluta possono determinare un allargamento all'infinito del consumo, un enorme dispendio di denaro e di energie, un totale risucchio della mente, della emotività, perfino degli istinti e delle funzioni dell'utente.

Io sono dunque gravemente minacciato: il mio rischio è di abbandonarmi sempre di più alla dolcezza semipassiva dell'uso della stampa, di essere sempre meno in grado di compiere uno sforzo di comprensione, di subire sempre più traumi, di perdere il senso delle proporzioni e quindi dell'orientamento, di interrompere ogni attività effettiva e di dedicarmi sempre più freneticamente a operazioni e a occupazioni che dovrebbero

essere surrettizie, ecc. Per fortuna c'è il lavoro, che a questo punto sembra essere l'unica possibile garanzia di normalità.

## II.

La conclusione è tuttavia ingiustificata: è condizionata dalla pseudo-logica dell'argomentazione, il cui oggetto è estraneo alla logica stessa. Semplicemente, una mera e ridotta riflessione su una tra le tante possibili occupazioni del tempo libero mette in luce una serie di fattori tendenzialmente aberranti e tali da suscitare preoccupazioni pedagogiche: indifferenza, o meglio ambiguità (ideologica, politica, ecc.) di ciò che nell'ambito dei prodotti a disposizione in questa zona viene definito "bello" e quindi suscita nel soggetto un moto di adesione (caratteri, fotografie, impaginazione: la copertina di *Newsweek*, evidentemente anti-Goldwater, può anche suscitare simpatia e ammirazione per il senatore); tendenza a sollecitare svariate forme di semi-comprensione, di passività, di disponibilità da parte del soggetto nei confronti degli stimoli che gli vengono proposti, tendenza, quindi, a incrementare l'assopimento e a condizionare, anche per vie sottili e difficilmente controllabili, i riflessi; obiettivizzazione dei soggetti ai quali, al tempo stesso, viene retoricamente richiesto il senso della partecipazione democratica, ecc.; tendenza a una totale espropriazione della mente; tendenza totalitaristica dei prodotti per il tempo libero nei confronti del tempo *tout court*; tendenza alla mitizzazione e alla dissimulata imposizione dei miti stessi; tendenza all'occultamento, da parte dei produttori di merci per il tempo libero, dei moventi e delle finalità delle merci stesse; sdoppiamento del significato dei linguaggi in rapporto con i destinatari delle comunicazioni, ecc.; possibilità, per gli operatori ideologici, di compiere con eleganza la dubbia trasformazione alchemica dell'apparenza in realtà, ecc.

I fattori negativi sono certamente molti altri; altrettanto certo, credo, è che questi fattori negativi sono comuni, con le debite differenze, a tutte le altre forme possibili di occupazione del tempo libero – forse, addirittura, anche a quelle forme di utenza del tempo libero che lo trasformano in tempo

“vuoto”, in tempo che si limita a defluire risucchiando un anello dentro l’altro che lo precede, come un verme che si muove, come un tramonto che tramonta tramontando...

A questo punto la considerazione soggettiva si è già allargata ed è giunta a definire alcune ipotesi (forse dati di fatto), peraltro abbastanza scontate, circa il tempo libero in una dimensione intersoggettiva, ipotesi presumibilmente valide su almeno tutta la superficie sociale in cui io vivo. Io sono dunque costretto a riconoscere che il tempo libero è un tempo comunque occupato e che questo fatto costituisce un problema di psicologia sociale; che la non occupazione lavorativa della totalità del tempo a disposizione del soggetto crea uno spazio vuoto che viene invaso, secondo un sottile sistema di offerta, dai prodotti di una serie di industrie specializzate (il che crea il duplice problema sociologico di queste industrie stesse in quanto tali e dei consumatori dei loro prodotti); che in questo sistema sociale può comportare tendenze aberranti, devianti, malattie, ecc.

La preoccupazione pedagogica è tuttavia infondata o perlomeno insufficiente: la paradossale situazione della eventuale normalità è tale da far sì che non ci possa essere che un’alternativa: o tutto il tempo diventa tempo di lavoro o tutto il tempo diventa tempo vuoto... Il paradosso è retto ovviamente dalla confusione (che talora alla Triennale viene in luce) tra la natura delle leggi che regolano il tempo lavorativo e la natura delle leggi che reggono il tempo a completa disposizione del soggetto. In questo sistema sociale le leggi del lavoro sono in realtà qualitativamente diverse da quelle che inquadrano il tempo libero. Quest’ultimo è obiettivamente un derivato del tempo occupato; i suoi elementi di inautenticità non sono strutturalmente autonomi, sono bensì, appunto, derivati dagli elementi inautentici del lavoro, ecc. La soluzione del problema del tempo libero sta nella soluzione del problema del lavoro e l’unica possibilità di eliminare plausibilmente l’apprensione pedagogica a proposito della propria vita e di quella del prossimo sta nel tentativo di trasformare, o meglio nell’effettiva trasformazione del tempo libero in tempo totalmente dedicato alle attività sovversive. Ecc.

## III.

La tematizzazione del tempo libero, il fatto di renderlo oggetto di una esposizione, ove, naturalmente, il contenitore ha un'importanza pari se non maggiore del contenuto stesso, comporta alcune difficoltà derivanti dalla fisionomia dell'oggetto.

Le cose, le occupazioni, i prodotti, ecc., che coprono il tempo libero sono "banali", fluttuano nell'ovvietà, costituiscono lo strato dell' "inavvertito", di ciò che è lì e a cui non si presta un'eccezionale attenzione. Il formicolio delle pubblicazioni, la violenza della pubblicità, la somministrazione delle ideologie indipendentemente dalla volontà del soggetto, la molteplicità e la clamorosità dei film, l'assillo delle vacanze e dei week-end, la modernità dei mezzi di trasporto, il ronzio delle canzonette, ecc. ecc. non costituiscono più una fonte di trauma permanente, e in fondo nemmeno di meraviglia. Non più di un tramonto: sono diventati "paesaggio", "atmosfera quotidiana", "natura". La loro eventuale o sicura negatività è attiva precisamente in virtù di questa caratteristica. La loro evidenziazione rischia di mettere in luce in un senso meramente didascalico ed esteriore il loro demonismo e, appunto per questa ragione, nel contempo di eliminarlo: è difficile che un visitatore, chiunque egli sia, posto brutalmente di fronte a una serie di canotti di gomma, provi un brivido di terrore... Anche qui, qualsiasi intenzione pedagogico-didascalica è destinata a fallire. Ecc. D'altra parte, al livello espressivo, sempre la evidenziazione rischia di indurre a una formulazione mitologica, inadeguata; rischia per es. di soggiacere al mito di metropolis o addirittura di sconfinare nel simbolismo. L'assemblamento, l'accumulazione rischiano di proporre un'ipotesi labirintica attorno al tema, e in questa ipotesi il visitatore può benissimo non riconoscere se è la propria vita. L'espressione sarebbe in questo caso sfasata, soggetta a una regressione storica e ideologicamente viziata. A titolo di es.: una parte del film *Aurora* di Murnau (girato in America nel 1927) si svolge in un violento e sterminato drug-store [*sic*] che è una specie di concentrato della frastornante città all'americana: gambe di donne inguainate nella seta, specchi, porte girevoli, orchestre, ottovolanti, corridoi, spazi indefiniti, eccesso di pubblico, ecc. Quando i due protagonisti, sfiniti, si assopiscono



su una poltrona, gli oggetti del lusso, della spensieratezza, del divertimento cittadino, si trasformano, sopra le loro teste, in sinistre forme vagamente infernali... La concezione, l'economia interna, la data del film legittimano e l'evidente eccesso percettivo e interpretativo nei confronti della grande città e della civiltà dei consumi e anche la metamorfosi simbolica. Oggi, il tema stesso rischia di indurre l'espressione a un'iperbole falsificante e insieme priva di vigore. (È quello che alla Triennale avviene, quasi sempre per merito dei pittori, nei contenitori della III sala del Padiglione internazionale, nelle sale intitolate *Momenti di tempo libero*, e nel Padiglione italiano nella parte dedicata alla «modificazione dell'ambiente»). Ovviamente, le parti illustrative della mostra sono più esposte a questo pericolo, che, per es. nella sala di accesso al Padiglione internazionale, viene eluso soltanto perché, a parte la buona scelta delle immagini luminose, l'effetto esaltante, galvanizzante, gradevolmente frastornante, non viene raggiunto e il visitatore attraversa l'ambiente impunemente, come un corridoio...

Una seconda difficoltà può derivare dalla natura "sociale" dell'argomento: consapevoli degli aspetti negativi del tempo libero in questo contesto sociale, gli allestitori sono fatalmente esposti alla tentazione di "sociologizzare" l'argomento e di trattare il proprio tema (in sede di grafica, di architettura, di scelta degli oggetti esposti) in modo didattico. Ciò equivarrebbe a un vero e proprio rifiuto espressivo: l'autore si mette al riparo dal rischio di compromissione, di contaminazione con l'oggetto della propria attività, scostandosene, spostando l'inautenticità, dalla propria persona a tutte le altre persone possibili.

Una terza difficoltà, legata alla seconda, dipende, oltre che dalla natura del tema, da uno dei vizi maggiori della cultura italiana, dalla mania storicistica, largamente recuperata dal marxismo specie nelle sue versioni patologiche e "giustificative" da quel pseudo-marxismo che è documentato per es., a livello critico-programmatico, da un testo come *La triennale dei giovani ovvero l'ora della verità* («Casabella», agosto 1964, pp. 44) e che, sempre per es., inquina anche il fondo dovuto a E. N. Rogers (ibidem). Al livello ideologico-espressivo, stabilire una serie di riferimenti storici (in senso diretto o in seno al linguaggio) è una manovra sufficiente a scaricare il tema della sua urgenza, a neutralizzarne l'incombenza e a proporlo rivestito da una parvenza di racconto, ecc. Un modo ingenuamente "positivo" di

proporre le cose come quello del Padiglione degli Stati Uniti (a parte la bellissima tenda bianca) è più vicino alla realtà e pertanto preferibile a questo modo di prospettivizzazione che comporta numerosi inquinamenti stilistici: in un universo espressivo in cui la feticizzazione, con tutte le implicazioni politiche che comporta, costituisce un pericolo permanente (vedi, per es., Robbe-Grillet, vedi Oldenburg, vedi Nouveau Réalisme, ecc.), non si usano impunemente le Bagnanti di Picasso (proprio loro!), non ci si abbandona impunemente al feticismo dell'assemblage e dell'accumulazione (di automobili, è ovvio), non si cita impunemente il Novecento, poiché facendo tutte queste belle cose né si fa un discorso critico né si fa un discorso espressivo: si mostra semplicemente il proprio inconscio. Ecc., ecc.

