

L'antiretorica espositiva di Ugo La Pietra

Francesca Zanella

Sullo scorcio degli anni Sessanta del Novecento, e per tutto il decennio successivo, l'esposizione assume un ruolo sempre più determinante quale strumento dell'artista attraverso il quale esprimere il dissenso nei confronti delle istituzioni, del mercato dell'arte oppure della Accademia. Il 'mostrare' diventa il linguaggio stesso dell'artista, o meglio dalla riflessione sul rapporto tra l'opera, o il proprio corpo, e lo spazio si generano nuove ipotesi espressive e nuovi messaggi: dall'introspezione, all'analisi del sistema dell'arte e del ruolo dell'artista (Stimson & Alberro 2009). Questo contributo si inserisce all'interno di un corpus di studi crescente e differenziato per metodologie (dall'indagine semiotica a quella storica) e ambiti cronologici (Art de l'exposition 1998; Glicenstein 2009; Altshuler 2013)¹ come risposta all'interrogativo sui Poteri della Retorica. Proponendo un singolo caso di studio, la mostra *Cronografie* (Venezia 1980) di cui Ugo La Pietra è stato *art director*, si intendono infatti verificare le possibili relazioni tra retorica e progetto espositivo. Nella ricerca dell'artista e designer milanese, infatti, il dispositivo espositivo, in cui supporto ed oggetto sono inscindibili, è strumento di sollecitazione del visitatore alla rilettura del proprio contesto di vita, oppure all'indagine sui temi legati al ruolo dell'arte e del progetto.

¹I riferimenti bibliografici indicati non hanno ovviamente la pretesa di dar conto dell'ampia bibliografia che ben altra disanima meriterebbe.

Exhibit Design e figure retoriche

Giovanni Anceschi in un intervento dedicato all'arte della messa in mostra parla di regia allestitiva come di «arte retorica dell'enfaticizzazione e della complementare esclusione o occultamento oggettuale: messa in risalto e in rilievo, la messa in posizione, la messa in luce» (1992: s.p.). Se lette in termini semiotici, le esposizioni, come il museo, sono infatti testi esito di un atto di selezione (attribuzione di senso e formulazione di giudizio) in cui l'allestimento, insieme all'architettura, assume il ruolo di veicolatore ed enfaticizzatore di senso rispetto all'oggetto, ricorrendo anche ad artifici retorici in funzione della tipologia espositiva, e dei fini che si intendono raggiungere (Pezzini 2011; Marrone 2010). È quanto afferma Pezzini (2011) che propone in alternativa alla lettura del museo come eterotopia, quella lotmaniana del museo come semiosfera, parlando del museo come di «supertesto» da analizzare «con gli strumenti dell'analisi testuale e discorsiva» (Pezzini 2011: p. 24).

Anceschi, quindi, definisce tre tipologie di esposizioni, mostra-testo, mostra-ipertesto e mostra-regia, ed individua due categorie espositive, quella a carattere informativo (assimilabile al prodotto editoriale) e quella a carattere persuasivo (assimilata al negozio). Nel primo caso il protagonista è un tema che viene «rappresentato, raffigurato, metaforizzato, allegorizzato»; nel secondo caso il protagonista è l'oggetto che non viene 'rappresentato', ma 'presentato', ed i modelli concettuali della 'rappresentazione' e della 'presentazione' sono quelli del 'flusso di informazioni', per la mostra 'editoriale' dove l'allestimento è un veicolo trasportatore, mentre nelle mostre 'persuasive' l'allestimento ha il ruolo di sollecitare le percezioni.

Il pubblico, una delle componenti della mostra insieme all'oggetto e all'allestimento, nelle esposizioni 'prodotto editoriale' è visto come semplice destinatario, mentre nelle mostre 'persuasive' è una parte costitutiva del processo di comunicazione.

L'allestimento, per sua parte, costituisce un livello di senso del testo 'esposizione' la cui funzione primaria è quella di veicolare l'oggetto, per mezzo di supporti, costruendo itinerari e misurandosi

con uno spazio architettonico che racchiude tali dispositivi aggiungendo un ulteriore livello di senso.

Itinerario – spettatore – oggetto

Il percorso misura reciprocamente spazio e tempo. Segna la distanza che separa e che connette due o più cose ed eventi [...]. Coniugando spazio e tempo, il percorso trasforma le pause e gli intervalli in struttura di una narrazione. (Marras 1988: 111).

