

INTRODUZIONE

La mostra come medium

CAPITOLO I

1.1 Lo spazio/gli spazi

1.2 La mostra delle sorprese: *Lo spazio dell'immagine* (Foligno 1967)

1.3 Magazzino, studio o spazio espositivo? Il Deposito d'Arte Presente (Torino 1968-1969)

CAPITOLO II

2.1 Dallo spazio all'azione: la mostra come evento

2.2 Dai *prodotti agli atti: Con temp l'azione* (Torino 1967)

2.3 Una mostra al giorno: *Teatro delle mostre* (Roma 1968)

2.4 Opere e azioni: *Arte povera più azioni povere* (Amalfi 1968)

CAPITOLO III

3.1 1970: ricerche d'avanguardia e spazi istituzionali

3.2 Il video in mostra: *Gennaio 70. Comportamenti, progetti, mediazioni* (Bologna 1970)

3.3 Uno sguardo alla scena internazionale: *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art* (Torino 1970)

3.4 L'ufficialità dell'avanguardia: *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/1970* (Roma 1970)

3.5 Ricapitolando: *Contemporanea* (Roma 1973)

APPENDICE

I cataloghi: mostre nelle mostre?

Schede delle mostre

Bibliografia

Indice dei nomi nel testo

÷ Introduzione: la mostra come medium

Una mostra è un avvenimento, con un proprio tempo e un proprio luogo: che guardi al passato o all'immediato presente, ogni mostra ha l'intrinseca capacità di restituire, come fosse un'istantanea, interessi e problematiche che attraversano il proprio contesto storico e geografico, portando alla ribalta vecchie e nuove proposte ma anche indicando inedite soluzioni per presentarle.

Una mostra è un prodotto culturale ma anche un evento mediatico, che lascia parlare le opere degli artisti e insieme diviene occasione per il curatore di dare corpo e forma al proprio discorso critico. Come ingranaggio di un più complesso sistema, il momento espositivo fa la sua parte mettendo in moto altri meccanismi: l'attenzione della critica, il riscontro sul mercato. Allo stesso tempo, una mostra è un'insostituibile occasione di incontro: tra critici, curatori e artisti, tra artisti e altri artisti, tra opere e pubblico. Molti di questi incontri hanno segnato, in un modo o nell'altro, lo sviluppo degli eventi successivi: è stata data forma a nuove idee, sono state messe sul piatto nuove problematiche teorico-critiche, sono nati gruppi e movimenti o, al contrario, singoli artisti hanno preso le distanze dalle tendenze collettive dominanti. Straordinari momenti di convergenza o inevitabili luoghi di frattura, palcoscenici di improbabili alleanze e insospettabili rivalità, le mostre raccontano molto più di quanto non lascino intendere se usate come anonimi tasselli all'interno di mute cronologie.

Affrontare in quest'ottica gli avvenimenti a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, due decenni caratterizzati da una sorprendente vitalità e dalla sperimentazione in ogni campo ma anche dai complessi rapporti tra arte, ideologia e politica, vuol dire abbracciare una metodologia di indagine che non tiene più conto solo dell'opera o dell'artista, ma anche delle relazioni che questi intrattengono nell'ambito di un più complesso sistema, di cui la mostra diviene lo specchio immediato. Se la storia delle esposizioni può considerarsi ormai un vero e proprio filone di studi, per le possibilità che offre di partire dal caso specifico per un'analisi storico-critica a tutto tondo, guardare agli anni Sessanta è ancor più stimolante nel tentativo di rintracciare dei possibili prototipi o modelli di quanto poi emerso nei decenni successivi, evidenziando una contemporaneità nel confronto con gli eventi a noi più vicini, soprattutto in termini di polemiche e problematiche.

L'arco temporale scelto, 1967-1973, qui circoscritto alla situazione italiana, vede infatti un processo di *s-definizione dell'arte* e *smaterializzazione dell'oggetto artistico*¹ che costringe a ripensare le categorie critiche ed estetiche consolidate, mettendo in crisi il rapporto forma-contenuto nonché

l'idea di perdurabilità dell'opera nel tempo. Il rifiuto delle definizioni tradizionali di pittura e scultura, l'introduzione di nuovi linguaggi quali la performance e il video, l'attenzione ai processi formativi dell'opera e la ricerca di una dimensione ambientale, nonché il primato della fase progettuale su quella realizzativa proposto in ambito concettuale, pongono nuovi ed inevitabili problemi di trasporto, allestimento, mercificazione e conservazione che emergono in tutta la loro evidenza proprio studiando le mostre che hanno decretato il successo di tali pratiche artistiche.