#### IV.

La soluzione che io cercherei di adottare se per avventura dovessi trovarmi a dover impostare una simile mostra farebbe pertanto capo ad alcune misure preliminari: desociologizzazione del tema, destoricizzazione, tentativo di compiere un gesto costruttivo o decorativo o espositivo totalmente coincidente, contaminato col proprio tema, ecc. A titolo di esempio: per quanto la Sezione internazionale presenti un'indubbia unitarietà e coerenza d'impostazione, io trovo attuata la "coincidenza espressiva", l'adeguazione al tema, principalmente nella III sala e nell'ultima, del panottico pseudoesagonale. Le considerazioni sociologiche che stanno dietro la prima (documentate per es. dalle risposte fornite dalle macchinette della seconda sala, dalle didascalie sulle entrate dei contenitori, dalla probabile intenzione di strutturare uno spazio *simbolicamente* labirintico) sono irrilevanti in rapporto col risultato: qualunque sia il percorso scelto, qualunque sia l'aspettativa del visitatore nei confronti dello stesso, qualunque possa essere la sua reazione di fronte al fatto che un percorso ne elude un altro e di fronte alla inerente possibile frustrazione, la sala, tutta argentea, moltiplicata da una parte del soffitto a specchio, con le scale disposte perpendicolarmente rispetto alla direzione dei contenitori, ecc. *non* simboleggia una condizione sociale, *non* la mette in riferimento

con prospettive storiche o ideologiche di qualsiasi tipo: nella sua nudità è un labirinto modestamente labirintico, è l'enorme negativo di un positivo che non esiste. Questo "spazio negativo" viene effettivamente consumato dal visitatore, così come effettivamente consumato è il tempo speso per es. in una passiva e affaticante associazione di immagini connesse col significato di una giornata qualunque. In altre parole, all'interno di questo spazio, che non fa assolutamente nulla per sbalordire o intimidire il visitatore, quest'ultimo viene posto in una condizione perfettamente omogenea a quella in cui abitualmente è senza sapere di essere. In parte queste considerazioni valgono per la sala prismatica a sezione triangolare. Le testate del prisma moltiplicano lo spazio all'infinito, l'inclinazione delle pareti produce l'effetto esagonale. La persona del visitatore è riflessa cinque volte sopra la sua testa. Questo enorme prisma è concepito come sala di proiezione per i due film di Brass. Naturalmente, quando i film vengono proiettati, superato il primo stupore per la pluralità degli schermi, trovata la giusta posizione per concentrare la percezione su uno solo e per non essere coinvolto nel flusso delle azioni parallele, il visitatore guarda un film, al massimo cerca di vederli tutti e due insieme, compiendo uno sforzo non irrilevante, benché inutile, per captare con chiarezza quelle immagini che il numero ridotto dei fotogrammi rende sfuggenti. Ma quando i film non vengono proiettati l'effetto non è meno pregnante: lo spettatore si aggira dentro l'enorme proliferante vuoto, si guarda in varie posizioni, disposto secondo varie inclinazioni e si trova immerso nel più perfetto sgomento: di fronte alla propria immagine, esaltata dalla moltiplicazione ma irrimediabilmente sua e in rapporto con niente, se non col niente. Qualunque possa essere stata l'intenzione "sociale", la efficacia risulta dal grandioso e ben ponderato gesto maniaco con cui sono state tappezzate di specchi pareti di misure enormi, ecc. Se si vuole, i motivi del mio consenso, che ovviamente andrebbe meglio motivato in sede di lettura specifica, derivano, tra le altre cose, dal fatto che io ravviso nella realizzazione di queste sale un completo e radicale superamento della reazionaria posizione contenutistica e una felice destituzione dell'allegoria.



GILLO DORFLES

## La XIII Triennale

Forse la XIII Triennale rimarrà, nel ricordo dei più, come la “Triennale della *pop-art*”: quella dove ebbe a prevalere l’elemento ammonitore e ironizzatore affidato ai simulacri d’una pseudo-arte di massa, al posto del reverente e compiaciuto omaggio ad opere architettoniche e disegnative realizzate con religioso intento agiografico.

E, in questo senso – proprio per quell’aspetto di effimericità e di persiflage quasi sempre presente nelle opere “pop” –, dovremo lodare con ogni forza questa così coraggiosa manifestazione, che ha saputo abbattere le palizzate, spesso pretenziose ed accademiche, drizzate in alcune delle passate edizioni della mostra milanese.

Ma, l’elemento “pop” ha sempre un doppio volto: quello serio e quello faceto, quello denunciante e quello ridevole; e vedremo, nelle righe che seguono, come e fino a che punto il secondo abbia finito col prender la mano al primo, trascinandolo per le pericolose chine di gradinate argentee, in fuga sotto l’incalzare di immagini speculari, di vischiosi labirinti metaforici e metamorfotici...

Una premessa, comunque, s’impone: ancora una volta occorre prender atto della presenza in questa manifestazione, d’una considerevole carica fantastica: gli ordinatori della sezione italiana, che quest’anno s’estende a buona parte del palazzo (e precisamente la coraggiosa e attivissima Giunta costituita da: Pier Giacomo Castiglioni, Agenore Fabbri, l’instancabile segretario generale Tommaso Ferraris, e Eduardo Vittoria, nonché gli allestitori delle numerose sezioni) hanno saputo dimostrare che il nostro paese non è secondo a nessuno nella inesausta – e speriamo inesauribile – capacità inventiva. E un riconoscimento di questa capacità va rivolto, sin da queste prime righe, al gruppo di Vittorio Gregotti, che ha curato l’allestimento della sezione introduttiva e a quello di Gae Aulenti che ha curato la sezione italiana.

Ma, fatte queste prime constatazioni positive, è giocoforza farne subito alcune negative: le sezioni estere (forse anche per gli involontari ma continui ritardi subiti dalla manifestazione che sono stati di grave danno al buon nome della Triennale) appaiono in questa edizione del tutto esangui e prive di linfa vitale, ad eccezione parziale dell'Inghilterra, della Jugoslavia, degli Stati Uniti, per cui una analisi della presente Triennale finisce col rivolgersi quasi esclusivamente all'apporto italiano.

Un secondo appunto riguarda il nocciolo stesso del problema che stiamo esaminando, ossia: qual è la vera ragion d'essere di questa manifestazione? o meglio: esiste ancora una tale ragione? Non è il caso di soffermarci qui a illustrare quale sia stata la funzione – prestigiosa funzione – delle Triennali milanesi negli anni passati, già a partire dalle ormai storiche manifestazioni d'anteguerra (soprattutto di quella del 1935) fino all'undicesima che valse – quanto meno – a indicare una precisa messa a punto degli essenziali problemi riguardanti l'architettura moderna e il disegno industriale nel mondo.

Con la dodicesima Triennale cominciò indiscutibilmente la decadenza di questa – a noi carissima – istituzione. Nonostante l'importante tema della «Scuola» scelto allora dalla Giunta, non parve che esso bastasse a far coagulare attorno alla Triennale fermenti e idee veramente nuove e costruttive, e, soprattutto, non permise che la manifestazione costituisse una necessaria presa di posizione rispetto alla situazione stagnante dell'architettura di quel preciso momento.

Con l'attuale Triennale la situazione è forse parzialmente migliorata: il tema del «Tempo Libero» – indubbiamente di grande interesse anche se poco idoneo ad essere realizzato – ha permesso agli organizzatori di mettere finalmente in disparte le decrepite mostre merceologiche (che nelle ultime Triennali erano divenute meri campionari di prodotti inutili) ma, d'altro canto, ha portato alla realizzazione d'una mostra che può essere considerata come di carattere meramente «simbolico-allegorico»: mostra di denuncia, dunque, di irrisione e di protesta, realizzata con sistemi prevalentemente scenografici e allusivi piuttosto che specificamente architettonici. Con questa frase, credo d'aver concentrato ogni mia critica. E vorrei spiegarmi:

«*Mostra di denuncia*»: ovviamente gli ordinatori non potevano far altro che denunciare le malefatte e i danni dell'errato impiego del Tempo Libero: lo dice la farraginoso e angosciante «corsa al mare», lo dice la

precipitosa scala argentea, lo riafferma la sala triangolare e speculare in cui lo spettatore si trova mescolato alle ambigue immagini delle moltitudini proiettate cinematograficamente. Questo sistema denunciatorio è stato spesso – troppo spesso – adottato negli ultimi tempi, specie da parte di numerosi scrittori e saggisti, apocalitticamente rivolti contro i misfatti della nostra civiltà di massa. Basti pensare a un Adorno, a un MacDonald, a un Riesman e soprattutto a un Günther Anders. Tali denunce delle pecche della nostra civiltà di massa, della nostra civiltà meccanizzata e tecnologizzata, sono il più delle volte giuste e giustificate: siamo stati tra i primi ad osservare i possibili misfatti operati dalla TV, dalla radio, dai fumetti; l'inacidimento della fantasia creativa, il pericoloso isolamento dell'uomo sottoposto ai «piaceri passivi» dello sport passivo, della televisione casalinga; i pericoli dell'isolamento entro le masse, dell'alienazione attraverso la meccanizzazione; i danni d'una tecnocrazia sfrenata, d'una corsa al benessere disgiunta da ogni impulso etico ed estetico, d'un sovrano disinteresse per l'arte e la cultura, d'un affermarsi del *Kitsch*, d'una scomparsa della cultura d'élite a favore d'una arte *low- e middle-brow*; ecc. ecc. Ma, a che serve denunciare questi pericoli se non se ne additano i rimedi? E, soprattutto, a che serve additare questi pericoli a chi già li conosce? E, ancora, perché sottolineare soltanto il lato negativo della situazione socioculturale dei nostri giorni e non quelli positivi – pure esistenti – offerti dai nuovi mezzi di comunicazione di massa? Cosa è accaduto alla fin fine? Che vien fatto di ammirare ed apprezzare in questo coraggioso e prestigioso allestimento proprio quei metodi e quegli accorgimenti ispirantisi apertamente a quell'«arte-pop» che gli ordinatori hanno cercato in tutti i modi di denunciare; o meglio, che quel genere di nuovo stile artistico o pseudo-artistico insorto *proprio* in merito all'adozione ed all'accettazione da parte dell'arte di élite di alcuni modi e di alcuni umori dell'«arte di massa» è quello che – adottato dagli allestitori – ha permesso un'efficacissima denuncia degli stessi sistemi e costumi che tale arte ha reso possibile. Forse di tale *qui pro quo* gli stessi ordinatori e lo stesso pubblico dei visitatori non si rende ben conto, ma proprio perciò crediamo nostro dovere metterlo subito nel dovuto rilievo.

(Siegfried Giedion, col quale ebbi a discutere della Triennale pochi giorni dopo l'inaugurazione della stessa, si mostrava piuttosto indignato dal fatto che gli ordinatori avessero fatto ricorso a sistemi non degni d'una

seria mostra architettonica, ossia che avessero sfruttato un linguaggio di solito riservato a tutt'altro genere di manifestazioni. Il mio appunto è di un ordine opposto a quello del grande storico e critico svizzero: l'errore non sta nel mezzo ma nei fini; o meglio, sta nella non presa di coscienza del mezzo usato per quel determinato fine; sta, in altre parole, in un intenzionamento negativo d'un determinato procedimento tecnico e, si sa, ogni tecnica non rettamente intenzionata, può portare a pericolosi errori realizzativi).

Se il concetto e l'effettivo elemento del Tempo Libero può e deve essere considerato fondamentale per la vita dell'uomo d'oggi e ancor più per quella dell'uomo di domani, occorre che tale T. L. sia illustrato positivamente e non negativamente.

Alcuni concetti accennati da Umberto Eco (ordinatore insieme a Gregotti della sezione introduttiva internazionale) nelle premesse scritte (che compaiono nella pubblicazione: *Tempo libero tempo di vita*) sembrano aver centrato, almeno in parte, il problema cruciale della mostra. Ma, purtroppo, sarà ben difficile che tali concetti giungano fino al pubblico e saranno ben pochi coloro che avranno occasione di scorrere quelle righe. Nella esemplificazione triennialistica, come sempre accade, le scritte, le parole tracciate o declamate, in altri termini, l' "accompagnamento concettuale", che non sia direttamente consustanziale con la vera e propria realizzazione architettonica, finisce quasi sempre per andar disperso e smarrito.