La letteratura sulle esposizioni da lungo tempo ha riconosciuto la centralità del percorso quale elemento costitutivo, dal confronto tra libro e mostra attentamente condotto da Philippe Hamon (1989), alla indagine semiotica di Hammad (2008), alla elaborazione progettuale di modelli spaziali da parte di architetti e designer, come testimonia la riflessione di Giovanni Anceschi (1992) che nelle due categorie individuate assegna all'itinerario ruoli differenziati, anche in relazione al destinatario, come abbiamo appena ricordato. Dal punto di vista di chi progetta, nelle mostre editoriali la presenza dello spettatore non è determinante perché si «parte dal presupposto di un percorso dello spettatore che è dato». Le mostre vetrina servono a comunicare qualcosa, sono forme vuote, elementi fortemente segnici

è proprio il formarsi dell'itinerario ciò che determinerà la sequenza, e cioè letteralmente il senso delle percezioni, e quindi l'effetto complessivo nella mente dello spettatore. Insomma nel primo caso il progettista intende se stesso come traduttore (in forme, luci, movimenti, figure e scritte visibili) delle intenzioni comunicative di partenza, e in questo caso anche gli oggetti eventualmente mostrati non sono oggetti nella loro interezza e totalità, ma *esemplificazioni, campioni, emblemi*. (Anceschi 1992: s.p.)

I percorsi possono essere costituiti da differenti sequenze e da una varietà di dispositivi di presentazione degli oggetti. Nel tentativo di categorizzare, Anceschi suggerisce due modelli che portano alla valorizzazione dell'oggetto con differenti modalità di attribuzione di senso: il modello tubolare, con cui si canalizza il flusso delle

informazioni e contemporaneamente il percorso dello spettatore, e il modello ambientale, in cui l'oggetto è ambientato, ovvero è messo sullo sfondo della scena.

Passando dal piano dell'analisi a quello dell'esemplificazione, il contributo di Anceschi diventa per noi ancor più interessante nel momento in cui propone due casi di modello ambientale: la mostra allestita da Achille Castiglioni e curata da Lea Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia* a Palazzo Reale a Milano (1980), e *L'immagine della città* ideata da Ugo La Pietra in Triennale sempre nella capitale lombarda (1979). Entrambi sono indicati come esempi di sfondo scenico che cancella «l'espressività delle preesistenze architettoniche» (*Ibid.*): Grazia Varisco e Achille Castiglioni con le loro membrane di luce, e La Pietra con «una struttura/contesto fortemente focalizzante in grado di subissare il contesto novecentista in Triennale» (*Ibid.*).

L'assunzione di queste due esposizioni, se da un lato conforta la scelta operata in questa sede di proporre l'esperienza di Ugo La Pietra per testimoniare una cultura progettuale che rifugge dalla retorica magniloquente, dall'altro fa esplodere in tutta la sua evidenza la complessità del tema qui affrontato. Il confronto tra i due esempi e la loro analisi contribuisce a dimostrare la difficoltà a definire categorie espositive e modelli di allestimento senza tenere in conto la natura e la specificità dell'oggetto quando questo è un'opera d'arte; ciò è ancor più problematico quando l'oggetto artistico tradizionalmente inteso è contestato e trasformato con l'enfaticizzazione della dimensione performativa e/o spaziale, come avviene a partire dagli anni Sessanta del Novecento.

Partiamo dall'esposizione realizzata per la Triennale da Ugo La Pietra di cui una delle chiavi di lettura è senza alcun dubbio il dialogo con il 'contenitore': una architettura di Muzio, maestro del Novecento milanese, che ha creato un palazzo destinato all'arte e che negli anni della retorica monumentale fascista tenta di contrapporre ai codici della cultura architettonica dell'antica Roma, quelli del romanico lombardo (Irace 1996). Il Palazzo, tuttavia, rispetto al contesto urbano e nella sua articolazione interna, è caratterizzato dall'iperbole spaziale

che trova il suo momento più alto nel percorso dell’Atrio e dello Scalone d’onore.

La Pietra proprio in questi anni stava conducendo una ricerca sulla città e sui contrasti tra gli spazi deteriorati della periferia² e i luoghi monumentali come la Stazione centrale di Milano. Nel video *Monumentalismo* (1974) la didascalia iniziale recita: «Gli ambienti sono invisibili, il loro rapporto con le gerarchie sociali, il loro scollamento con il comportamento sfugge ad una agevole percezione»(<http://vimeo.com/11007473>).

