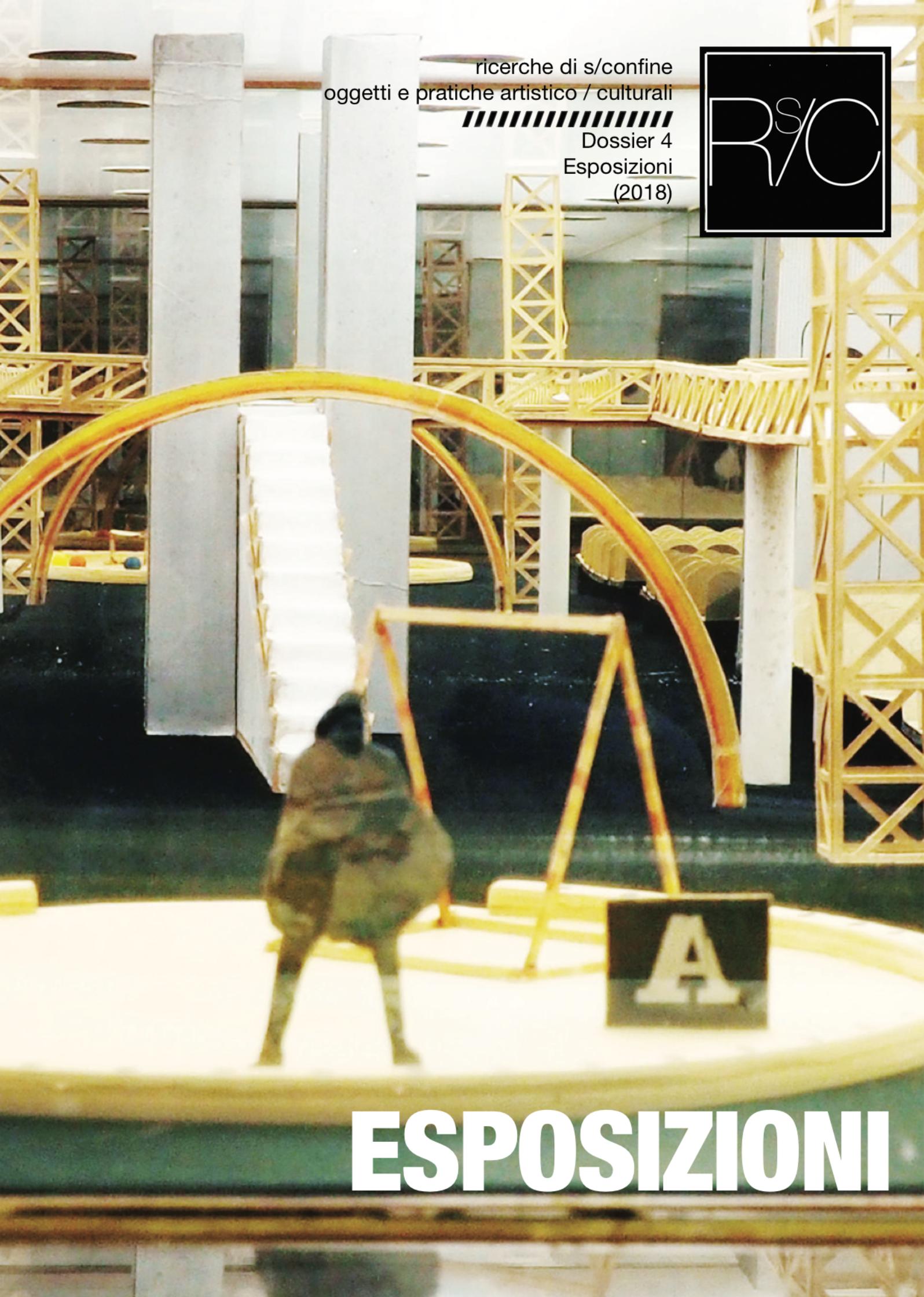


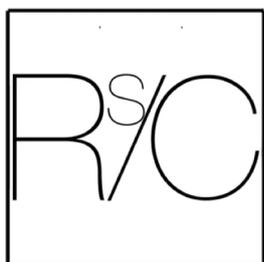
ricerche di s/confini
oggetti e pratiche artistico / culturali



Dossier 4
Esposizioni
(2018)



ESPOSIZIONI



ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali

Dossier 4
Esposizioni
(2018)