Allo stesso tempo, la profonda esigenza di rinnovamento che attraversa l'arte investe anche la critica, determinandone uno stato di crisi: se gli artisti si spingono ad esplorare la materia, alla ricerca delle sue proprietà intrinseche, la critica è costretta a rivedere il proprio ruolo, i propri metodi e i propri strumenti, instaurando un nuovo tipo di dialogo con le pratiche dell'arte che spesso si risolve proprio sul piano pragmatico della scrittura espositiva. È in relazione a tali mutamenti che è possibile ricondurre a questi anni il delinarsi della figura curatoriale con le caratteristiche che oggi le riconosciamo, laddove all'inefficacia della funzione interpretativa e alla negazione del giudizio assiologico corrisponde una nuova e più consapevole attenzione al momento espositivo come possibilità per una critica in atto, che si nutre del rapporto diretto con gli artisti².

La capacità dell'evento espositivo di farsi caso-studio nella sua rilettura ed interpretazione a posteriori ha dunque portato, non a caso, al successo di un filone di studi focalizzato sulla storia delle esposizioni, circostanze specifiche che offrono i giusti dati di partenza per un'indagine storico-artistica e insieme sociologica in grado di tener conto dei diversi fattori in gioco nel processo di ideazione e realizzazione di una mostra, nonché del suo impatto sul pubblico. "È ormai largamente accettato che la storia dell'arte della seconda metà del XX secolo non è più una storia di opere ma una storia di mostre", sentenza Florence Derieux introducendo uno dei volumi dedicati ad Harald Szeemann³.

Di storia delle esposizioni si discute diffusamente sulla rivista "The Exhibitionist": in particolare Teresa Gleadowe ricollega la fascinazione per questo ambito disciplinare alla frammentata e sregolata proliferazione dell'attività curatoriale, che sempre più ha bisogno di modelli etici e professionali⁴. Si tratta di un campo di studi che prende forma, interrogandosi su metodologie, tipologie, tassonomie: volendo identificare dei contributi pionieristici nell'approcciare la storia delle mostre in epoca contemporanea questi vanno identificati nei saggi di Ian Dunlop, *The Shock of the New: Seven Historic Exhibitions of Modern Art* (1972) e di Donald Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916* (1974) nei quali l'esperienza dell'Avanguardia storica è affrontata proprio a partire dalle mostre che ne hanno scandito le tappe

fondamentali⁵. Dal 1976 Brian O'Doherty pubblica una serie di saggi su "Artforum", poi raccolti nella pubblicazione *Inside the White Cube* (1986)⁶: qui il richiamo alle mostre più celebri del XX secolo è funzionale a raccontare le trasformazioni dello spazio espositivo, di volta in volta interpretato dalle Avanguardie o utilizzato appunto come *white cube*, luogo sacrale e sterile che ha solo la funzione di contenitore neutrale.

Nel corso degli anni Ottanta, sullo slancio del dibattito sul Postmoderno, la riflessione museologica guarda sempre più alle esposizioni temporanee, alla ricerca di nuovi strumenti per una corretta e convincente *messa in display*; il convegno *Histoire d'expo*, organizzato a Parigi dal Centre Pompidou nel 1983, costituisce un valido esempio dell'importanza attribuita al momento espositivo, così come, in Italia, la pubblicazione del saggio *Mostrare* di Sergio Polano (1988)⁷.

Lo studio delle esposizioni in chiave sociologica si ritrova invece, a partire dagli anni Novanta, nei testi di Walter Grasskamp e Bruce Altshuler: mentre il primo si focalizza in particolar modo sulla Documenta di Kassel, le cui edizioni offrono molteplici spunti di riflessione a partire dalla lettura del singolo evento espositivo⁸, Altshuler traccia un percorso cronologico teso a mettere le mostre in relazione tra loro e con la realtà contemporanea, prima con *The Avant-garde in Exhibition* (1994), poi con i due volumi *Exhibitions That Made Art History* (2008 e 2013)⁹. Sebbene i contributi abbiano un taglio diverso – più orientato a una lettura storico-critica il primo, concepiti invece come "compendi" di documentazione delle mostre gli altri –, tutti lasciano emergere l'importanza del momento espositivo come occasione in cui convergono forze sociali, politiche ed economiche nella produzione e diffusione della forma artistica, evidenziando come tracciare una storia delle esposizioni rappresenti una strada fondamentale per l'interpretazione dei fenomeni artistici contemporanei.

Sempre negli anni Novanta compaiono le prime antologie incentrate sulle possibili declinazioni della scrittura espositiva; da una parte vengono sistematizzate le informazioni su alcune mostre storiche, dall'altra si discute sul ruolo del curatore, figura che dagli anni Ottanta assume una fisionomia sempre più precisa. Gli esempi più rilevanti sono *Die Kunst der Ausstellung* (1991), *Thinking about Exhibitions* (1996) e *El arte del siglo XX en sus exposiciones* (1997)¹⁰, seguiti nel decennio successivo da un numero sempre più ampio di conferenze e convegni, tra cui il progetto realizzato dal museo MACBA di Barcellona, *Història de les exposicions: Més enllà de la ideologia del cub blanc*: due cicli di seminari (autunno 2009 e autunno 2010) nei quali studiosi e curatori sono intervenuti a discutere di mostre del Novecento con un forte impatto storico, sottolineando come "una altra manera d'escriure la història