Ancor più significativo è il video realizzato nel 1973 con la regia di Davide Mosconi, *La Grande occasione* (<http://vimeo.com/11273164>), in cui i due protagonisti sono l’ansia progettuale dell’operatore culturale che si appropria degli spazi del Palazzo dell’arte disegnando e raccontando concitatamente il proprio progetto espositivo, e l’architettura ‘degradata’ di Muzio, svuotata di significato.

Per la Triennale del 1979, La Pietra conferma con l’installazione *Spazio reale/Spazio virtuale* il sarcasmo sotteso al video del 1973, rinunciando ad allestimenti ‘iperbolici’, scegliendo materiali poveri per contrapporre all’architettura novecentista una fitta trama di listelli che non mascherano il contesto, ma lo rendono di più difficile lettura, che creano un filtro tra il proprio racconto ed il contenitore (Zanella 2012). La scelta dei listelli grezzi di legno può essere letta come una proposta di superamento della lezione del progetto di allestimento degli anni Trenta in molte occasioni caratterizzata dalla trama regolare dei ‘castelli’ in tubi Innocenti o Mannesmann (dal Castello pubblicitario in Galleria a Milano di Persico e Nizzoli del 1934, alla contemporanea mostra allestita da Gropius per i materiali non-ferrosi a Berlino). Un superamento che risulta programmatico perché la relazione tra il supporto e quanto esposto (proiezioni video, fotografie, ecc.) punta sul contrasto piuttosto che sulla mimesi.

²Ricordiamo ad esempio: I gradi di libertà, 1969; Campo Urbano, 1969; Istruzioni per l’uso della città, 1975; Attrezzature urbane per la collettività, 1979. Cfr. La Pietra 2011.

L'anno successivo è l'anno de *Il tempo dell'uomo nella società della tecnica*, il Progetto speciale 1980 della Biennale di Venezia curato da Gianfranco Bettetini, affiancato da Fausto Colombo, Franco Iseppi, Ugo La Pietra e Franco Rositi. Come è più volte dichiarato (*Cronografie 1980, Tempo del Museo Venezia 1980*, Bettetini ed. 1983), e come si deduce dall'articolazione delle azioni poste in atto, il Progetto speciale, una formula che per la prima volta viene introdotta nella programmazione della Biennale per gli anni 1979-1983, costituisce un'occasione innovativa e di grande complessità sia sul piano dell'elaborazione teorica, che su quello della 'visualizzazione' e messa in spazio.

Il programma coordinato da Gianfranco Bettetini infatti si articola in due esposizioni, *Cronografie. Il tempo e la memoria nella società contemporanea*, nella chiesa di San Lorenzo, e *Il tempo del Museo Venezia. Tema cronografico per architetti e artisti*, ai Magazzini del Sale, ed è quindi completato da due seminari (*L'organizzazione sociale del tempo. Prospettive per una nuova distribuzione del tempo lavorativo* e *La conversazione elettronica*). Il progetto di visualizzazione di entrambe le mostre è affidato a Ugo La Pietra, *art director* affiancato da Gaddo Morpurgo, che prosegue il proprio percorso di ricerca caratterizzato dalla sperimentazione di un sistema di segni in cui l'opera è strettamente integrata al supporto che costituisce la struttura del discorso.

Gianfranco Bettetini introducendo il catalogo de *Il Tempo del Museo Venezia* sottolinea la complementarietà delle due mostre. Quella ai Magazzini del Sale è una esposizione ad inviti in cui artisti ed architetti sono sollecitati a riflettere sull'uso del tempo nella città lagunare. L'esito è quello di una mostra la cui componente di ricerca è esaltata dal confronto con il vero e proprio laboratorio che ha sede nella chiesa di San Lorenzo, dove si

affronta il problema del tempo nell'attuale contesto sociale in una prospettiva teorica, privilegiando le diverse forme di consapevolezza nei confronti del divenire storico, e in una

complementare prospettiva di organizzazione della vita quotidiana. (Bettetini 1980: p. 6)

Rimandando ad altra occasione l'analisi della presentazione delle opere all'interno dei Magazzini del Sale, cerchiamo di verificare a quali categorie espositive sia possibile ricondurre *Cronografie*, e quali modelli di allestimento, e soprattutto quali strumenti linguistici, siano stati adottati.

Questo esperimento potrebbe essere ricondotto alla categoria delle mostre editoriali: è infatti una rassegna a tema con cui si intende trasmettere gli esiti di riflessioni e ricerche, e in cui gli oggetti sono componenti della visualizzazione, e non l'oggetto della mostra.