Atti del convegno internazionale
Parma, 27-28 gennaio 2017

A cura di
Francesca Castellani
Francesca Gallo
Vanja Strukelj
Francesca Zanella
Stefania Zuliani

convegno promosso da:



con il patrocinio di

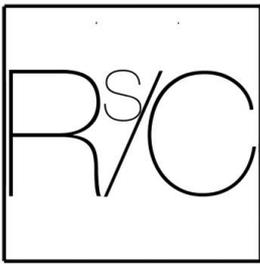
DiSPaC
Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale



I
- - -
U
- - -
A
- - -
V
Università Iuav
di Venezia

www.ricerchedisconfine.info

Esposizioni



I Francesca Castellani,
Francesca Gallo, Vanja
Strukelj, Francesca Zanella,
Stefania Zuliani

Introduzione al volume

La curatela come critica

- 1 Stefania Zuliani Curatori in mostra: una premessa
- 9 Andrea Leonardi Orlando Grosso e l'arte genovese:
mostre, ricerca scientifica e un progetto di
museo per l'arte italiana contemporanea
all'ombra della Tour Eiffel (1908-1948)
- 21 Stefania Portinari «Dal progetto all'opera»: Licisco Magagnato
critico e curatore d'arte contemporanea
- 32 Luigia Lonardelli *Amore mio*
ovvero il catalogo come pratica curatoriale
- 42 Luca Pietro Nicoletti La mostra come critica in atto.
Alternative Attuali 1965
- 50 Paola Valenti Ipotesi per l'arte nell'età postmoderna:
la dimensione autoriale nella critica e nella
curatela delle mostre in Italia tra anni settanta
e ottanta
- 60 Antonella Trotta Doppia Esposizione. Il Rinascimento
re-immaginato e la crisi della storia dell'arte
- 70 Franziska Brüggmann Curating after institutional critique.
Or: How to be critical
- 78 Emanuele Piccardo Esposizioni:
verifica di un progetto culturale-politico

- 87 Maria Giovanna Mancini L'immagine soprattutto.
Teoria critica e curatela nella stagione dei
Visual Studies

Opere in mostra

- 95 Francesca Gallo *Opere in mostra.*
Introduzione alla sezione
- 102 Rita Messori Esposizioni e svolta performativa.
Per una fruizione creativa
- 119 Carlotta Sylos Calò *Arte Programmata e La Salita Grande Vendita:*
due mostre a confronto
- 127 Duccio Dogheria Ricerche sulla parola, al di là della parola:
il Centro Tool di Milano (1971-1973)
- 139 Paola Lagonigro 'Schermi Tv al posto di quadri'. Il video nelle
mostre degli anni Ottanta in Italia
- 147 Francesca Gallo New Media Art: soluzioni espositive italiane
negli anni Ottanta
- 163 Paolo Berti Net Art: modelli per spazi espositivi
- 172 Marco Scotti Da *Oreste alla Biennale* all'archivio. Per una
storia del rapporto tra dimensione collettiva e
momento espositivo nell'esperienza
del progetto *Oreste* (1997-2001)
- 188 Cosetta Saba *HYPOTHESIS*. Il display espositivo come
"processo filmico" e "macchina celibe" nella
pratica artistica di Philippe Parreno

Storia delle esposizioni

- 201 Francesca Castellani Storia dell'arte e/o storia delle esposizioni
- 216 Marie Tavinor Venice 1903: the *Room of Modern Portraiture*
as Star of the Show
- 225 Davide Lacagnina Artisti internazionali e gallerie private a Milano
negli anni Venti: le mostre di Vittorio Pica
- 237 Emanuela Iorio D'avanguardia e di massa: la cultura
fotografica modernista nelle mostre del
fascismo negli anni Trenta

- 247 Lucia Miodini L'esposizione commerciale o di propaganda:
dall'unicum al multiplo,
dal materiale all'immateriale
- 262 Chiara Perin «La vera mostra del fascismo».
Arte contro la barbarie a Roma nel 1944
- 280 Margot Degoutte Fare la storia delle esposizioni per fare un'altra
storia dell'arte. Elementi di ricerca attraverso
l'esempio della Francia alla Biennale di
Venezia nella prima metà del XX secolo
- 289 Anna Zinelli Le partecipazioni italiane alle "documenta" di
Kassel (1968-1972)
- 297 Vittoria Martini Il canone espositivo e il caso *Ambiente/Arte*
- 307 Paola Nicolin Direttare la storia: *von hier aus -
Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf*
- 320 Stefano Taccone Mettere in mostra il dissenso
- Allestimento come medium**
- 331 Francesca Zanella Esposizioni e display, alcune note
- 342 Anna Mazzanti Il manichino e il suo allestimento.
Marcello Nizzoli da Monza al mondo
- 359 Aurora Roscini Vitali *La Mostra del Tessile nazionale* al Circo
Massimo. Nuove fonti documentarie e spunti
per la lettura storico-critica
- 370 Chiara Di Stefano L'allestimento museale nell'epoca della sua
riproducibilità virtuale: il caso della mostra di
Renoir alla Biennale veneziana del 1938
- 379 Priscilla Manfren Il caso delle mostre e degli allestimenti
coloniali alla Fiera di Padova
- 393 Giampiero Bosoni Luciano Baldessari, la *mise-en-scène*
espositiva per le mostre dei tessuti (1927-
1936) e il caso *Luminator*.
Ricerca e progetto tra scenografie, esposizioni,
interni domestici e design
- 405 Anna Chiara Cimoli La Sezione Introduttiva alla Triennale del 1964.
Per una semiotica del dubbio
- 417 Lucia Frescaroli,
Chiara Lecce *Eurodomus* 1966-1972. Una mostra pilota per
la storia degli allestimenti italiani