Le proposizioni stilate da Eco sono in massima parte denunciatrici degli equivoci del Tempo Libero. Eco analizza (e nella mostra questo è realizzato attraverso abili visualizzazioni) le antiche *illusioni del tempo libero*, l'epoca in cui solo una classe privilegiata era esente da preoccupazioni manuali, il tempo libero dell'antichità e del medioevo organizzato sempre dai detentori del potere, fino a giungere all'attuale «*industria del tempo libero*» che conduce a numerosi e sintomatici fenomeni: lo sport che «da cerimonia legata al rituale della vita pubblica diventa la fuga dalla vita civile e politica»; il rumore della nostra civiltà urbana «come evasione»; il week-end come fuga. E, da qui, le denunce dei misfatti e dei pericoli che in nome del tempo libero sono di continuo realizzati: l'industria del tempo libero «non riposa, ma stanca»; «se non stanca, addormenta» (sono ben noti gli effetti ipnotici e onirizzanti del cinema, della televisione; Anders ne ha scritto a sazieta!). Ecco dunque come il T. L. «si pone non come



alternativa al riposo, ma come alternativa agonistica». «L'unico T. L. di cui l'operaio fruisce positivamente non è quello della vacanza ma quello della discussione e dell'azione sindacale»; e finalmente «il T. L. non può essere un'attività aziendale». L'operaio *non* desidera continuare ad essere guidato per mano dal «padrone» (per quanto paternalisticamente illuminato egli sia) anche nelle ore di libertà dal lavoro.

L'equivoco del T. L. operaio si ripete nel T. L. borghese: lo sport da attivo si è fatto passivo; le ore di svago sono affidate ad elementi artistici deteriori (canzoni di consumo, juke-box); il week-end è divenuto il più delle volte una nuova e coercitiva schiavitù; le macchine una prigione ambulante; il rumore un «basso continuo» di cui evidentemente l'uomo si compiace, come si compiace dell'incessante mormorio del transistor miniaturizzato che accompagna le passeggiate romantiche degli innamorati moderni.

Tutto ciò sta a dimostrare come la nostra epoca non abbia affatto valorizzato il problema che in alcune civiltà antiche era, quanto meno, l'appannaggio delle classi dominanti (dove la libertà da preoccupazioni manuali affidate agli schiavi permetteva ai pochi privilegiati una davvero equa distribuzione di lavoro e di svago). Un T. L. che abbia veramente senso si potrà ottenere soltanto con la estetizzazione del lavoro stesso, soltanto con la trasformazione del lavoro in T. L., e non con la scissione sempre più accentuata e perentoria tra T. L. e lavoro, tra *hobby* e *job*. Se l'uomo deve percorrere la sua esistenza considerando un inferno da aborrire le ore del lavoro e un paradiso irraggiungibile quelle del riposo è molto meglio che di T. L. neppure si ragioni! Se, invece, il lavoro costituirà per l'uomo di domani (come ebbe a costituire e ancora costituisce per alcuni "artigiani" e alcuni artisti) un vero motivo di soddisfazione fisica e intellettuale (e perché non dovrebbe costituirlo, il giorno, non tanto lontano, in cui l'automazione avesse liberato l'uomo da impegni troppo fisicamente gravosi?) allora non si vede perché l'uomo debba fuggire il suo lavoro e, fuggirlo, oltretutto, per una «caccia al *loisir*» divenuta – nelle attuali circostanze, quali la Triennale ci illustra – più snervante e massacrante dello stesso lavoro?

Ecco, dunque, come la Triennale, alla fin fine, non ha fatto altro che approfondire la cesura tra *hobby* e *job*, tra lavoro e *loisir* e *leisure*, ponendo da un lato gli inferni lavorativi (di cui manco si parla, mentre proprio in codesti inferni doveva penetrare l'alito più puro del *loisir*), e dall'altro i "falsi

paradisi” del T.L. Falsi, perché gli stessi triennialisti ce li hanno mostrati come tali: falso *loisir*, la corsa al mare, falso piacere quello dell’automobile, falsa persino l’arte che si presenta qui sotto la veste ambigua della “pop-art” denunciataria d’un gusto popolare che trasferisce nelle beati oasi del T.L., i paraphernalia diabolici della meccanizzazione.

Se questi appunti – di carattere “contenutistico” – sono certo rilevanti, dobbiamo peraltro riconoscere un merito indiscusso ad alcuni degli allestitori, quello soprattutto di aver eliminato taluni frigidità schemi bauhausiani che imperavano negli anni passati, e di aver cercato di limitare (solo parzialmente, giacché ancora ricorrono qua e là) le frasi roboanti e didascaliche, cariche di espressioni ermetiche e sopraccigliose che, nelle edizioni passate, frequentemente infioravano le tabelle e i grafici, sparsi per ogni dove.

E vorrei, allora, rammentare brevemente come mi sia sembrata ammirevole per l’invenzione plastico-visuale, l’impostazione della sezione introduttiva (curata da Gregotti e collaboratori): il corridoio iniziale dalle pareti trasparenti su cui occhieggiano i diversi dispositivi allettatori dei *mass media*, dalla pubblicità alla TV, il successivo ingresso nel grande ambiente genialmente ricavato dall’ambiguo scalone del palazzo dell’arte e reso speculare attraverso rivestiture argentate (purtroppo di materiale troppo rozzo e approssimativo), la presenza alquanto farraginosa, ma allettante, dei diversi «condotti» – percorsi obbligati dove il visitatore è posto dinanzi ai temi: del rapporto tra T.L. e tecnologia, T.L. come condizione storica privilegiata, T.L. e utopie, T.L. e “ascolto passivo” –; e, finalmente, l’affascinante ambiente triangolare dove l’incrocio delle immagini filmiche (di Tinto Brass) e di quelle fumettistiche di Perilli riflesse dagli specchi e coinvolte con quelle del pubblico deambulante, creano una atmosfera di panico coatto. Come, del pari, abbia trovato ben realizzate alcune delle numerose “soste” italiane poste tra le diverse sezioni estere come quella dedicata allo spettacolo, dove figurazioni ruotanti tangenzialmente creano impreveduti accostamenti (opera di Mari e del gruppo T), come quella dei mezzi di trasporto (coi divertenti trenini Rivarossi e il piacevole murale di Adami), come quella dedicata alle produzioni (dove in una sala quadrata nove dischi orizzontali servono da piani di esposizione (Sambonet, Riva, Morino), come la sezione delle mostre temporanee (allestitori: Guiducci,

Maioli, Spadolini e Confalonieri), come la grande scala di collegamento scolpita da Carlo Ramous, mentre meno convincente e troppo densa di elementi didascalici ci è sembrata la sezione riferita ad «Enti e organismi per il T.L. nelle città», opera di Marcialis e Samonà; e finalmente la sezione italiana (Aulenti, Aymonino, Paciello, e collaboratori) che di tutte è indubbiamente la più organicamente studiata e risolta.

Ebbene, nonostante le impostazioni spesso originali e coraggiose di queste diverse sezioni, non posso far a meno di considerare come l'insieme finisca con il costituire soltanto una abile denuncia contro i pericoli del T. L. (denuncia oltretutto a livello piuttosto grafico-sociologico che architettonico) e non alcunché di seriamente costruttivo.

Possiamo davvero considerare utile ed efficace per un visitatore medio (e non per le consuete sparute élites per le quali non merita conto di organizzare così ampie rassegne) la presa di contatto con questo genere di presentazioni? Qual è l'insegnamento o l'impatto estetico che gliene dovrà derivare? In altre parole: questa Triennale non ci propone problemi e quesiti architettonici o disegnativi che possano costituire il germe di future tendenze e di futuri sviluppi, e non ci propone neppure la soluzione di problemi sociali che possano essere ulteriormente approfonditi. Ci sottopone, invece, due elementi contrastanti ed ambigui che ben incarnano l'attuale momento storico, ma che non ne costituiscono un superamento, e precisamente: l'*elemento simbolico-metaforico*, e l'*elemento denunciatorio*. Il secondo è certo un elemento denso di prospettive ma che non riguarda in maniera specifica gli scopi di cui la Triennale dovrebbe occuparsi che sono precisamente «l'architettura e le arti industriali».

Quanto al primo elemento – che sempre più invischia ed ingloba ogni nostro ragionamento e mira a deviarlo, a coartarlo, e ad avvolgerlo nelle sue spire –, senza volermi soffermare partitamente su tutti i settori che potrebbero rientrare in questo argomento, mi sembra che esso costituisca veramente il punto di partenza di molte odierne motivazioni. I vantaggi d'una cosiffatta impostazione metodologica sono evidenti: comunicare direttamente, attraverso una visualizzazione spesso metaforica, alcuni dati di cui lo stesso spettatore non avrà una chiara consapevolezza. Da questo punto di vista l'efficacia del metodo è indiscutibile. Ma se questa efficacia è decisiva nel caso di pitture e sculture (il cui messaggio non abbisogna

d'una precisa concettualizzazione) ben diversa è la situazione nel caso dell'architettura; e tanto più quando questa "architettura" ha, come qui, una sua ben definita motivazione.

Cosa comprenderà il visitatore salendo e scendendo le scale argentate, trovandosi rinchiuso – claustrofobicamente rinchiuso – nei budelli speculari, udendo (senza ascoltare) voci arcane ammonitrici, osservando le estenuate raffinatezze dei pannelli di del Pezzo, di Fontana, di Crippa...? Comprenderà ben poco, anche se avrà avuto modo (il che è improbabile) di leggere le spiegazioni della guida o le pagine erratiche del volumetto che dianzi accennammo.

Quello che riuscirà a fissarsi nella sua mente sarà soprattutto un senso di coazione, di allucinante gioco degli specchi, e, nel caso della «corsa al mare», di giocoso raccapriccio: le donnone picassiane, i rulli ondosi dell'acqua marina che arginano la spiaggia, le fotografie delle masse brulicanti tra gli spalti di cemento della costa ligure, certamente gli avranno dato una sensazione di vertigine ludica, ma quanto di questo elemento ludico sarà anche estetico, e – più ancora – didattico? Approviamo incondizionatamente – come già dissi – l'abbandono delle stantie formule usate ed abusate nelle passate Triennali: le dottissime (e criptiche, ed ermetiche) scritte, le filastrocche burbanzose e saccenti (di cui abbiamo, malauguratamente, ancora qualche residuo anche questa volta), gli allestimenti "stile CIAM", ma non crediamo che lo sfoggio di fantasia, di giocosità, di "popartismo", che sono stati profusi in questa Triennale, possano costituire un efficace strumento di insegnamento e di rinnovamento.

Rimarrà allora soltanto l'aspetto di "gusto" di talune trovate, e le realizzazioni, anche artisticamente raggiunte, di taluni pannelli pittorici (come quelli di del Pezzo, Baj, Crippa, Fontana, e in parte di Rossello, di Guerreschi, di Dangelo, di Mauri, e molto meno quelli di tanti altri che si sono ingegnati a coprire di vacue "decorazioni" le spesso inutili «isole di riposo» tra nazione e nazione). Rimarranno, inoltre, alcuni "giochetti" e trovatine, ingegnose e magari geniali come il famoso Aconà-bicombi di Munari, come i film sperimentali dello stesso, come il cilindro rotante (cui già accennammo). E altrettanto si può dire di alcuni "pezzi" di disegno industriale sparsi qua e là, con parsimonia encomiabile, tra i quali abbiamo

rivisto con piacere le lampade di Castiglioni, il televisore di Zanuso, i vetri di Asti, gli acciai di Sambonet, e molti altri oggetti dal buon disegno; come del pari rimarranno alcune ottime realizzazioni di design dell'Inghilterra, degli Stati Uniti, della Finlandia, ecc.; e ancora, nella sezione all'aperto, potranno essere menzionate: le case prefabbricate di Clerici e Bonetti, quella di Comolli, quella di Eduardo Vittoria, il ricovero mobile della Gran Bretagna, quello del Canada, l'involucro in plastica «Plasteco».