Se ci atteniamo alle categorie di Anceschi, in questo tipo di rassegna non esiste l'intento 'persuasivo', che più che mai ha necessità di far ricorso a figure retoriche, a meno che non si intenda come oggetto il concetto stesso di Tempo e Memoria. Tuttavia se scaviamo nella storia delle mostre, e fra quegli eventi fondativi del fenomeno espositivo moderno, rintracciamo agevolmente esempi che mettono in crisi una così radicale distinzione: la ormai nota esposizione della Rivoluzione Fascista (1932), laboratorio di storia del regime, con cui si è raccontato il I decennio di vita dell'Italia fascista, ricorrendo ai due registri dell'esposizione documentaria e della visualizzazione degli eventi elaborando un linguaggio fortemente retorico finalizzato alla 'persuasione'. È d'obbligo ricordare le macchine visive progettate da Marcello Nizzoli (sala G), da Giuseppe Terragni (sala O) e da Mario Sironi (sale P e Q per esempio), tutte diversamente caratterizzate dall'iperbole spaziale, dal gigantismo delle immagini, dalla trasformazione della parola in segno e, non da ultimo, dall'occultamento del contenitore che da palazzo espositivo si trasforma in sacrario (Schnapp2003).

A Roma nel 1932 si celebrava una storia, si faceva propaganda - termine per altro condiviso con il dibattito sulla pubblicità - rappresentando la tesi del primato di una ideologia.

A Venezia, invece, si riconosce l'impossibilità di dare risposte univoche agli interrogativi sulla natura del tempo e della memoria:

«Cronografie non vuole privilegiare tesi o ideologie: intende proporre un lavoro di documentazione e di invenzione, di fondazione critica e di creatività espositiva» (Bettetini 1980b: 10).

A un tale atteggiamento corrisponde una metodologia d'indagine basata sul continuo confronto disciplinare e sullo scambio tra il momento dell'analisi con quello della visualizzazione, o meglio ancora, della definizione spaziale del racconto.

La riflessione sul tempo e sulla memoria si fonda infatti sull'elaborazione teorica di un programma, sulla visualizzazione dei temi (il tempo nella società della tecnica, il significato del divenire storico e la memoria individuale in relazione alle modalità di produzione e archiviazione informatica) attraverso una selezione di 'oggetti', o con la costruzione di dispositivi, sulla definizione del percorso e sul dialogo con lo spazio.

Innanzitutto dobbiamo partire dal piano del rapporto con il contenitore. Come scrive Isabella Pezzini, richiamando l'analisi di Hammad (2006) sulla Centrale Montemartini,

sul piano dell'espressione gli oggetti sono iscritti nel dispositivo dell'allestimento, che a sua volta è iscritto nell'architettura. Dunque, inversamente, l'architettura presuppone gli oggetti, l'architettura presuppone l'allestimento, l'allestimento presuppone gli oggetti. (Pezzini 2011: 23)

Una tale relazione, a livello di progettazione e di ricezione, può assumere molteplici significati e può essere rafforzata dal ricorso a differenti linguaggi. Per comprendere a pieno l'esperimento veneziano, è necessario ricordare che il rapporto con il contenitore in quegli anni aveva ormai acquisito nelle pratiche espositive una centralità indiscussa anche se aveva perso quella carica ideologica che, alla fine degli anni Sessanta e nel decennio successivo, aveva indotto alla identificazione della architettura/contenitore con la dimensione gerarchica delle istituzioni culturali, come il manifesto teorico di La Pietra, *La Grande occasione*, ben esemplifica.

La chiesa sconsacrata di San Lorenzo, uno spazio per certi versi più connotato rispetto alle disadornate gallerie del Palazzo dell'arte milanese, non è assunta infatti né come simbolo né come contenitore neutro, ma la sua particolare conformazione definita dalla bipartizione dello spazio, per la presenza dell'altare al centro della navata unica, è vista come elemento 'facilitatore' della visualizzazione e sviluppo dei due temi di tempo e memoria.

La lettura di una mostra, peraltro, è sempre operazione delicata poiché la documentazione grafica e quella visiva non possono restituire la dimensione temporale e spaziale della visita, anche se i disegni di La Pietra costituiscono un corpus di testimonianze omogeneo estremamente importante. Un corpus particolarmente prezioso per decodificare questo laboratorio veneziano, poi traghettato a Milano, partendo dal processo progettuale e dalla metodologia di lavoro.