de l'art hauria de partir de l'anàlisi de les exposicions”¹¹. La stessa idea di “raccontare attraverso le mostre” ha fatto da filo conduttore nel secondo ciclo di lezioni di storia dell'arte (2011-2012) promosso dal museo MAXXI di Roma, nel quale galleristi e curatori sono stati chiamati a relazionare su alcune esposizioni di rilevanza storica¹², mentre negli ultimi anni nuove pubblicazioni hanno focalizzato l'attenzione sull'argomento: la casa editrice londinese Afterall si è dotata di una collana dal titolo “Exhibition Histories” (inaugurata dal volume di Christian Rattemeyer dedicato alle mostre del 1969 *When Attitudes Become Form e Op Losse Schroeven*)¹³, mentre in Italia vanno menzionati *La vita delle mostre* (2007), *L'arte in mostra* di Antonello Negri (2011) e *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione* di Roberto Pinto (2012)¹⁴.

Altro fenomeno interessante è poi quello delle “mostre sulle mostre”: sono questi i casi in cui lo stesso momento espositivo, in un gioco quasi metalinguistico, viene utilizzato come strumento per una riflessione su mostre storiche, di cui si presenta al pubblico la documentazione e/o le opere esposte in tale occasione. Solo negli ultimi anni si contano ben due omaggi alla ormai celebre *When Attitudes Become Form* del 1969 curata da Harald Szeemann¹⁵, mentre in ambito italiano ad esser state rieditate, seppur con approcci differenti, sono state le mostre *Lo spazio dell'immagine* (1967, al CIAC di Foligno nel 2009) e *Arte povera più azioni povere* (1968, riproposta al museo MADRE di Napoli nel 2011), sintomo di un fenomeno destinato ad espandersi¹⁶.

L'attenzione che di recente si è scelta di riservare alla storia delle esposizioni e ai loro *reenactment* diviene emblematica nel riconoscere alla mostra una funzione di “*médium de communication artistique*”¹⁷, ovvero mezzo attraverso il quale gli artisti enunciano la propria poetica. Teresa Gleadowe nota come proprio le radici storiche di tale fenomeno vadano rintracciate nella stessa pratica artistica e in particolare nei movimenti della prima metà del XX secolo, quando l'esposizione viene riconosciuta come “entità creativa”¹⁸. La consapevolezza dell'importanza espositiva si intreccia dunque con la storia dei movimenti d'avanguardia, la cui esposizione tende ad amplificare la carica eversiva già teorizzata nei manifesti ma resa ancor più dirompente nelle esposizioni di gruppo e nei proto-happening dei primi decenni del Novecento.

Bastano pochi, celebri esempi per rilevare come le mostre d'avanguardia abbiano segnato non solo la nascita di movimenti e tendenze ma dettato nuovi format espositivi, andando via via a coinvolgere sempre di più lo spazio circostante e lo spettatore fino a configurarsi come eventi da ricordare in quanto tali, piuttosto che per le singole opere esposte: la Fiera Dada

a Colonia nel 1920, l'*Exposition Internationale du Surréalisme* alla Galerie des Beaux-Arts di Parigi nel 1938, *First Papers of Surrealism*, nella sala del Witelaw Reid Mansion a New York nel 1942 (con l'intervento a ragnatela di Marcel Duchamp, *Sixteen Miles of String*) e *Art of This Century* a New York nel 1942, mostra di apertura della galleria di Peggy Guggenheim con allestimento sinestetico dell'architetto Frederick Kiesler, sono prototipi ideali per la sperimentazione in ambito espositivo che attraverserà l'arte del secondo Novecento.

A grandi passi verso gli anni Sessanta, sono due mostre di rilievo internazionale ad anticipare non solo una presa di coscienza dell'importanza del medium esposizione ma anche un modello di collaborazione tra gli artisti implicati e altre figure professionali, quali critici o direttori di musei: la prima è *This is Tomorrow* (Whitechapel Gallery, Londra 1956), la cui storia è direttamente collegata a quella dell'Independent Group, costituitosi a Londra nei primi anni Cinquanta ed impegnato in una ricerca tesa ad esplorare le nuove espressioni della cultura di massa, così come i confini tra arte 'bassa' e arte 'alta'¹⁹. Allestita da Theo Crosby, *This is Tomorrow* rappresenta il momento in cui "il medium dell'esposizione viene elevato a rango di opera d'arte autonoma"²⁰. Si tratta di una mostra che vede la cooperazione di dodici team, formati da tre o più componenti provenienti da diversi percorsi: scultori, pittori, architetti, designer, musicisti. La numerazione dei gruppi corrisponde al percorso della visita, nel corso della quale lo spettatore si trova ad attraversare diversi *environment*, coinvolto sul piano sensoriale da più punti di vista. "Responsabilità dello spettatore" (21), esperienza sinestetica, interdisciplinarietà nonché l'idea di mostra come opera, nella quale il pensiero critico trova un'effettiva attuazione e una sua visualizzazione, sono alcuni dei tratti caratteristici che segneranno la stagione espositiva dei decenni immediatamente successivi.