Una brevissima scorsa alle rappresentanze estere ci convince di quanto affermavamo sin dall'inizio: sembra che le diverse nazioni siano rimaste, quasi tutte, ancorate ad una impostazione stilistica del tutto desueta, ricalcando moduli impaginativi di parecchi lustri addietro. Quasi tutte hanno presentato un singolo aspetto del T. L. in maniera elementare, didascalica, e con l'esibizione di oggetti di tipo "magazzini generali", cosicché l'impressione del visitatore è quella di trovarsi in un qualsiasi negozio d'una qualsiasi città moderna. Alcune eccezioni vanno comunque segnalate: ecco ad esempio l'Inghilterra che sotto la guida di Theo Crosby (e con la collaborazione di Natasha Kroll, Roger Mayne e H. Cohen) ha saputo articolare il suo percorso con notevole plasticità, rivelando un gusto raffinato e moderno, reso più singolare dalla presenza di un'ottima scultura di Paolozzi e di un'indovinata decorazione lignea di Joe Tilson (uno degli artisti che ha meglio interpretato l'attuale connubio di *pop-art* e artigianato).

Ecco gli Stati Uniti che in un ambiente di estremo rigore cromatico, hanno inserito delle strutture plastiche in mezzo alle quali alcuni oggetti industriali ed artigianali (di specifico uso per il T. L. d'un designer) appaiono assai ben impaginati; ecco ancora la Jugoslavia (Richter, Bernardi), che con mezzi semplicissimi (fotografie che illustrano le attività di case della cultura, di sport e giochi) ha saputo creare elementi ritmici ottenuti mediante sottili strutture lignee verticali che segmentano e scandiscono lo spazio creando un genere di visualizzazione discontinua assai indovinata. Poco possiamo aggiungere circa le sezioni di Germania e Belgio, o della Finlandia che (con pannelli fotografici giganteschi) ha voluto rendere l'atmosfera del suo tipico paesaggio nordico, o del Brasile che – nonostante l'intervento del grande Lucio Costa – si è limitato ad appendere qualche amaca tra le fotografie di palme tropicali... mentre, almeno il Messico ha approfondito, con grafici e fotografie, le realizzazioni nazionali per il settore della ricreazione e dello

sport; e ben poco troveremmo da aggiungere attorno agli allestimenti – quanto mai ovvi – dell’Austria, della Svizzera, del Canada, ecc.

Ci spiace ribadirlo, ma il tema del T.L. ha, si direbbe, tarpato le ali ad ogni inventiva delle nazioni estere. Mentre mi piace, a questo proposito, citare come esemplare, appunto per il metodo di presentazione merceologica che ha saputo risolvere anche un problema stilistico, il quarto settore della sezione italiana ordinato da Gae Aulenti e Carlo Aymonino con la collaborazione di Iliprandi, e precisamente «L’offerta della civiltà dei consumi».

Ecco, finalmente, un’esemplificazione “merceologica” di quanto la nostra “civiltà del consumo” ci offre nel settore degli sport subacquei e della vita di spiaggia; ed ecco dove i tre elementi di quella che ebbi a definire la «trinità semantica della nostra epoca»: *Simbolo, Comunicazione, Consumo* appaiono in tutta la loro squallida e avvincente efficacia.

*Simboli* – più che effettive realtà – della nostra “civiltà della plastica”, questi guantoni, queste pinne, questi canotti, queste maschere subacquee, questi allucinanti manichini, questi gavitelli scarlatti, questi gambali polverosi, queste cuffie da bagno cespugliose, ci dicono come, soltanto attraverso le loro qualità comunicative, solo attraverso la costante comunicazione intersoggettiva cui l’uomo è sottoposto, è possibile tener testa all’incessante *consumo* di questi stessi beni. La loro usura, la loro transitorietà, l’obsolescenza che li mina (ed è ben significata dalla sottile polvere di vinavil cosparsa sui comparti e sugli oggetti quasi ad uniformarli ed a mutarli in un unico gigantesco quadro plastico) è decisamente simbolica d’una costante tipica della nostra epoca: viviamo avvolti da emblemi anziché da simboli viventi, gli oggetti da noi creati si traducono, entro brevi istanti, in manichini devitalizzati; ma sta a noi vitalizzare tali vacue spoglie d’una civiltà consumata e autoconsumantesi; sta in noi essere coscienti della caducità d’ogni prodotto industriale; sta in noi non lasciarci irretire nelle maglie d’una situazione stagnante che deve invece essere in continuo divenire; e sta ancora in noi non mummificare e non museificare i nostri prodotti prima che il tempo – col suo corso irreversibile – vi abbia da solo provveduto.

Se la Triennale ha da esistere e da ripetersi in futuro (e non possiamo che auspicarlo per l’importanza che questa manifestazione conserva nel

panorama architettonico italiano e in quello internazionale) occorre che il suo compito sia nuovamente quello di stimolare e premonire l'avvenire dell'architettura e del design. Si è ormai constatata l'impossibilità e l'inopportunità di allestire mostre merceologiche che non possono che tramutarsi in uggiosi campionari; si è del pari constatata la inutilità e la tediosità delle mostre "storiche" (quali figurarono spesso nelle passate Triennali e quali potrebbero tutt'al più apparire entro le "mostre temporanee" previste ad ogni Triennale). Rimangono pertanto solo due possibilità future: 1. quella di farsi la promotrice d'uno studio, pianificato tempestivamente, tra le diverse nazioni che porti, ad ogni triennio, alla realizzazione specifica di determinati elementi creativi nei settori che le competono: elementi magari limitati ed esigui ma *veramente inediti*, così che la Triennale possa costituire una palestra di prova e di lancio per prodotti e sistemi non ancora sperimentati altrove; 2. far sì che, ad ogni triennio, un tema particolare di studio sia scelto come motivo di discussione per un convegno internazionale; tema, però, decisamente legato ai problemi architettonico-disegnativi. Se la Triennale potrà e vorrà in futuro indirizzarsi in questo senso, ciò potrebbe significare: 1. l'abbandono, già auspicato, del Palazzo dell'Arte; 2. il trasferimento in una sede più agile e meno magniloquente, libera dal fardello di strutture destinate ad essere mascherate con fatica e spreco di mezzi (lasciando, oltretutto, libera la sede attuale per un altrettanto auspicabile "museo d'arte moderna"); 3. la definitiva rinuncia a quegli esibizionismi fieristici del tutto inadeguati all'intento culturale e didattico della manifestazione.

In questo modo, forse, sarebbe possibile riservare, ancora una volta, alla Triennale un compito non vano, restituire a questo glorioso istituto quella funzione anticipatrice che altre volte ebbe ad assolvere, e, soprattutto, obbligare gli specialisti d'ogni paese a prender coscienza dei problemi più scottanti che riguardano l'architettura e le «arti industriali e decorative» senza mascherarli e camuffarli sotto l'egida di inutili pannelli pseudopittorici, o dietro le – magari geniali – impalcature di allestimenti scenografici insufficienti ad illuminare la così difficile situazione entro cui si dibatte il settore architettonico e disegnativo della nostra epoca.

Ci si chiederà, allora, in definitiva, che cosa avremmo fatto o voluto fare in questa XIII Triennale legata al tema del Tempo Libero se ne avessimo avuto la responsabilità?

Risponderemo schiettamente: nulla, per l'appunto, di quanto è stato fatto. Proprio perché, sin dalle riunioni del Centro Studi, reputammo insidioso il tema proposto e chiaramente lo affermammo. Ma se, tuttavia, avessimo dovuto accettare tale tema, avremmo cercato di realizzarlo secondo un processo del tutto inverso: mostrando la possibilità di *estetizzare il tempo lavorativo*, di inserire nella vita del lavoro quegli elementi artistici e culturali che di solito ne sono assenti, mostrando come il T.L. debba, in certo senso, costituire non l'antitesi ma il prolungamento di quello lavorativo, e come lo stesso lavoro debba essere sublimato a T.L. e non avvilito a "banausia".

Sottolineare, dunque, la necessaria intenzionalità delle tecniche lavorative (e anche di quelle ludiche) è l'unico modo per giungere ad un lavoro (e ad un *loisir*) non alienato, precisando la possibilità di offrire alle masse delle tecniche nuove non prefabbricate e ateleologiche, ma cariche di finalità e di telos. Soltanto così, crediamo, la Triennale poteva costituire una fonte di iniziative vitali e non solo una – sia pur brillante e fantasiosa – rassegna di quello che *non* si deve fare, di quello che *non* si vuol divenire.

In: «Casabella», n. 290 (agosto 1964), pp. 2-17.



## Bibliografia

- AA.VV., *Tempo libero, tempo di vita, Note, studi e disegni sulla preparazione della 13 Triennale*, a cura della Giunta esecutiva, Giordano Editore, Milano 1964.
- Alloway Lawrence, *Design as a human activity*, in *This is Tomorrow*, exhibition catalog, London, Whitechapel Gallery, 1956 (qui nella ristampa anastatica del 2014).
- Alston Adam, *Beyond Immersive Theatre. Aesthetics, Politics and Productive Participation*, London, Palgrave Macmillan, 2016.
- Altshuler Bruce, *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20<sup>th</sup> Century*, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1994.
- Antonello Pierpaolo and Mussnug Florian (eds), *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Bern, Peter Lang, 2009.
- Antonello Pierpaolo, Nardelli Matilde and Zanoletti Margherita (eds), *Bruno Munari. The Lightness of Art*, Oxford, Peter Lang, 2017.
- Arnaud Alain – Lyotard Jean-François, *Le partage des conséquences*, in *Les immatériaux. Album*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, p. 5.
- Baffa Matilde – Morandi Corinna – Protasoni Sara – Rossari Augusto (a cura di), *Il Movimento di Studi per l'Architettura*, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- Balestrini Nanni – Giuliani Alfredo (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1964.
- Balestrini Nanni (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, seguito da *Col senno di poi*, a cura di Andrea Cortellessa, Roma, L'orma, 2013.
- Barbero Luca Massimo (ed.), *Lucio Fontana: Walking the Space. Spatial Environments 1948-1968*, Zürich, Hauser&Wirth Publishers, 2021.
- Barron Emma, *Popular High Culture in Italian Media 1950-1970*, Palgrave Macmillan, 2018.
- Barthes Roland, *Éléments de sémiologie*, in «Communications», 4, 1964, pp. 91-135.
- Bauman Zygmunt, *Modernità liquida*, trad. it. di Sergio Minucci, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- Beil Ralf und Ruhkamp Uta (hrsg.), *This was Tomorrow. Pop Art in Great Britain*, Köln, Wieland Verlag, 2017.
- Benjamin Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, 3 tt., 2, pp. 431-470.