Innanzitutto si deve sottolineare la dimensione temporale dei segni di Ugo La Pietra (Ugo La Pietra 2001), e, anche se nel progetto espositivo si perde il carattere "randomico", così come lo definiva Gillo Dorfles in una presentazione nel 1964 (*Ibid.*: 36), proprio delle opere degli anni Sessanta, dobbiamo notare come nella impaginazione delle tavole raramente prevalga la logica cartesiana di tanti progetti di tradizione razionalista.

Per affrontare l'analisi dell'ideazione del percorso possiamo partire dalla piccola tavola a china, *Il tempo dell'uomo nella società della tecnica – Schema della mostra*, con cui si propone appunto uno schema di percorso riconducibile all'installazione del 1979 *Spazio Reale/Spazio Virtuale*, in cui l'analisi della nozione di tempo, nel suo rapporto tra il tempo del lavoro e il tempo libero, apre una direttrice che, passando attraverso una camera di decompressione, conduce nello spazio dedicato alla memoria (Fig. 1).

È un percorso che nel confronto finale con il 'contenitore', perderà quel carattere marcatamente lineare rappresentato nello schema inizialmente tracciato, arricchendosi, per altro, a livello di articolazione, e contribuendo così a rimarcare la complessità del tema e delle relazioni tra i due nuclei.

Ma soprattutto è importante rilevare come, analogamente a quanto era avvenuto in Triennale nel 1979, il momento della visualizzazione sia inscindibile da quello dell'analisi del tema. Il caso più significativo a questo proposito è quello della creazione della metafora dell'immagazzinamento delle informazioni messa in forma attraverso un 'castello' di scatole di cartone. La struttura era metafora e al contempo dispositivo spaziale: una 'camera di decompressione' collocata nella seconda sezione della Memoria tra i due spazi di rappresentazione del tempo libero e del tempo bloccato, e le rappresentazioni della memoria da parte degli artisti selezionati con la consulenza di Gillo Dorfles³.

Da questi brevi cenni sul processo progettuale, passiamo alla verifica del modello espositivo proposto. In catalogo Ugo La Pietra e Gaddo Morpurgo scrivono:

lo spazio interno della chiesa ha in un certo senso caricato tutto il sistema allestitivo attraverso la sua definizione simmetrica, i punti di comunicazione tra le due zone, la scenografia architettonica e scultorea dell'altare maggiore. (La Pietra - Morpurgo 1980: 12)

Si rimarca ed enfatizza la funzione di perno dell'altare maggiore, funzione che nello schema appena descritto era assunta dalla camera di decompressione. I luoghi di decantazione sono quindi molteplici in un percorso- ricordiamo che il visitatore era condotto attraverso un itinerario univoco - costituito da molteplici segmenti, ognuno dei quali aveva una propria autonomia linguistica, anche se unificati da:

un minimo comune denominatore nell'uso di semplici strutture reticolari realizzate in listelli di legno che di volta in volta si caratterizzano per risolvere i problemi: di segnaletica, di strutture

³Gli artisti introdotti da Dorfles erano: Gianfranco Baruchello, Christian Boltanski, Paolo Castaldi, Fernando De Filippi, Dan Graham, Laura Grisi, Elio Mariani, Gina Pane, Franco Vaccari.

portanti, di separazioni tra le parti, di filtro e di 'immagini', legate alla complessità di alcuni argomenti trattati. (*Ibid.*)

Il percorso quindi 'guida' il visitatore che è indotto a ciò anche dalla conformazione dei vari segmenti di allestimento che corrispondono a quel modello tubolare che tanta fortuna aveva avuto negli anni Sessanta e Settanta perché legato al tema dell'ambiente di matrice cinetica, o alla metafora del flusso di informazioni. Ma rispetto a quella cultura, cosa cambia nei dispositivi di Adolfo Natalini (*Nozioni, concezioni, immagini del tempo*), o nei box de *La Nostra cultura, la nostra memoria*, infine nell'*Intermezzo di trasferimento*?

Si potrebbe partire da quanto Gillo Dorfles scriveva per introdurre il lavoro degli artisti da lui selezionati. Significativa è l'indicazione delle esclusioni di alcune ricerche che pure si sono fondate sull'elemento temporale: i tentativi «letterali» del Futurismo, ma soprattutto le esperienze cinetiche, «estrinsecamente e materialmente motorie» (Dorfles 1980: 28), che non ritiene più di interesse. Si tratta di una precisa scelta, o meglio di un chiaro segnale del superamento di una cultura che aveva espresso tanti modelli tubolari: dal Cannocchiale della mostra *Tempo Libero* del 1964, a *Milanogram*, il tubo in plastica di Archigram in Triennale nel 1968⁴, al percorso della Mostra sperimentale di Dietrich Mahlow e Umbro Apollonio alla Biennale del 1970, su progetto di Livio Castiglioni e Davide Boriani.