La seconda mostra-chiave è *Dylaby (Dynamisch Labyrinth)*, realizzata allo Stedelijk Museum di Amsterdam nell'autunno del 1962, che annuncia l'importanza del lavoro site specific come tema portante dell'esposizione. Montata in sole tre settimane dagli artisti coinvolti (Robert Rauschenberg, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Niki de Saint-Phalle, Per Olof Ultvedt, Martial Raysse), *Dylaby* è il risultato di un intenso rapporto di collaborazione sviluppatosi tra questi e il direttore dello Stedelijk, Willem Sandberg. L'idea di un "labirinto dinamico", che inviti lo spettatore a sperimentare in ogni sala una situazione diversa, è sviluppata da Tinguely; sulla base del progetto iniziale, ogni artista interpreterà la sala a sua disposizione, dando vita ad una successione di ambienti fondata sulla rielaborazione della dimensione spaziale.

This is Tomorrow e *Dylaby* mostrano come, al lavoro fondamentale degli artisti nel concepire e realizzare l'evento espositivo, si affianchi la collaborazione e supervisione dei critici (Alloway) e dei direttori museali (Sandberg, Hulten), impegnati nel gestire le varie fasi di organizzazione e co-autori nel proporre quelli che Altshuler definisce "nuovi format espositivi". La mostra diviene così medium non solo per gli artisti ma per lo stesso curatore, attraverso il quale egli può mettere in campo le proprie attitudini personali e dare forma ad un proprio disegno critico, in molti casi sviluppato di concerto con gli artisti stessi.

Sono i primi, forti segnali del delinearsi di una professionalità curatoriale, che ben presto troverà in Harald Szeemann una figura decisiva: direttore della Kunsthalle di Berna e poi curatore freelance, Szeemann proporrà infatti un nuovo modo di interagire con gli artisti e una nuova attenzione nei confronti dell'allestimento, distinguendosi per la sensibilità nel cogliere le trasformazioni in atto e per la capacità di realizzare mostre sincronizzate con la realtà contingente, in grado di restituire il processo creativo innescato dagli artisti e di renderne visibili le intenzioni originarie.

Si delinea così un approccio fortemente e visibilmente autoriale nell'ideazione e impaginazione del prodotto-mostra in relazione alle ricerche d'avanguardia, con le scelte riguardanti il momento espositivo che si fanno non più appannaggio unico degli artisti, scavalcando talvolta la loro stessa volontà, come denuncia Daniel Buren in occasione di Documenta 5²². Racconta Szeemann ripercorrendo la sua attività negli anni Sessanta:

Anche per noi curatori si trattava di un momento faticoso [...] La responsabilità non era più solo dell'artista, ma ciò che gli spettatori si trovavano di fronte durante la passeggiata era opera più che altro del curatore²³.

Non è un caso dunque che il processo che porta il curatore a farsi creatore della mostra prenda avvio in questi anni, da una parte caratterizzati dalla sperimentazione a tutto campo della ricerca artistica, dall'altra attraversati da una crisi della critica che ridefinisce il proprio ruolo e i propri strumenti, propendendo per soluzioni in grado di assecondare la transitorietà delle tendenze artistiche senza intrappolarle in schemi e categorie critiche ormai considerate anacronistiche.

Anche in Italia è in atto lo stesso processo di definizione della figura curatoriale, sebbene questo prenda avvio non da una posizione istituzionale quanto piuttosto dalla militanza della generazione più giovane di critici d'arte, Germano Celant e Achille Bonito Oliva in primis. Sebbene con approcci diversi, per entrambi il percorso espositivo diviene la spazializzazione del proprio punto di vista teorico, costruita sulle basi del dialogo e della condivisione con gli artisti al punto che pratica artistica e pratica curatoriale sembrano convergere nella realizzazione di un unico prodotto. Ciò contribuisce alla

nascita di nuovi format espositivi, o al recupero di alcune proposte delle prime esposizioni d'avanguardia, rielaborate alla luce delle nuove poetiche: la mostra-manifesto, la mostra-opera, la mostra-catalogo, sono solo alcuni dei modelli che si ripropongono in Italia così come su scala internazionale.

Parallelamente, e in linea con quanto proposto già dalle prime Avanguardie, allo spettatore viene assegnato un ruolo di prim'ordine nell'attivare la mostra e nel renderla un evento unico, non più luogo dove si osservano le opere ma dove si interagisce con esse. La capacità della mostra di funzionare come medium arriva dunque a coinvolgere sia l'artista, sia il curatore, sia il fruitore; il momento espositivo si fa, contemporaneamente, luogo di accadimento del processo creativo, luogo di costruzione del discorso critico e spazio entro il quale lo spettatore può contribuire alla realizzazione dell'evento²⁴.