- Benthien Claudia, Jordis Lau, and Maraike M. Marxsen, *The Literariness of Media Art*, New York, Routledge/Taylor & Francis Group, 2019.
- Biggin Rose, *Immersive Theatre and Audience Experience: Space, Game and Story in the Work of Punchdrunk*, Cham, Palgrave Macmillan, 2017.
- Birnbaum Daniel, *Spacing Philosophy. Lyotard and the Idea of the Exhibition*, Berlin, Sternberg Press, 2019.
- Blake John E., *Triennale. Fourteen nations discuss leisure*, in «Design», n. 189, September 1964, pp. 28–39.
- Boatto Alberto, *Il fumetto al microscopio*, in «Fantazaria», anno I, n. 2, luglio-agosto 1966, pp. 14–22.
- Id., *Pop Art*, Roma-Bari, Laterza, 2015 (1967).
- Boccioni Umberto, *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Zeno Birolli, prefazione di Mario De Micheli, Milano, Feltrinelli, 1971.
- Bonfante Luigi, *L'artista? Il brand che crea un'atmosfera. Il paradigma contemporaneo di Piero Manzoni*, in «doppiozero», 6 novembre 2014.
- Id., *Cattelan. L'opera-meme e l'artista della scappatoia*, in «doppiozero», 7 gennaio 2020.
- Borelli Massimiliano, *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli Anni Sessanta*, Modena, Mucchi, 2013.
- Bosco Alessandro, *Milano, il grattacielo e la Metropoli. Riletture moderniste dello spazio urbano tra architettura, cinema e letteratura (1956–1963)*, Firenze, Cesati, 2021.
- Id., *Elementi per un'indagine sul racconto del "moderno" nelle pagine giornalistiche di Filippini*, in Massimo Danzi e Marino Fuchs (a cura di), *Enrico Filippini a trent'anni dalla morte. Scrittura, giornalismo, politica culturale nell'Italia del secondo Novecento*, Milano, Mimesis, 2019, pp. 107–120.
- Id., *Il romanzo "autre" di Giordano Falzoni*, in «Il verri», n. 71, ottobre 2019, pp. 107–117.
- Brandi Cesare, *Le due vie*, Bari, Laterza, 1966.
- Bürger Peter, *Theorie der Avantgarde*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2017 (1974).
- Id., *Nach der Avantgarde*, Weilerswist, Velbrück Wissenschaft, 2014.
- Buurman Nanne, *On exhibition Voquing*, in «documenta studies», 7 (luglio 2019), pp. 1–3.
- Buzzi Ceriani Franco e Gregotti Vittorio, *Contributo alla storia delle Triennali. 2. Dall'VIII Triennale del 1947 alla XI Triennale del 1957*, in «Casabella», n. 216 (settembre 1957), pp. 7–12.
- Cacciari Massimo, *Metropolis. Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel*, Roma, Officina Edizioni, 1973.
- Calvesi Maurizio, *Le due avanguardie*, Roma-Bari, Laterza, 1971, 2 voll.

- Calvino Italo, *Il mare dell'oggettività*, in «Il menabò», n. 2 (1960), ora in Id., *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 2002 [1980], pp. 47-54.
- Canella Guido – Mantero Enrico – Semerani Luciano, *La Triennale dei giovani e "l'ora della verità"*, in «Casabella», n. 290, a. XXVIII, agosto 1964, pp. 45-46.
- Celant Germano, *Lucio Fontana: ambienti spaziali. Architecture, Art, Environments*, Milano, Skira, 2012.
- Id., *Verso una storia reale e contestuale*, in Id. – Chiara Costa, *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics: Italia 1918-1943*, Milano, Fondazione Prada, 2018, pp. 553-557.
- Cederna Antonio, *Una Triennale inutile*, in «Il mondo», 29 settembre 1964.
- Ceserani Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- Id., *Il postmoderno a infinite dimensioni*, in «Il manifesto», 29 dicembre 2007.
- Chiesa Laura, *Superstudio Double-Take: Rescue Operations in the Realms of Architecture*, in Chirumbolo Paolo – Moroni Mario – Somigli Luca (edited by), *Neoavanguardia. Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, Toronto, University of Toronto Press, 2010, pp. 283-319.
- Chirumbolo Paolo, *Signs and Designs: Sanguineti and Baj from Laborintus to The Biggest Art-Book in the World*, in Id. – Moroni Mario – Somigli Luca (edited by), *Neoavanguardia. Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, cit., pp. 233-253.
- Cortellesa Andrea, *Coartazione e inadempienze. Autodistruzione del racconto in Filippini*, in Massimo Danzi e Marino Fuchs (a cura di), *Enrico Filippini a trent'anni dalla morte*. cit., pp. 61-81.
- Id., *Lo sguardo dal di fuori. Gli ambienti spaziali di Fontana*, in [www.leparoleelecose.it/?p=30025](http://www.leparoleelecose.it/?p=30025).
- Crispolti Enrico, *Storia e critica del Futurismo*, Roma-Bari, Laterza, 1986.
- Id., *L'avventura creativa di Fontana nell'arte del XX secolo*, in Id., *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Milano, Skira, 2006, 2 tomi, I, pp. 10-105.
- Curi Fausto, *Il critico stratega e la nuova avanguardia. Luciano Anceschi, I Novissimi, il Gruppo 63*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.
- [Id. – Lorenzini Niva (a cura di)], *Il gruppo 63 quarant'anni dopo*, Bologna, Pendragon, 2005.
- Curtius Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen und Basel, Franke Verlag, 1993 (1948).
- Debenedetti Giacomo, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, presentazione di Eugenio Montale, Milano, Garzanti, 1976 (1971).
- De Martino Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, introduzione di Clara Gallini e Marcello Massenzio, Torino, Einaudi, 2002 (1977).

- Id., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, nuova edizione a cura di Giordana Charuty, Daniel Fabre e Marcello Massenzio, Torino, Einaudi, 2019.
- den Oudsten Frank, *Space Time Narrative. The Exhibition as Post-spectacular Stage*, Surrey, Ashgate, 2011.
- Derrida Jacques, *Pacific Deconstruction, 2. Lettera a un amico giapponese*, in «Rivista di estetica», 17, 1984, pp. 5-10.
- Dorfles Gillo, *La XIII Triennale*, in «Casabella», n. 290 (agosto 1964), pp. 2-17.
- Dossin Catherine, *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s. A Geopolitics of Western Art Worlds*, Surrey, Ashgate, 2015.
- Dumazedier Joffre, *Vers une civilisation du loisir?*, Paris, Éditions du Seuil, 1962.
- Eco Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.
- Id., *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, in «Menabò», n. 5 (luglio 1962), pp. 198-237.
- Id., *Per una indagine sulla situazione culturale*, in «Rinascita», 5 ottobre 1963, pp. 24-26.
- Id., *Teoria e pratica del tempo libero: indicazioni per la sceneggiatura di un allestimento*, in AA.VV., *Tempo libero, tempo di vita*, cit., pp. 37-41.
- Id., *La Triennale di Milano. Intervista a Umberto Eco*, in «Marcatré», n. 8/9/10, luglio-agosto-settembre 1964, p. 134.
- Id. – Colombo Furio et al., *Lo spettacolo nella società italiana contemporanea*, in «Il ponte», a. XX, n. 6, giugno 1964, pp. 777-802.
- Id., *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani 2016 (1964).
- Id., *Introduzione a Milano 70/70. Un secolo d'arte – Catalogo della Mostra*, Edizioni Edi Stampa, Milano 1970-1972, 3 voll., III (1946-1970), pp. 13-16.
- Espósito Roberto, *Le ideologie della neoavanguardia*, Napoli, Liguori, 1976.
- Falzone Giordano, *A Calder il primo premio*, in «Arti visive», a. I, n. 1, luglio-agosto 1952, p. 10.
- Id., *Opere. Letteratura, teatro, cinema, arte, società*, a cura di Teresa Nocita, Ravenna, Longo, 2019.
- Fastelli Federico-Lo Monaco Giovanna, *Repertorio bibliografico ragionato. Il Gruppo 63 e la Neoavanguardia italiana*, in «Moderna», a. XIX, n. 1-2, 2017, pp. 295-323.
- Filippini Enrico, *Le idee forti di Bennis*, in «Corriere letterario», inserto del «Corriere della sera» del 13 ottobre 1963, p. 9.
- Id., *Appunti sopra un oggetto quasi sconosciuto. (A proposito della XIII Triennale di Milano)*, in «Edilizia moderna», n. 84 (1964), pp. 58-59 e 80.
- Id., senza titolo, in *Avanguardia Transavanguardia*, a cura di Achille Bonito Oliva, Milano, Electa, 1982, pp. 129-131.

- Id., *Ricordo di Enzo Paci*, in «Nuovi Argomenti», n. 19, luglio-settembre 1986, pp. 114-124.
- Id., *L'ultimo viaggio*, nuova edizione rivista e accresciuta, a cura di Alessandro Bosco, Milano, Feltrinelli, 2013.
- Id., *Frammenti di una conversazione interrotta. Interviste 1976-1987*, a cura di Alessandro Bosco, Roma, Castelveccchi, 2013.
- Fischer-Lichte Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004 (trad. it. a cura di Tancredi Gusman, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Roma, Carocci, 2014).
- Fontana Lucio, *Lettere 1919-1968*, a cura di Paolo Campiglio, Milano, Skira 1999.
- Id., *Manifesti, scritti, interviste*, a cura di Angela Sanna, Milano, Abscondita, 2015.
- Fornoff Roger, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer Ästhetischen Konzeption der Moderne*, Hildesheim-Zürich-New York, Olms Verlag, 2004.
- Fortini Franco, *Quando arrivò Adorno*, in «Corriere della sera», 6 febbraio 1977.
- Frieze James (ed.), *Reframing Immersive Theatre. The Politics and Pragmatics of Participatory Performance*, London, Palgrave Macmillan, 2016.
- Fröhlich Grit, *Umberto Eco. Philosophie, Ästhetik, Semiotik*, München, Fink Verlag, 2009.
- Fuchs Marino, *Enrico Filippini editore e scrittore. La letteratura sperimentale tra Feltrinelli e il Gruppo 63*, Roma, Carocci, 2017.
- Gabellone Lino, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Torino, Einaudi, 1977.
- Gambaro Fabio, *Invito a conoscere la Neoavanguardia*, Milano, Mursia, 1993.
- Gargani Aldo G. (a cura di), *La crisi della ragione*, Torino, Einaudi, 1979.
- Garroni Emilio, *La crisi semantica delle arti*, Roma, Officina Edizioni, 1964.
- Godoli Ezio, *Futurismo*, Roma-Bari, Laterza, 1983.
- Gregotti Vittorio, *Un'esperienza alla XIII Triennale*, in «Il verri», n. 14, 1964, pp. 101-110.
- Id., *Sull'allestimento della XIII Triennale*, in «Marcatré», n. 8/9/10, luglio-agosto-settembre 1964, 135-136.
- Id. [non firmato], *3 Esposizioni. Losanna Milano New York*, in «Edilizia moderna», n. 84 (1964), 1.
- Id., *Il territorio dell'architettura*, prefazione di Umberto Eco, Milano, Feltrinelli, 2014 [1966].
- Id., *Questioni di architettura*, Torino, Einaudi, 1986.
- Id., *Ma il buon architetto fa belle rovine*, in Filippini, *Frammenti di una conversazione interrotta*, cit., pp. 98-102.
- Id., *XIII Triennale di Milano 1964: un ambiente fisico comunicativo*, in «Archi. Rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica», fasc. 3, 1999, pp. 42-48.