Il superamento della cultura della Gestalt e delle metafore cibernetiche è evidente anche dal confronto tra l'installazione di Saul Bass e Herb Rosenthal, *Il problema della creatività nella società del grande numero*,⁵ alla Triennale del 1968, e *l'Intermezzo di trasferimento* di Ugo La Pietra in San Lorenzo. All'interpretazione del Grande Numero

⁴Si vedano le immagini nel sito dell'archivio storico della Triennale di Milano: <http://www.triennale.org/it/archivio-fotografico/esposizione/22066-14trn> (ultimo accesso 1.2.2014).

⁵Si vedano le immagini nel sito dell'archivio storico della Triennale di Milano: <http://www.triennale.org/it/archivio-fotografico/esposizione/22066-14trn> (ultimo accesso 14.2.2014).

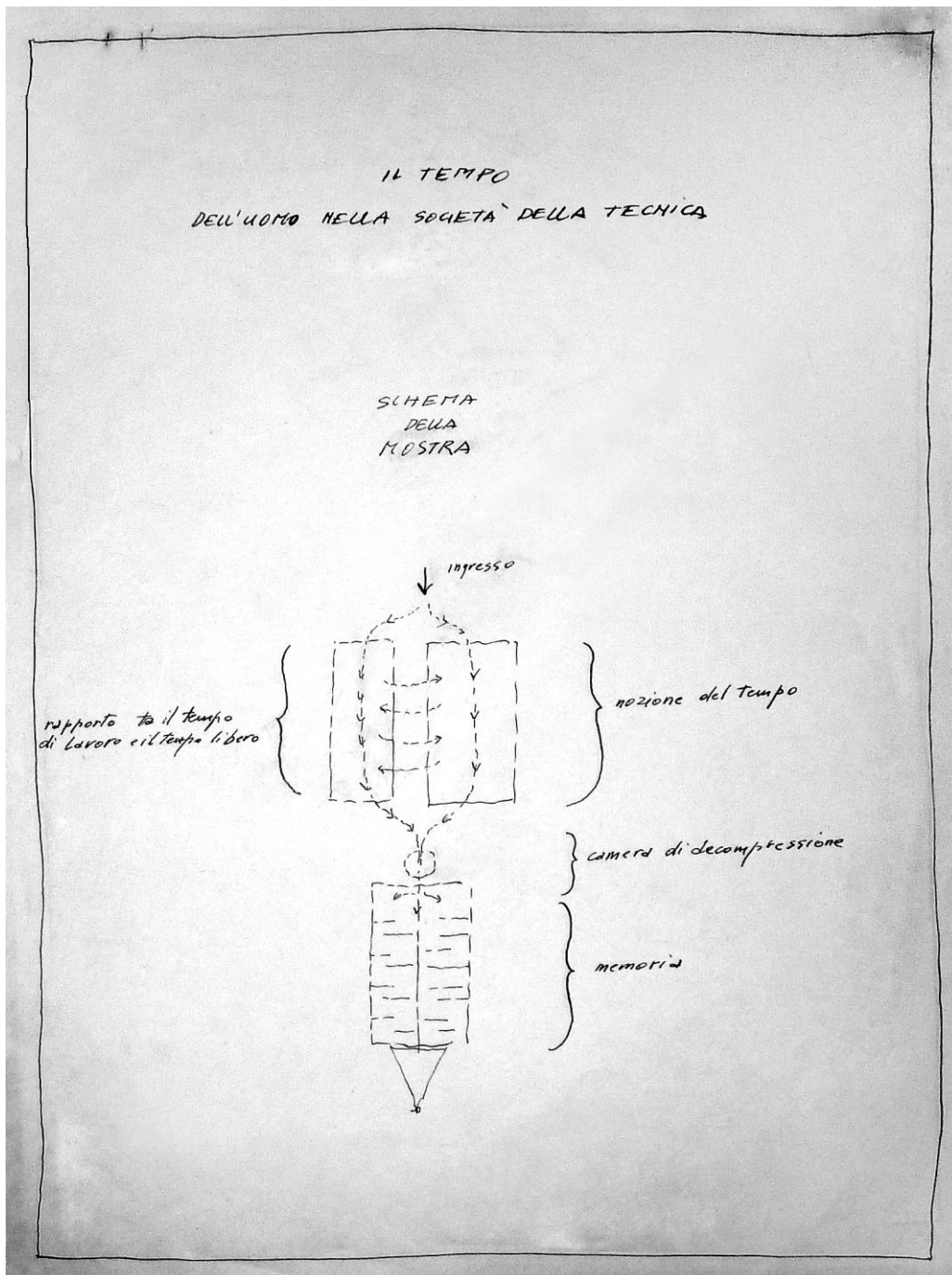
nell'ambito della informazione, massificata e dominante, e rappresentata attraverso lo spazio costruito da classificatori metallici, La Pietra risponde con una struttura che parla di stratificazione e di raccolta, abbandonando le metafore tecnologiche e superando le denunce nei confronti della serializzazione con la scelta di un materiale come il cartone - contrapposto al metallo - e di una modalità di giustapposizione degli elementi non improntata alla regolarità ossessiva delle pareti archivio di Bass e Rosenthal.