Tutti questi aspetti si intrecciano indissolubilmente nelle mostre che qui si è scelto di trattare e dalle quali emerge un dialogo serrato tra scrittura critica e scrittura espositiva. Privilegiando, come possibili esempi nel panorama generale, alcuni eventi che hanno presentato un nuovo approccio al momento espositivo, in termini di concept, di allestimento, di occupazione di spazi non deputati, di apporto critico-curatoriale, l'attenzione si è concentrata su alcune mostre temporanee e collettive che, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, hanno determinato in Italia la nascita e l'affermazione delle ricerche artistiche processuali e concettuali.

Restano fuori da questa analisi le grandi manifestazioni periodiche degli stessi anni che, sebbene costituiscano anch'esse dei singoli casi di studio eccezionali, spesso non appaiono strutturate su un tema preciso in grado di garantire un riscontro immediato in ambito critico. Le grandi manifestazioni quali la Biennale di Venezia, la Quadriennale di Roma, la Triennale di Milano, la Biennale di San Marino e, fuori dall'Italia, la Documenta di Kassel e la Biennale di Parigi, si presentano complesse ed estremamente eterogenee, coinvolgenti artisti e movimenti molto diversi tra loro che spesso si trovano a coabitare lo stesso momento espositivo senza però condividere ricerche, pratiche, problematiche. È d'altronde diffusa, nelle recensioni dell'epoca, l'insofferenza verso alcune manifestazioni di tal genere, tacciate di anacronismo e definite "latifondi di cattiva pittura"²⁵: nel loro essere eventi di carattere istituzionale rivelano problemi di ordine politico, che possono ostacolare la scelta di artisti e ricerche più sperimentali.

Uno dei meriti delle mostre temporanee a cavallo tra i Sessanta e i Settanta è appunto quello di supplire all'assenza di istituzioni museali italiane con collezioni permanenti di arte contemporanea, divenendo il canale privilegiato attraverso cui avviene il processo di legittimazione delle ricerche d'avanguardia all'interno del sistema dell'arte.

Dalla combinazione di vari elementi (la mostra temporanea come alternativa alle manifestazioni periodiche e alle istituzioni museali, come visualizzazione di nuove problematiche teoriche, come proposta di un nuovo modo di concepire gli allestimenti, come momento di scambio per gli artisti, come consolidamento di nuove tendenze e proiezione di queste sul mercato) emerge l'importanza delle esposizioni che qui si è scelto di trattare, eccezionali punti di snodo per restituire uno spaccato del contesto storico-artistico di questi anni. Si tratta di "mostre di tendenze", come afferma Arnaldo Pomodoro²⁶ o meglio di "expositions-verité", riprendendo una felice definizione di Tommaso Trini a proposito di *Teatro delle mostre*²⁷: esposizioni che da un lato documentano la situazione artistica esistente, dall'altra la presentano assecondandone le attitudini e proponendo così inedite soluzioni espositive.

Con l'obiettivo di strutturare un percorso organico che attraversi alcune delle mostre più interessanti di questi anni, questa ricerca si struttura attorno ad alcuni nuclei tematici – dibattuti anche in ambito critico – delineando un possibile percorso cronologico che prende avvio dagli eventi più sperimentali per arrivare a quelli realizzati in contesti istituzionali.

Si parte quindi con il 1967, "l'anno delle mostre" o ancora meglio "l'estate delle mostre"²⁸. È infatti nel luglio del 1967 che inaugura *Lo spazio dell'immagine*, mostra che riunisce diverse tendenze artistiche tutte accomunate però da una ricerca tesa a superare l'idea di opera bidimensionale. Il primo nucleo vede dunque protagonista la problematica spaziale, campo di ricerca per gli artisti e, contemporaneamente, luogo della scrittura espositiva.

L'importanza de *Lo spazio dell'immagine* rispetto ad altre mostre contemporanee (tra cui la *VI Biennale di San Marino. Nuove tecniche dell'immagine*, inaugurata a due settimane di distanza) risiede innanzitutto nella scelta dell'antico Palazzo Trinci come location, poi nella libertà concessa agli artisti di elaborare, abitare, invadere lo spazio a propria disposizione, infine nel dibattito critico da essa scatenato: "[la mostra] ha confermato che una rassegna rappresenta anche un problema di allestimento, la qual cosa significa chiarezza critica ed impegno culturale non più ancorato alle abitudini", scrive Giancarlo Politi in "Flash"²⁹.

Riflettendo sullo spazio e sugli spazi, un focus è dedicato al Deposito D'Arte Presente di Torino. Si tratta di un caso assolutamente sui generis, di cui viene presa in esame l'esperienza in generale che si snoda negli anni 1966-1969. L'importanza dell'attività del DDP si manifesta infatti sia ripercorrendone la storia, sia guardando alle persone coinvolte (Luigi Carluccio, Marcello Levi, Gian Enzo Sperone, gli artisti Gilardi e Pistoletto), sia apprezzandone le fotografie di allestimento. Proprio l'impaginazione espositiva si avvicina molto a quelli che saranno poi i criteri di visualizzazione adottati in *Live in Your Head*.