- Id., *Fontana, l'architetto della tela*, in «Corriere della sera», 6 dicembre 2013, p. 47.
- Guglielmi Angelo, *Avanguardia e sperimentalismo*, Milano, Feltrinelli, 1964.
- Haarmann Anke, *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik*, Bielefeld, transcript, 2019.
- Hanak-Lettner Werner, *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*, Bielefeld, transcript, 2011.
- Henke Silvia, Mersch Dieter, van der Meulen Nicolaj, Strässle Thomas, Wiesel Jörg, *Manifesto of Artistic Research*, Zürich, Diaphnaes, 2019, pubblicazione open access accessibile su <https://www.diaphanes.net/titel/manifesto-of-artistic-research-5962>
- Heinich Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.
- Husserl Edmund, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, a cura di Walter Biemel, avvertenza e prefazione di Enzo Paci, traduzione di Enrico Filippini, Milano, il Saggiatore, 1972 (1961).
- Id., *L'origine de la géométrie*, traduction et introduction par Jacques Derrida, Paris, Presses univ. de France, 1962.
- Id., *Cartesianische Mediationen. Eine Einleitung in die Phänomenologie*, hrsg. von Elisabeth Ströker, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1977.
- Jameson Fredric, *Periodizing the 60s*, in «Social Text», no. 9/10 (Spring – Summer, 1984), pp. 178–209.
- Id., *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, (trad. it. *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007).
- Id., *A Singular Modernity*, London, Verso, 2012 (2002).
- Jansen Monica, *Il dibattito sul post-moderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, Cesati, 2002.
- Jenkins Henry, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York and London, New York University Press, 2006.
- Kertzer David I., *Comrades and Christians. Religion and Political Struggle in Communist Italy*, Cambridge-London-New York-ecc., Cambridge University Press, 1980.
- Klein Yves, *L'évolution de l'art vers l'immatériel*, conférence à la Sorbonne, présentation par Iris Clert, Paris, Éditions Allia, 2020.
- Kramer Hilton, «Spatialist» Synthesis. Walker Center in Minneapolis Displays Works of Lucio Fontana, Italian Artist, «The New York Times», 8 gennaio 1966, p. 22.
- Lau Jordis, *Appropriations of Literary Modernism in Media Art. Cultural Memory and the Dynamics of Estrangement*, Berlin, De Gruyter, 2022.

- Lehmann Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999 (trad. it. di Sonia Antinori, *Il teatro postdrammatico*, Imola, Cue Press, 2017).
- Leonardi Francesca, *Curating the context: re-enacting and reconstructing exhibitions as ways of studying the past*, in «Museum Management and Curatorship», 10 agosto 2020 consultabile su <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09647775.2020.1803118>.
- Leroi-Gourhan André, *Le geste et la parole*, 2 vol., II: *La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965.
- Lichtensteiger Sibylle, Minder Aline, Vögeli Detlef (Hg.), *Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis*, Bielefeld, transcript, 2014.
- Machon Josephine (ed.), *The Punchdrunk Encyclopaedia*, Boca Raton FL, Routledge, 2018.
- Ead., *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.
- Marcuse Herbert, *Eros e civiltà*, trad. di Lorenzo Bassi, Torino, Einaudi, 1964.
- Id., *Una nota sulla dialettica* (1960), in Id., *Ragione e rivoluzione. Hegel e il sorgere della «teoria sociale»*, Bologna, Il mulino, 1965, pp. 8–11.
- Id., *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, trad. it. di Luciano Gallino e Tilde Giani Gallino, Torino, Einaudi, 1967.
- Marinetti Filippo Tommaso, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (11 maggio 1913), in Id., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1996 (1983), pp. 65–80.
- Menna Filiberto, *La percezione organizzata di Lichtenstein*, in «Fantazaria», a. I, n. 2, luglio-agosto 1966, pp. 32–35.
- Monahan Laurie J., *Cultural Cartography: American Designs at the 1964 Venice Biennale*, in Serge Guilbaut (ed.), *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montréal 1945–1964*, MIT Press, Cambridge-London 1990, 369–416.
- Mondrian Piet, *Tutti gli scritti*, a cura di Harry Holtzman, Milano, Feltrinelli, 1975.
- Mulder Suzanne, *From Cathedral to Disneyland: Archetypes of Narrative Space*, in Ead., Herman Kossman, Frank den Oudsten, *Narrative Spaces. On the Art of Exhibiting*, Rotterdam, 010 Publishers, 2012, pp. 128–191.
- Mukarovsky Jan, *Il significato dell'estetica. La funzione estetica in rapporto alla realtà sociale, alle scienze, all'arte*, Torino, Einaudi, 1973.
- Muzzioli Francesco, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni sessanta*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982.
- Id., *Il Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Roma, Odradek, 2013.
- Neumann Dietrich, Carlat David, *Zufall und Vision. Mies van der Robes Barcelona Pavillon*, Basel, Birkhäuser, 2020.



- Nicolin Paola, *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano*, 1968, Macerata, Quodlibet, 2011.
- Nocita Teresa (a cura di), *Giordano Falzoni. Transcodifica e avanguardia tra letteratura, cinema, teatro*, Milano-Udine, Mimesis, 2021.
- Obrist Hans Ulrich, *Ways of Curating*, London, Penguin, 2015.
- Paci Enzo, *Funzione delle scienze e significato dell'uomo*, Milano, il Saggiatore, 1963.
- Id., *Il senso delle parole*, in «aut aut», n. 78, novembre 1963, pp. 91-95.
- Pansera Anthy, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano, Longanesi, 1978.
- Pareyson Luigi, *Estetica. Teoria della formatività*, seconda edizione, Bologna, Zanichelli, 1960.
- Pasqualotto Giangiorgio, *Avanguardia e tecnologia. Walter Benjamin, Max Bense e i problemi dell'estetica tecnologica*, Roma, Officina Edizioni, 1971.
- Patti Emanuela, *Opera aperta. Italian Electronic Literature from the 1960s to the Present*, Oxford, Peter Lang, 2022.
- Perniola Mario, *Il metaromanzo*, Milano, Silva Editore, 1966.
- Pescatore Guglielmo (a cura di), *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alla serie tv*, Roma, Carocci, 2019.
- Pine II B. Joseph e Gilmore James H., *The Experience Economy*, updated edition, Boston, Harvard Business Review Press, 2011.
- Pizzorno Alessandro, *Accumulation, loisirs et rapports de classe*, in «Esprit», n. s., n. 274 (6) (Juin 1959), pp. 1000-1016.
- Poggioli Renato, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, il Mulino, 1962.
- Polesello Gian Ugo, *Questa Triennale e l'architettura scoperta*, in «Casabella», n. 290 (agosto 1964), pp. 33-42.
- Portoghesi Paolo, *L'anticatalogo della XIII Triennale*, in «L'architettura», 109, anno X, n. 7, novembre 1964, pp. 438-467.
- Prestinena Puglisi Luigi, *This is Tomorrow. Avanguardie e architettura contemporanea*, Torino, Testo&Immagine, 1999.
- Pugliese Marina, *Lucio Fontana. Ambienti / Environments*, in Ead. - Barbara Ferriani - Vicente Todoli (a cura di), *Lucio Fontana. Ambienti / Environments*, Milano, Mousse Publishing, 2018, pp. 19-42.
- Rinaldi Marco, *La casa elettrica e il caleidoscopio. Temi e stile dell'allestimento in Italia dal razionalismo alla neoavanguardia*, Roma, Bagatto Libri, 2003.
- Roberts David, *The Total Work of Art in European Modernism*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 2011.
- Rogers Ernesto Nathan, *Agonia della Triennale*, in «Casabella», n. 269 (novembre 1962), pp. 1-2.
- Id., *La Triennale uscita dal coma*, in «Casabella», n. 290 (agosto 1964), p. 1.
- Rubiò Tudurì Nicolas Maria, *Le pavillon de l'Allemagne à l'exposition de Barcelone par Mies van der Rohe*, in «Cahiers d'Art», 1929, vol. IV, pp. 408-411.



- Ryan Zoe (ed.), *As Seen. Exhibitions that Made Architecture and Design History*, New Haven and London, Yale University Press, 2017.
- Sanguineti Edoardo, *Sopra l'avanguardia* (1963), in Id., *Ideologia e linguaggio*, a cura di Erminio Riso, Milano, Feltrinelli, 2001 (1965), pp. 55-58.
- Id., *Intervento per Burri*, in «Marcatré», a. II, n. 6-7. maggio-giugno 1964, pp. 162-166.
- Id., *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in «Lettere italiane», a. 16, n. 4, ottobre 1964, pp. 445-472, poi in Id., *Ideologia e linguaggio*, a cura di Erminio Riso, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 77-107.
- Sartre Jean-Paul, *Critique de la raison dialectique*, Paris, Gallimard, 1960, 2 voll.
- Schnapp Jeffrey T., *Modernitalia*, ed. by Francesca Santovetti, Oxford, Peter Lang, 2012.
- Id., *Anno X. La Mostra della Rivoluzione fascista del 1932*, con una postfazione di Claudio Fogu, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e poligrafici internazionali, 2003.
- Simmel Georg, *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903), in Id., *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Bd 1, hrsg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt, Berlin, Suhrkamp, 1995, pp. 116-131 (trad. it., *Le metropoli e la vita dello spirito*, a cura di Paolo Jedlowski, Roma, Armando Editore, 2011).
- Šklovskij Viktor, *L'arte come procedimento* (1917), in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, prefazione di Roman Jakobson, Torino, Einaudi, 1968, pp. 73-94.
- Smith Matthew Wilson, *The Total Work of Art. From Bayreuth to Cyberspace*, New York-London, Routledge, 2007.
- Solmi Renato, *Introduzione a Theodor W. Adorno, Minima moralia*, Torino, Einaudi, 1954, pp. xi-lxi.
- Somigli Paolo, *Gruppo 63 and Music. A Complex Relationship*, in Paolo Chirumbolo - Mario Moroni - Luca Somigli (edited by), *Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, cit., pp. 254-282.
- Stiegler Bernard, *La désorientation*, Paris, Galilée, 1996.
- Tafuri Manfredo, *Teorie e storia dell'architettura*, Roma-Bari, Laterza, 1988 (1968).
- Id., *La sfera e il labirinto*, Torino, Einaudi, 1980.
- Id., *Vittorio Gregotti. Progetti e architetture*, Milano, Electa, 1982.
- Tirone Olindo, *Saggio bibliografico sul tema: Gli aspetti sociali dell'impiego del tempo libero*, in «Rivista Internazionale di Scienze Sociali», serie III, vol. 30, a. 67, fasc. 1 (gennaio-febbraio 1959), pp. 52-59.
- Tonelli Anna, *Tempo libero e turismo*, in Stefano Cavazza ed Emanuela Scarpellini, *I consumi*, Torino, Einaudi, 2018 (= Storia d'Italia. Annali 27), pp. 207-237.
- Turi Nicola, *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007.

- Van Doesburg Theo, *Città ed abitazione*, in «Het Bouwbedrijf», n. 13, anno VI, 21 giugno 1929, trad. it. di Andrea Mariotti in «Casabella», anno XXXVII, n. 380-381, agosto-settembre 1973, pp. 82-83.
- Vattimo Gianni, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 2011 (1985).
- Id., *Irrazionalismo, storicismo, egemonia*, in Norberto Bobbio et al., *La cultura filosofica italiana dal 1945 al 1980 nelle sue relazioni con altri campi del sapere*, Napoli, Guida, 1982, pp. 243-261.
- Vetri Lucio, *Letteratura e caos. Poetiche della «neo-avanguardia» italiana degli anni Sessanta*, Milano, Mursia, 1992.
- Vito Francesco, *Il progresso economico e l'aumento del tempo libero del lavoratore*, in «Rivista Internazionale di Scienze Sociali», serie III, vol. 31, a. 68, fasc. 2 (marzo-aprile 1960), pp. 137-150.
- Vittoria Edoardo, *Un tema del nostro tempo. L'esperienza di lavoro di una Giunta*, in *Tempo libero tempo di vita*, cit., pp. 7-14.
- von Bismarck Beatrice, *Der Teufel trägt Geschichtlichkeit oder Im Look der Provokation: When Attitudes Become Form – Bern 1969/Venice 2013*, in Eva Kernbauer (Hg.), *Kunstgeschichtlichkeit: Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2015, pp. 233-248.
- Weber Luigi, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Bologna, il Mulino, 2007.
- Zanella F., *Il complesso di Louise: la mostra Tempo libero (13. Triennale, Milano 1964), dentro e fuori dal Palazzo*, in «Ricerche di S/Confine», vol. III, n. 1 (2012), pp. 67-92.
- Zevi Bruno, *Il carnevale triste degli architetti*, in «L'Espresso», 16 agosto 1964.
- Zuboff Shoshana, *The Age of Surveillance Capitalism*, London, Profile Books, 2019.