Perché antiretorica

Se lo scopo della retorica è la persuasione, la creazione di un testo espositivo, che comunica o coinvolge empaticamente, non può prescindere dal ricorso alle figure retoriche. Tutto questo sembrerebbe contraddire quanto enunciato nel titolo di questo contributo. Tuttavia, come abbiamo puntualizzato, una corretta analisi di un testo in una prospettiva storico-critica, e nello specifico di una esposizione, non può prescindere dalla sua contestualizzazione e conseguentemente alla definizione di differenti registri linguistici. *Cronografie* è, come abbiamo cercato di dimostrare, l'esito di un percorso e di una ricerca fondata anche sulla contestazione del ruolo dominante delle istituzioni attraverso la creazione di dispositivi finalizzati alla presa di coscienza da parte dell'individuo della natura dei luoghi urbani e delle architetture monumentali, per indurre ad una riappropriazione di una propria dimensione. La 'visualizzazione' di *Cronografie* dimostra la distanza di Ugo La Pietra da qualsiasi forma di concessione ad eccessi, a figure magniloquenti e a modalità costrittive ed impositive anche nella definizione del percorso e del dispositivo allestitivo. Tutto questo in piena coerenza con la natura dei laboratori del Progetto Speciale del 1980 intrinsecamente distanti da tentazioni retoriche. Ne è testimonianza la scelta di un modello espositivo il cui scopo era quello di superare il piano della semplice fruizione estetica per condurre - attraverso lo stesso dispositivo spaziale - verso una riflessione su un tema filosofico come quello del tempo e quindi anche verso un accrescimento della conoscenza da parte del visitatore. Una mostra-

laboratorio per sua stessa natura infatti non vuole 'convincere', ma si fonda sulla continua sperimentazione, sulla verifica e sul confronto. Una mostra-laboratorio deve pertanto riformulare gli strumenti della messa in mostra, dal dialogo con gli artisti chiamati a collaborare, alla definizione di strutture espositive neutre, che non devono definire ambienti mimetici, ma che costituiscono la trama del racconto attraverso testi ed oggetti, alla costruzione di dispositivi/metafore visive che completano il discorso.

Fig. 1 Ugo La Pietra, *Il tempo dell'uomo nella società della tecnica*. Schema della mostra, china su carta da lucido, proprietà dell'artista, Milano.