When Attitudes Become Form (Berna, 1969) e in *Op Losse Schroeven. Situaties en Cryptostructuren* (Amsterdam, 1969), due mostre cui negli ultimi anni si è riservata un'attenzione particolare³⁰: affollamento, caos, sovrapposizioni, sfida all'autoritaria autoreferenzialità del *white cube* modernista³¹, il tutto teso a suggerire rimandi concettuali tra i lavori esposti, diverranno gli elementi ben riconoscibili degli allestimenti di questi anni.

L'esperienza del DDP è ancor più interessante se valutata alla luce dell'esigenza di dare uno spazio ad opere che altrimenti sarebbero state smontate (essendo troppo ingombranti per i piccoli magazzini delle gallerie private) ma anche per dare un luogo agli artisti per lavorare, trasformandosi in uno studio in cui sperimentare nuovi materiali. La sovrapposizione tra momento creativo e momento espositivo diviene una costante negli esperimenti di questi anni, investendo anche l'ambito museale dove si cercherà, in modo più o meno convincente, di ricreare la sensazione di assistere al *farsi* dell'opera e dunque della mostra stessa³².

Nonostante la sua breve vita (e con una fine dai caratteri incerti, legata probabilmente alla *mise en scène* di alcuni spettacoli pasoliniani), il DDP fu accolto con grande curiosità dalla critica, soprattutto per la sua capacità di sopperire all'assenza di istituzioni museali per proporre le nuove ricerche artistiche in un contesto altrettanto nuovo. Inutile sottolineare come l'idea di spazio 'povero', quale appunto l'ex-autorimessa utilizzata dal Deposito per le sue attività, acquisti un significato ulteriore in relazione alle ricerche di un'arte anch'essa povera. Di lì a poco Fabio Sargentini avrebbe optato per una simile soluzione in maniera totalmente autonoma (il gallerista racconta di non esser mai venuto a conoscenza dell'attività del Deposito)³³, spostando la sua galleria in un ex-garage di via Beccaria a Roma ed imponendosi da subito sulla scena artistica capitolina con i dodici cavalli vivi di Kounellis (14 gennaio 1969).

Se quindi *Lo spazio dell'immagine* tratta il problema della spazialità dal punto di vista della ricerca artistica, proponendo come spazio espositivo un palazzo antico, il DDP può essere considerato come uno dei primi esperimenti per dare una collocazione, più o meno stabile, a opere di carattere ambientale. La sua rilevanza è dovuta al suo carattere sperimentale ma anche alla sua possibile influenza su altre situazioni, quali l'apertura del Warehouse di Leo Castelli a New York (dicembre 1968) e la realizzazione delle grandi mostre internazionali nella primavera del 1969.

Insieme alla problematica spaziale si impone l'idea di mostra come evento, che fa da filo conduttore per il secondo nucleo di mostre; qui è il tempo ad entrare in gioco, assumendo un ruolo fondamentale laddove nuove pratiche artistiche scelgono la performance o l'happening, smaterializzando ancor

più l'oggetto artistico. L'importanza attribuita a spazio e tempo, categorie generiche sotto le quali sono raccolti alcuni esempi espositivi, evidenzia contemporaneamente le due strade percorse dall'arte degli anni Sessanta: il coinvolgimento dell'ambiente e lo sconfinamento nell'azione, temi che offrono entrambi nuovi spunti per la scrittura critica ed espositiva.

Parlando di mostra come evento, un ruolo centrale è affidato a *Teatro delle mostre*, esperimento tenutosi alla galleria La Tartaruga di Roma nel maggio 1968 che propone "ogni giorno un artista di scena". Sebbene i diversi interventi in *Teatro delle mostre* non possano considerarsi dei veri e propri happening – come sottolinea anche Lorenza Trucchi in un articolo dell'epoca³⁴ – la manifestazione ideata dal gallerista Plinio De Martiis porta l'attenzione sia su un nuovo concetto di partecipazione da parte del pubblico, sia su un'idea di temporalità che non è più solo artistica ma soprattutto espositiva (la durata è stabilita in anticipo e l'artista deve adeguarvisi). Come *Lo spazio dell'immagine* di Foligno, anche *Teatro delle mostre* viene salutata in molte recensioni contemporanee come "mostra delle sorprese", definizione che enfatizza il nuovo ruolo dello spettatore, la natura interdisciplinare dell'evento e l'idea di spiazzamento sottesa a tal tipo di operazioni.

Teatro delle mostre è inoltre significativa in rapporto al nuovo ruolo della galleria d'arte e del gallerista: è lui infatti il responsabile dell'ideazione, della scelta degli artisti, della realizzazione, della documentazione fotografica, della pubblicazione del catalogo. Tale attività a tutto campo è più volte associata, nei commenti sulla mostra, ad un ruolo da regista, in linea anche con la connotazione teatrale che l'evento viene ad assumere. La galleria diviene set di uno spettacolo ogni giorno diverso, trasformandosi da contenitore asettico in esperienza vivibile.