## Indice dei nomi

- Adami, Valerio 200  
Adorno, Theodor W. 11, 144n, 197  
Alloway, Lawrence 33, 34  
Alston, Adam 9–12  
Anceschi, Luciano 157  
Anders, Günther 197, 198  
Antinori, Sonia 74n  
Antonello, Pierpaolo 16n, 72n  
Aristotele 142, 160, 162  
Arnaud, Alain 6n  
Artaud, Antonin 73  
Aulenti, Gae 3, 195, 201, 204  
Aymonino, Carlo 3, 201, 204
- Baffa, Matilde 26  
Baj, Enrico 77, 177, 202  
Baldessari, Luciano 108  
Balestrini, Nanni 48, 62n, 72n, 86, 133n, 138n, 179  
Barbero, Luca Massimo 14n, 108n  
Barilli, Renato 57, 63, 72n, 157  
Barron, Emma 51  
Barthes, Roland 69, 129  
Battisti, Eugenio 156  
Bauman, Zygmunt 1, 11, 12n  
Beil, Ralf 32n  
Bembo, Pietro 162  
Benjamin, Walter 110, 123, 144n  
Benthien, Claudia 150n  
Berberian, Cathy 76  
Berio, Luciano 76, 177  
Biemel, Walter 134n  
Biggin, Rose 9n  
Birnbaum, Daniel 6n  
Birolli, Zeno 104n
- Blake, John E. 3n, 77, 87, 91n  
Boatto, Alberto 63, 82, 119, 125–127, 129  
Boccioni, Umberto 14, 103–104  
Bonfante, Luigi 18n  
Bongiorno, Mike 164  
Borelli, Massimiliano 63n  
Brandi, Cesare 58–61  
Brass, Tinto 83, 85, 88, 89, 91, 124, 178, 193, 200  
Brecht, Bertolt 61  
Brivio, Peppo 4, 147, 171, 183  
Bruegel, Pieter 162  
Buzzi Ceriani, Franco 26, 31, 32n
- Cacciari, Massimo 127n  
Calder, Alexander 72, 73n  
Calvino, Italo 67  
Caminati, Aurelio 176  
Campiglio, Paolo 105n, 110n  
Canella, Guido 65–67, 78, 79n, 183  
Carlat, David 122n  
Castiglioni, Livio 4, 183  
Castiglioni, Pier Giacomo 39n, 195, 203  
Cattelan, Maurizio 18  
Cavazza, Stefano 42n  
Cederna, Antonio 36  
Celant, Germano 16n  
Ceserani, Remo 13, 16n  
Cohen, Harold 203  
Comolli, Marco 203  
Confalonieri, Giulio 201  
Cornaro, Caterina 162  
Cortellessa, Andrea 44n, 62n, 131, 140n, 157  
Costa, Chiara 16n

- Costa, Lucio 203  
 Crippa, Roberto 77n, 177, 202  
 Crispolti, Enrico 104, 105n, 107n,  
 110n, 117n  
 Crosby, Theo 3, 203  
 Curi, Fausto 7n, 15n  
 Curtius, Ernst Robert 141n
- Damiani, Luciano 4, 66, 171, 183  
 Dangelo, Sergio 202  
 Danzi, Massimo 131n  
 De Angelis, Giulio 56n  
 Debenedetti, Giacomo 56  
 De Curtis, Antonio in arte Totò 164  
 Del Pezzo, Lucio 77n, 177, 202  
 De Maria, Luciano 101n  
 De Martino, Ernesto 98  
 De Micheli, Mario 104n  
 den Oudsten, Frank 40n, 73n  
 Derrida, Jacques 60n, 61n  
 Diena, Leone 181  
 Doré, Gustave 161  
 Dorfles, Gillo 36, 155, 157, 158  
 Dossin, Catherine 15n, 146  
 Duchamp, Marcel 17, 18  
 Dumazedier, Joffre 42, 43
- Eco, Umberto 4, 5, 7, 11n, 21, 35, 41, 43,  
 45-47, 50-53, 55-60, 65-69, 71,  
 74, 75, 77, 81, 88, 89, 93, 97, 105,  
 106n, 129-132, 139, 143-145, 155-  
 158, 171, 183, 198
- Edelstein, Pablo 105n  
 Erone di Alessandria 160  
 Esposito, Roberto 95n
- Fabbri, Agenore 39n, 195  
 Falzoni, Giordano 72, 73n  
 Ferraris, Tommaso 25n, 27, 29-31,  
 39n, 195
- Ferriani, Barbara 14, 44n, 101, 102,  
 108n, 110n  
 Ferroni, Giulio 62  
 Filippini, Enrico 15n, 46-53, 61n, 62, 91,  
 95n, 97, 119-123, 129, 131-144,  
 145, 155, 157  
 Fischer-Lichte, Erika 20, 40n, 64, 74n,  
 75n, 95n, 148, 149  
 Fogu, Claudio 16n  
 Fontana, Lucio 13-15, 18, 19, 21, 44n,  
 77n, 97, 101-118, 119, 120, 123,  
 147, 148, 177, 202.
- Fornoff, Roger 94n  
 Frieze, James 9n  
 Fröhlich, Grit 43n  
 Fuchs, Marino 131n, 139, 140, 141n
- Gabellone, Lino 61n  
 Gallini, Clara 98n  
 Gardella, Ignazio 26  
 Garroni, Emilio 97, 143, 144n  
 Giedion Siegfried 197  
 Gilmore, James H. 8n  
 Giuliani, Alfredo 15n, 48, 133n, 138n  
 Gober, Robert 94n  
 Goethe, Johann Wolfgang 142  
 Goldwater, Barry Morris 47, 48n, 50,  
 186, 188
- Gramsci, Antonio 41, 46, 133  
 Greenberg, Clement 147  
 Gregoretti, Ugo 183  
 Gregotti, Vittorio 4, 7, 25, 26, 31, 32, 35-  
 38, 40, 41, 55, 56n, 65, 66, 69, 71,  
 77n, 81-83, 88, 89, 92, 94, 95n,  
 119, 123, 130-132, 134, 139, 143,  
 145, 147, 155-157, 195, 198, 200
- Grisotti, Marcello 108  
 Gropius, Walter 73  
 Guerreschi, Giuseppe 202  
 Guglielmi, Angelo 59n

- Guiducci, Giuliano 200  
 Gusman, Tancredi 20n  
 Gutenberg, Johannes 163  
  
 Haarmann, Anke 5n  
 Hanak-Lettner, Werner 40n, 74n  
 Heidegger, Martin 138, 142  
 Heinich, Nathalie 17, 18, 74, 123, 148  
 Henderson, Nigel 33  
 Henke, Silvia 5n  
 Holtzman, Harry 33n  
 Horkheimer, Max 11  
 Hulten, Pontus 15n  
 Husserl, Edmund 60n, 130, 134, 135  
  
 Jameson, Fredric 13, 15n, 69, 94n, 147  
 Jansen, Monica 12n  
 Jedlowski, Paolo 125n  
 Jenkins, Henry 149n  
 Joyce, James 56, 57, 63, 76, 177  
  
 Kahlo, Frida 8  
 Kernbauer, Eva 16n  
 Kertzer, David I. 42n  
 Klein, Yves 18, 19, 74, 117  
 Kossmann, Herman 73n  
 Kramer, Hilton 115  
 Kramme, Rüdiger 124n  
 Kroll, Natasha 203  
  
 Lau, Jordis 150  
 Lehmann, Hans-Thies 74n  
 Leonardi, Francesca 16n  
 Leroi-Gourhan, André 98–100  
 Lewis, David 33  
 Lichtensteiger, Sibylle 40n  
 Lichtenstein, Roy 1, 63, 69, 76, 83,  
 124n, 176  
 Lombardi, Riccardo 186  
 Lonzi, Carla 116n  
  
 Lorenzini, Niva 7n  
 Lukács, György 133  
 Lyotard, Jean-François 5–7  
  
 Machon, Joséphine 9n  
 Magistretti, Vico 26  
 Maioli, Mario 201  
 Malevic, Kazimir 58  
 Mantero, Enrico 65–67, 78, 183  
 Manzoni, Piero 18, 74, 112  
 Marcialis Samonà, Giusa 201  
 Marcuse, Herbert 11, 39, 43, 44, 50,  
 52, 69, 91  
 Mari, Enzo 200  
 Marinetti, Filippo Tommaso 101n,  
 104, 107  
 Marx, Karl 142, 160  
 Marxsen, Maraike M. 150n  
 Massenzio, Marcello 98n  
 Mauri, Fabio 77n, 177  
 Mayne, Roger 203  
 Meda, Luca 4  
 Meneghetti, Lodovico 4, 171, 183  
 Menna, Filiberto 124  
 Mersch, Dieter 5n  
 Mies van der Rohe, Ludwig 122  
 Minder, Aline 40n  
 Momigliani, Franco 181  
 Mondrian, Piet 33, 116  
 Monroe, Marilyn 2, 69  
 Montale, Eugenio 67n  
 Morandi, Corinna 26n  
 Morino, Pasquale 56n  
 Morris, William 163  
 Mounier, Emmanuel 43 e n  
 Mukarovsky, Jan 149  
 Mulder, Suzanne 73n  
 Munari, Bruno 72, 202  
 Murnau, Friedrich Wilhelm 190  
 Mussnug, Florian 17n

- Nardelli, Matilde 72n  
 Neumann, Dietrich 122n  
 Nicolin, Paola 28, 31n, 32  
 Nocita, Teresa 73n  
  
 Obrist, Hans Ulrich 5, 6n, 7  
 Oldenburg, Claes 63, 192  
 Ottieri, Ottiero 41  
  
 Paci, Enzo 130, 134  
 Paciello, Stefano 201  
 Pansera, Anthony 26, 28n, 39n  
 Paolozzi, Eduardo 33, 203  
 Pareyson, Luigi 93  
 Parini, Giuseppe 162  
 Pasolini, Pier Paolo 43  
 Patti, Emanuela 149n  
 Pericle 161  
 Perilli, Achille 85, 179, 200  
 Perniola, Mario 136n  
 Pescatore, Guglielmo 149n  
 Picasso, Pablo 192  
 Pine, Joseph B. 8n  
 Pizzorno, Alessandro 43  
 Platone 44  
 Platone, Felice 41  
 Poggioli, Renato 60, 62  
 Polesello, Gian Ugo 37, 55, 171  
 Pollock, Jackson 147  
 Ponti, Giò 110  
 Portoghesi, Paolo 30n, 36  
 Pousseur, Henri 75  
 Prestinzenza Puglisi, Luigi 32n, 34  
 Protasoni, Sara 26n  
 Pugliese, Marina 14, 44n, 101, 102,  
 108n, 111  
  
 Rammstedt, Angela 124n  
 Rammstedt, Otthein 124n  
 Ramous, Carlo 201  
 Rauschenberg, Robert 18, 48, 74, 82  
  
 Rebentisch, Juliane 150n  
 Riesman, David 197  
 Risso, Erminio 137n  
 Riva, Umberto 200  
 Robbe-Grillet, Alain 55, 63, 192  
 Roberts, David 94n  
 Rogers, Ernesto Nathan 25, 26, 36, 39, 79,  
 81, 157, 191  
 Roncalli, Angelo Giuseppe (Papa  
 Giovanni XXIII) 187  
 Rossari, Augusto 26n  
 Rossello, Mario 202  
 Rossi, Aldo 4  
 Rubiò Tudurì, Nicolas Maria 122n  
 Ruhkamp, Uta 32n  
 Ryan, Zoe 33n, 34, 35  
  