Bibliografia

- Altshuler, Bruce (ed.), *Biennials and Beyond : exhibitionsthat made art history*, London, Phaidon, 2013.
- Anceschi, Giovanni, "La struttura narrativa della scena ostensiva", Donà, Claudia (ed.), *Mobili italiani. Le varie età dei linguaggi*, Milano, Comit, 1992: s.p.cons. in: <http://issuu.com/giovanianceschiteoria/docs/5.4-exhibition-design> (ultimo accesso 12/2/2014).
- L'art de l'exposition: une documentationsurtrenteexpositionsexemplairesdu 20. Siècle*, Paris, Editions du Regard, 1998.
- Bettetini, Gianfranco, "Introduzione", *Tempo del Museo Venezia. Tema cronografico per architetti e artisti. Magazzini del sale*, (exh. cat.), Venezia, La Biennale di Venezia, 1980: 6.
- Id., "Introduzione", *Cronografie. Il tempo e la memoria nella società contemporanea. Chiesa di San Lorenzo*, (exh. cat.), Venezia, La Biennale di Venezia, 1980b: 9-10.
- Id. (ed.), *Il tempo dell'uomo nella società tecnica*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1983.
- Cronografie. Il tempo e la memoria nella società contemporanea. Chiesa di San Lorenzo*, (exh. cat.), Venezia, La Biennale di Venezia, 1980.
- Dorfles, Gillo, "Figure del tempo", *Cronografie. Il tempo e la memoria nella società contemporanea. Chiesa di San Lorenzo*, (exh. cat.), Venezia, La Biennale di Venezia 1980: 28-29.
- Glicenstein, Jérôme, *L'art: une histoire d'exposition*, Paris, PUF, 2009.
- Hammad, Manar, "Il Museo della Centrale Montemartini a Roma", Pezzini, Isabella - Cervelli, Pierluigi (eds.), *Scene del consumo. Dallo Shopping al Museo*, Roma, Meltemi, 2006: pp. 203-280.
- Id., "Dei percorsi: tra manifestazioni non-verbali e metalinguaggio semiotico", Marrone, Gianfranco - Pezzini, Isabella (eds.), *Linguaggi della città. Senso e metropoli II, modelli e proposte d'analisi*, Roma, Meltemi, 2008: pp. 97-130.
- Hamon, Philippe, *Expositions. Littérature et architectureau XIX siècle*, Paris, Librairie José Corti, 1989, trad. it. *Esposizioni. Letteratura e architettura nel XIX secolo*, Bologna CLUEB, 1995.
- Irace, Fulvio, *Giovanni Muzio 1893-1982. Opere*, Milano, Electa, 1996.

- La Pietra, Ugo, *Abitare la città. Ricerche, interventi, progetti nello spazio urbano dal 1960 al 2000*, Torino, Allemandi, 2011.
- La Pietra, Ugo – Morpurgo, Gaddo, "Schema della mostra", *Cronografie. Il tempo e la memoria nella società contemporanea. Chiesa di San Lorenzo*, (exh. cat.), Venezia, La Biennale di Venezia, 1980: 12-15.
- Marras, Nicola, "Breviario strumentale", Polano, Sergio, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 2000: 101-122.
- Marrone, Gianfranco, *L'invenzione del testo*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- Pezzini, Isabella, *Semiotica dei nuovi musei*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- Schnapp, Jeffrey T., *Anno X. La mostra della rivoluzione fascista del 1932*, Pisa, Istituti editoriali e Poligrafici, 2003.
- Stimson, Blake, Alberro, Alexander (ed.), *Institutional critique : an anthology of artists' writings*, Cambridge [Mass.], MIT Press, 2009.
- Tempo del Museo Venezia. Tema cronografico per architetti e artisti. Magazzini del sale*, (exh. cat.), Venezia, La Biennale di Venezia, 1980.
- Ugo La Pietra. *La sinestesia delle arti 1960-2000*, (exh. cat.), Milano, Mazzotta, 2001.
- Zanella, Francesca, *Esporsi. Architetti, artisti e critici a confronto in Italia negli anni Settanta*, Verona, Scripta, 2012.

L'autore

Francesca Zanella

Francesca Zanella è ricercatrice di Storia dell'arte contemporanea presso l'Università degli Studi di Parma dove insegna Storia e teorie delle esposizioni e degli allestimenti. Si è occupata di alcuni momenti del dibattito progettuale tra Ottocento e Novecento italiano (*Studio Alpago Novello Cabiati e Ferrazza*, 2002); del progetto industriale in Italia fra anni Cinquanta e Settanta; della pianificazione e allestimento di esposizioni industriali e artistiche (*Dal progetto al consumo*, 2011, con V. Strukelj; e *Esporsi. Architetti, artisti e critici a confronto in Italia negli anni Settanta*, 2012). Dal 2005 si dedica a un progetto di ricerca,

Architettura/Progetto/Media, iniziato con la mostra *Architettura e pubblicità* (2005) e proseguito con *Torre Agbar, progetto comunicazione e consenso* (2006), *Città e luce, fenomenologia del paesaggio illuminato* (2008) e *Architettura e Pubblicità / Pubblicità e Architettura* (2012).

Email: francesca.zanella@unipr.it

L'articolo

Data invio: 16/02/2014

Data accettazione: 30/04/2014

Data pubblicazione: 30/05/2014

Come citare questo articolo

Zanella, Francesca, "L'antiretorica espositiva di Ugo La Pietra", *Between*, I.1 (2011), <http://www.Between-journal.it/>