In relazione alle novità introdotte da *Teatro delle mostre* vengono citati altri eventi che condividono con quello romano una nuova attenzione per la componente temporale del momento espositivo e per quella comportamentale delle ricerche artistiche. Nello stesso capitolo si analizzano così la mostra *Con temp l'azione*, curata da Daniela Palazzoli ed ospitata nelle tre gallerie torinesi Il Punto, Christian Stein e Sperone (dicembre 1967), e la manifestazione *Arte povera più azioni povere*, tenutasi ad Amalfi e curata da Germano Celant su invito di Marcello Rumma (ottobre 1968).

Già nei titoli, *Con temp l'azione* e *Arte povera più azioni povere* lasciano ricorrere la parola 'azione' che va emblematicamente a sostituire quella di 'spazio', frequente nei titoli delle mostre trattate invece nel primo capitolo. In realtà, nel caso della mostra torinese, si tratta di un'esposizione comunque 'statica', per quanto dislocata in tre gallerie diverse. Ad aggiungere l'azione vera e propria ci pensa Michelangelo Pistoletto, che concepisce un intervento

in grado di collegare simbolicamente le tre sedi, facendo rotolare la sua *Sfera di giornali* per le strade di Torino. Nel testo in catalogo, strutturato "a mosaico" in modo da suggerire molteplici letture, Daniela Palazzoli affronta a più riprese il passaggio in atto dalla contemplazione all'azione, con i *prodotti* che si fanno *atti*.

La contrapposizione tra oggetti e azioni è alla base della stessa manifestazione di Amalfi, come enunciato dal titolo *Arte povera più azioni povere*: da una parte la mostra allestita agli Arsenali dell'Antica Repubblica, caratterizzata da un tipo di allestimento in linea con le scelte di visualizzazione adottate anche nel contesto espositivo europeo; dall'altra gli happening che vedono protagonisti gli artisti per strade e piazze del piccolo centro campano, letteralmente invaso dal 4 al 6 ottobre 1968, come documentato anche nel catalogo pubblicato l'anno seguente. Alla mostra si accompagnano discussioni e dibattiti che vedono intervenire i critici su questioni relative alla situazione dell'arte ma anche della critica stessa.

L'esperienza di Amalfi si rivela fondamentale nel suo costituire una sorta di spartiacque, sia per quanto riguarda la vicenda del gruppo poverista, sia nel proporre una tipologia di lavoro comunitario che sarà alla base anche delle successive mostre internazionali. Essa annuncia inoltre il processo di istituzionalizzazione di cui si faranno carico le mostre del 1970, come aveva già intuito Piero Gilardi in catalogo: "Questa tipologia di mostra in cui l'artista è totalmente libero di scegliere modi e collocazione dell'opera, è destinata ad entrare nell'istituzione museale"³⁵.

Proprio l'ingresso delle nuove ricerche artistiche in ambito istituzionale è l'oggetto del terzo capitolo, nel quale ci si sofferma su tre mostre che sanciscono il consolidamento delle pratiche poveriste, processuali e concettuali e che, contemporaneamente, denotano un ritorno ad eventi espositivi meno sperimentali, caratterizzati da un tipo di scrittura espositiva più tradizionale, meno densa visivamente e più funzionale a costruire cronologia e percorsi tematici: *Gennaio 70* (Museo Civico di Bologna); *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art* (Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino); *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/1970* (Palazzo delle Esposizioni, Roma). Tutte e tre si tengono nel 1970, che può quindi essere considerato come l'anno in cui si assiste allo sforzo di ricapitolare quanto successo nei precedenti. Ciò vale non solo per le ricerche artistiche ma anche per quelle in ambito espositivo; è emblematico che nella mostra *Vitalità del negativo* molti dei lavori esposti facciano riferimento ad interventi creati ad hoc dagli artisti per altre mostre degli anni precedenti, quali appunto *Lo spazio dell'immagine* o *Teatro delle mostre*: è il caso del mare di Pascali, dell'ambiente di Castellani, della foresta in metacrilato di

Marotta, della *Luna* di Fabio Mauri. Si assiste inoltre ad uno slancio sempre più internazionale, in linea con quanto dichiarato dalle mostre di Berna ed Amsterdam dell'anno precedente; *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art* vede la partecipazione di molti dei *Conceptual e Land Artists* americani, con il contributo di Lucy Lippard in catalogo.

Dal punto di vista prettamente espositivo, vengono introdotte le nuove tecnologie: *Gennaio 70* propone la presenza di un impianto televisivo a circuito chiuso che trasmette la registrazione di azioni, comportamenti, esperienze degli stessi partecipanti, per una durata di circa due ore di trasmissione. Anche la mostra di Torino è accompagnata da un intenso programma di proiezioni di film, video e diapositive.

Il percorso attraverso le mostre italiane si chiude così con *Contemporanea* del 1973, curata da Achille Bonito Oliva e tenutasi nel Garage di Villa Borghese a Roma. L'evento è scelto come punto di arrivo di questo excursus cronologico per la sua capacità di riassumere molte delle novità emerse negli anni precedenti: la scelta di uno spazio non deputato, l'idea di mostra come evento, la spinta all'interdisciplinarietà, il confronto internazionale, l'apporto autoriale del curatore. Allo stesso tempo, la mostra è significativa per la storicizzazione di tutte le tendenze degli anni Sessanta (dalla Pop Art all'arte processuale e concettuale) e per l'indicazione di nuove strade di ricerca - quale l'arte di comportamento - prestandosi idealmente a chiudere i sei anni qui delineati attraverso le mostre che ne hanno sancito temi e protagonisti.