 Sambonet, Roberto 200, 203  
 Samonà, Alberto 201  
 Sanguineti, Edoardo 15n, 61, 63n, 133,  
 137, 156  
 Sanna, Angela 97n  
 Santovetti, Francesca 73n  
 Sartre, Jean-Paul 138  
 Scalfari Eugenio 186  
 Scarpellini, Emanuela 42n  
 Schnapp, Jeffrey T. 16n, 73n  
 Schweppenhäuser, Hermann 123n  
 Schwitters, Kurt 48  
 Semerani, Luciano 65-67, 78, 183  
 Simmel, Georg 124, 127n  
 Smith, Matthew Wilson 94n  
 Smithson, Alison 33, 34  
 Smithson, Peter 33, 34  
 Spadolini, Pier Luigi 201  
 Stiegler, Bernard 101n  
 Stoppino, Giotto 4, 147, 171, 183  
 Strässle, Thomas 5n  
  
 Tafuri, Manfredo 53, 57, 58, 60, 71, 73n,  
 92, 94, 96, 110, 111, 122, 123n, 133n

- Tiedemann, Rolf 123n  
Tilson, Joe 203  
Tirone, Olindo 41  
Todoli, Vicente 14, 44n, 101, 102n,  
108n, 110n  
Tonelli, Anna 42  
Touraine, Alain 43  
Trione, Vincenzo 122n  
Turi, Nicola 136n
- van der Marck, Jan 114n  
van der Meulen, Nicolaj 5n  
Vattimo, Gianni 48  
Vené, Gian Franco 44n  
Vignelli, Massimo 4, 171, 183  
Vigo, Nanda 14, 44n, 77n, 101, 113,  
147, 177
- Vito, Francesco 41  
Vitruvio 160  
Vittoria, Eduardo 6, 39, 41, 195, 203  
Vittorini, Elio 67n  
Vögeli, Detlef 40n  
von Bismarck, Beatrice 16n
- Warhol, Andy 83  
Weber, Luigi 59n, 138  
Wiesel, Jörg 5n
- Zanella, Francesca 3n  
Zanoletti, Margherita 72n  
Zanuso, Marco 26, 203  
Zevi, Bruno 28–30, 36, 156  
Zorzi, Silvano 4





# ITALIAN MODERNITIES

Edited by  
Pierpaolo Antonello and Robert Gordon,  
University of Cambridge

The series aims to publish innovative research on the written, material and visual cultures and intellectual history of modern Italy, from the nineteenth century to the present day. It is open to a wide variety of different approaches and methodologies, disciplines and interdisciplinary fields: from literary criticism and comparative literature to archival history, from cultural studies to material culture, from film and media studies to art history. It is especially interested in work which articulates aspects of Italy's particular, and in many respects, peculiar, interactions with notions of modernity and postmodernity, broadly understood. It also aims to encourage critical dialogue between new developments in scholarship in Italy and in the English-speaking world.

Proposals are welcome for either single-author monographs or edited collections (in English and/or Italian). Please provide a detailed outline, a sample chapter, and a CV. For further information, contact the series editors, Pierpaolo Antonello ([paa25@cam.ac.uk](mailto:paa25@cam.ac.uk)) and Robert Gordon ([rscg1@cam.ac.uk](mailto:rscg1@cam.ac.uk)).

- Vol. 1** Olivia Santovetti: *Digression: A Narrative Strategy in the Italian Novel*. 260 pages, 2007.  
ISBN 978-3-03910-550-2
- Vol. 2** Julie Dashwood and Margherita Ganeri (eds):  
*The Risorgimento of Federico De Roberto*. 339 pages, 2009.  
ISBN 978-3-03911-858-8
- Vol. 3** Pierluigi Barrotta and Laura Lepschy with Emma Bond (eds):  
*Freud and Italian Culture*. 252 pages, 2009.  
ISBN 978-3-03911-847-2

- Vol. 4** Pierpaolo Antonello and Florian Mussgnug (eds): *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*. 354 pages, 2009.  
ISBN 978-3-0343-0125-1
- Vol. 5** Florian Mussgnug: *The Eloquence of Ghosts: Giorgio Manganelli and the Afterlife of the Avant-Garde*. 257 pages, 2010.  
ISBN 978-3-03911-835-9
- Vol. 6** Christopher Rundle: *Publishing Translations in Fascist Italy*. 268 pages, 2010.  
ISBN 978-3-03911-831-1
- Vol. 7** Jacqueline Andall and Derek Duncan (eds): *National Belongings: Hybridity in Italian Colonial and Postcolonial Cultures*. 251 pages, 2010.  
ISBN 978-3-03911-965-3
- Vol. 8** Emiliano Perra: *Conflicts of Memory: The Reception of Holocaust Films and TV Programmes in Italy, 1945 to the Present*. 299 pages, 2010.  
ISBN 978-3-03911-880-9
- Vol. 9** Alan O'Leary: *Tragedia all'italiana: Italian Cinema and Italian Terrorisms, 1970–2010*. 300 pages, 2011.  
ISBN 978-3-03911-574-7
- Vol. 10** Robert Lumley: *Entering the Frame: Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi*. 228 pages, 2011.  
ISBN 978-3-0343-0113-8
- Vol. 11** Enrica Maria Ferrara: *Calvino e il teatro: storia di una passione rimossa*. 284 pages, 2011.  
ISBN 978-3-0343-0176-3
- Vol. 12** Niamh Cullen: *Piero Gobetti's Turin: Modernity, Myth and Memory*. 343 pages, 2011.  
ISBN 978-3-0343-0262-3

- Vol. 13** Jeffrey T. Schnapp: *Modernitalia*. 338 pages, 2012.  
ISBN 978-3-0343-0762-8
- Vol. 14** Eleanor Canright Chiari: *Undoing Time: The Cultural Memory of an Italian Prison*. 275 pages, 2012.  
ISBN 978-3-0343-0256-2
- Vol. 15** Alvise Sforza Tarabochia: *Psychiatry, Subjectivity, Community: Franco Basaglia and Biopolitics*. 226 pages, 2013.  
ISBN 978-3-0343-0893-9
- Vol. 16** Katharine Mitchell and Helena Sanson (eds): *Women and Gender in Post-Unification Italy: Between Private and Public Spheres*. 282 pages, 2013.  
ISBN 978-3-0343-0996-7
- Vol. 17** Enrico Cesaretti: *Fictions of Appetite: Alimentary Discourses in Italian Modernist Literature*. 280 pages, 2013.  
ISBN 978-3-0343-0971-4
- Vol. 18** Jennifer Burns: *Migrant Imaginaries: Figures in Italian Migration Literature*. 228 pages, 2013.  
ISBN 978-3-0343-0986-8
- Vol. 19** Donatella Maraschin: *Pasolini: cinema e antropologia*. 306 pages, 2014.  
ISBN 978-3-0343-0255-5
- Vol. 20** Danielle Hipkins and Roger Pitt (eds): *New Visions of the Child in Italian Cinema*. 356 pages, 2014.  
ISBN 978-3-0343-0269-2
- Vol. 21** Emma Bond, Guido Bonsaver and Federico Faloppa (eds): *Destination Italy: Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*. 479 pages, 2015.  
ISBN 978-3-0343-0961-5
- Vol. 22** Charlotte Ross: *Eccentricity and Sameness: Discourses on Lesbianism and Desire between Women in Italy, 1860s–1930s*. 318 pages, 2015.  
ISBN 978-3-0343-1820-4

- Vol. 23** Fabio A. Camilletti and Paola Cori (eds): *Ten Steps: Critical Inquiries on Leopardi*. 330 pages, 2015.  
ISBN 978-3-0343-1925-6
- Vol. 24** Charles Burdett: *Italy, Islam and the Islamic World: Representations and Reflections, from 9/11 to the Arab Uprisings*. 232 pages, 2016.  
ISBN 978-3-0343-1976-8
- Vol. 25** Danielle Hipkins: *Italy's Other Women: Gender and Prostitution in Italian Cinema, 1940–1965*. 451 pages, 2016.  
ISBN 978-3-0343-1934-8
- Vol. 26** Luigi Petrella: *Staging the Fascist War: The Ministry of Popular Culture and Italian Propaganda on the Home Front, 1938–1943*. 266 pages, 2016.  
ISBN 978-1-906165-70-3
- Vol. 27** Marina Spunta and Jacopo Benci (eds): *Luigi Ghirri and the Photography of Place: Interdisciplinary Perspectives*. 364 pages, 2017.  
ISBN 978-3-0343-2226-3
- Vol. 28** Pierpaolo Antonello, Matilde Nardelli and Margherita Zanoletti (eds): *Bruno Munari: The Lightness of Art*. 434 pages, 2017.  
ISBN 978-3-0343-1937-9
- Vol. 29** Fabio Camilletti: *Italia lunare: gli anni Sessanta e l'occulto*. 258 pages, 2018.  
ISBN 978-1-78707-462-0
- Vol. 30** Sciltian Gastaldi and David Ward (eds): *Era mio padre: Italian Terrorism of the Anni di Piombo in the Postmemorials of Victims' Relatives*. 284 pages, 2018.  
ISBN 978-1-78874-326-6
- Vol. 31** Patrick McGauley: *Matera 1945-1960: The History of a 'National Disgrace'*. 254 pages, 2018.  
ISBN 978-1-78874-357-0

- Vol. 32** Federica Mazzara: *Reframing Migration: Lampedusa, Border Spectacle and Aesthetics of Subversion*. 268 pages, 2019.  
ISBN 978-3-0343-1884-6
- Vol. 33** Fabrizio De Donno: *Italian Orientalism: Nationhood, Cosmopolitanism and the Cultural Politics of Identity*. 376 pages, 2019.  
ISBN 978-1-78874-018-0
- Vol. 34** John Champagne: *Queer Ventennio: Italian Fascism, Homoerotic Art, and the Nonmodern in the Modern*. 320 pages, 2019.  
ISBN 978-1-78997-224-5
- Vol. 35** Maria Morelli: *Queer(ing) Gender in Italian Women's Writing: Maraini, Sapienza, Morante*. 314 pages, 2021.  
ISBN 978-1-78874-175-0
- Vol. 36** Gianluca Cinelli and Robert S. C. Gordon (eds): *Innesti: Primo Levi e i libri altrui*. 416 pages, 2020.  
ISBN 978-1-78997-450-8
- Vol. 37** Meriel Tulante: *Italian Chimeras: Narrating Italy through the Writing of Sebastiano Vassalli*. 320 pages, 2020.  
ISBN 978-1-78997-702-8
- Vol. 38** Giancarlo Lombardi and Christian Uva (eds): *Italian Political Cinema: Public Life, Imaginary, and Identity in Contemporary Italian Film*. 558 pages, 2016.  
ISBN 978-3-0343-2217-1 (Vol. 1 in *Panoramas*)
- Vol. 39** Emanuela Patti: *Opera aperta: Italian Electronic Literature from the 1960s to the Present*. 328 pages, 2022.  
ISBN 978-1-78997-859-9
- Vol. 40** Carlo Baghetti, Jim Carter and Lorenzo Marmo (eds): *Italian Industrial Literature and Film: Perspectives on the Representation of Postwar Labor*. 568 pages, 2021.  
ISBN 978-1-78874-598-7 (Vol. 2 in *Panoramas*)

**Vol. 41** Alessandro Bosco: *Uno spazio narrativo immersivo: La XIII Triennale di Milano, 1964*. 242 pages, 2022.  
ISBN 978-1-80079-832-8