Scelte le mostre, come raccontarne la storia? In primo luogo ricostruendone, per quanto possibile, la genesi, scavando tra i documenti, studiandone (quando ci sono) le foto degli allestimenti, andando a leggere commenti e recensioni dell'epoca e non facendo troppo affidamento sui cataloghi, che sembrano concepiti - in particolare in questi anni - come mostre a se stanti, più che come documenti dell'evento espositivo. A volte però tutto questo non basta, ammonisce Teresa Gleadowe: "Come una performance, una mostra è anche una serie di esperienze fenomenologiche, sfuggenti ed essenzialmente irrecuperabili"³⁶. Un ruolo fondamentale nella metodologia di ricerca è quindi affidato alle testimonianze dirette di artisti e curatori che, insieme alla rassegna stampa, aiutano effettivamente a capire l'impatto della mostra sul suo contemporaneo, nonché ad evidenziarne i punti di forza e quelli di debolezza, così come le immancabili contraddizioni interne.

Grazie alle dichiarazioni dei protagonisti e agli articoli dell'epoca affiorano anche gli aneddoti più interessanti che, insieme a condire il racconto, si fanno pretesto per una riflessione su alcuni aspetti legati alle nuove ricerche artistiche e al loro mettersi in esposizione. È curioso ad esempio l'intervento dei pompieri, accorsi con tanto di sirene spiegate il giorno

prima dell'inaugurazione de *Lo spazio dell'immagine* per svuotare e riempire nuovamente d'acqua le vasche di Pino Pascali sulle quali si era depositato uno strato di polvere; o anche la fuga dei clienti dal ristorante Il Bolognese, al di sotto della galleria La Tartaruga, invaso dal fumo viola dell'intervento di Pierpaolo Calzolari in occasione di *Teatro delle mostre*; o ancora, la scomparsa-furto dello striscione di Joseph Kosuth intitolato *Art as Idea as Idea* ed installato in occasione di *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*. Tali racconti nel racconto contribuiscono a tracciare un quadro di fervido dinamismo, di cui gli anni in questione si fanno contesto ideale. Allo stesso tempo, trasmettono la sensazione di un qualcosa di irripetibile, che giustifica l'intensa nostalgia con la quale molti dei protagonisti di questi anni ricordano la loro esperienza. È la testimonianza di Harald Szeemann a restituire l'eccezionalità del fare mostre negli anni Sessanta, attraverso le cui parole ci avviamo a intraprendere questo percorso:

Nel 1969 c'era un altro stile nel fare le mostre. Alla Biennale di Venezia del 1981 si parlava di anni Settanta e abbiamo voluto ricostruire questa mostra del '69, *le attitudini*, ma quel tipo di lavoro non andava più. Erano passati solo dieci anni e gli artisti, quegli artisti, diventati intanto famosi, non volevano più mescolarsi tra loro, stare in gruppo, fare una collettiva. Erano interessati solo a mostre personali. [...] Era un momento molto creativo e anarchico di fare le mostre quello³⁷.

1. H. Rosenberg, *The De-finition of Art. Action Art to Pop to Earthworks*, Horizon Press, New York 1972 [trad. it. *La s-definizione dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1975]. Per la smaterializzazione il riferimento è al titolo dell'articolo firmato da John Chandler e Lucy Lippard, *The Dematerialization of Art*, in "Art International", vol. XII, n. 2, febbraio 1968, pp. 31-36, diventato poi il titolo del libro pubblicato da Lippard cinque anni più tardi, *Six Years: The Dematerialization of Art Object from 1966 to 1972*, Praeger Publisher, New York 1973. La definizione temporale di questa ricerca parte dagli stessi sei anni nella convinzione che questi siano determinanti per il costituirsi di nuove ricerche e problematiche in Italia.

2. Ho affrontato il rapporto tra scrittura critica e scrittura espositiva in relazione al dibattito sulla crisi della critica nel saggio: A. Troncone, *Se la critica entra in crisi: il dibattito nel ventennio '60-'70*, in "Op. cit. – Selezione della critica d'arte contemporanea", n. 149, gennaio 2014, pp. 53-63.

3. F. Derieux, *Harald Szeemann. Méthodologie individuelle*, JRP Ringier, Zurich 2007, p. 8.

4. T. Gleadowe, *Inhabiting Exhibition History*, in "The Exhibitionist", n. 4, giugno 2011, pp. 29-34. Sullo stesso numero della rivista, nel capitolo *Toward a History of Exhibitions*, cfr. Julian Myers, *On the Value of a History of Exhibitions*, pp. 24-28 e Christian Rattemeyer, *What History of Exhibitions?*, pp. 35-39.