- 431 Marcella Turchetti *Olivetti formes et recherche. Industria e cultura contemporanea, una mostra storica Olivetti (1969-1971)*
- 443 Cristina Casero La mostra *Immagini del NO* di Anna Candiani e Paola Mattioli, Milano 1974. Un originale allestimento fotografico per una nuova forma di racconto
- 454 Alessandra Acocella Allestimenti “radicali” in spazi storici, Firenze 1980

Effimero e permanente

- 467 F. Z., S. Z. *Effimero e permanente. Introduzione alla sezione*
- 470 Eleonora Charans Tra re-enactment e fortuna critica di una mostra: il caso di *Kunst in Europa na '68* (1980-2014)
- 481 Ilaria Bignotti *Ivan Picelj and New Tendencies 1961-1973. Dalla ricerca d'archivio al progetto delle mostre e della monografia*
- 493 Gaia Salvatori *Dalla galleria alla reggia: l'energia tellurica della collezione di Lucio Amelio (1980-2016 e oltre)*
- 503 Elisabetta Modena La Casa Museo Remo Brindisi. Allestire un museo e viverci dentro
- 515 Ada Patrizia Fiorillo Creatività diffusa e strategie espositive nelle ultime edizioni della Biennale di Venezia
- 527 Cristiana Collu, Massimo Maiorino *The time is out of joint* ovvero come è stata riallestita la Galleria Nazionale nel tempo del senza tempo



Elisabetta Modena

La Casa Museo Remo Brindisi. Allestire un museo e viverci dentro



Abstract

Nel 1973 è inaugurata la XV edizione della Triennale di Milano alla cui presidenza era stato nominato l'artista Remo Brindisi. Il progetto dell'allestimento dell'atrio del Palazzo dell'Arte è affidato all'architetto e designer milanese Nanda Vigo impegnata, nello stesso periodo, anche nel cantiere della casa - museo dello stesso Brindisi a Lido di Spina, località balneare nei pressi di Comacchio (Ferrara), che nasceva con il doppio scopo di ospitare la collezione di arte contemporanea del pittore, e di costituire una casa per le vacanze per la sua famiglia. La presentazione del progetto di questo museo (oggi di proprietà del comune di Comacchio), la messa in relazione con il progetto di Nanda Vigo per la Triennale e la sua contestualizzazione nell'ambito del contemporaneo dibattito, offrono l'occasione per verificare alcuni temi ancora oggi di grande attualità.

The 15th edition of the Triennale di Milano, of which the artist Remo Brindisi was nominated chairman, was inaugurated in 1973. The project of the set up of Palazzo dell'Arte's foyer was entrusted to Milan based architect and designer Nanda Vigo, who was also involved – in the same period - in the construction of the Brindisi's museum - house in Lido di Spina, a seaside spot near Comacchio (Ferrara). This building was design for serving two purposes, hosting the painter's contemporary art collection and becoming a holiday home for his family. The presentation of this project, the relationship with the project of Nanda Vigo for the Triennale and its contextualization in the debate of the time, offer the opportunity to deal with themes that are still relevant today.



Questo intervento è volto a far luce su un progetto museale ed espositivo, quello della *Casa Museo Remo Brindisi*, poco noto alla critica e all'attenzione generale, che, oltre a rappresentare un interessante caso storico, svela oggi la sua attualità e modernità progettuale. L'ipotesi interpretativa suggerisce di rivalutare questa casa museo sita a Lido di Spina di Comacchio (Ferrara)¹, progettata per l'artista abruzzese da Nanda Vigo, sotto una nuova luce, mettendola in relazione con quanto parallelamente accadeva nel dibattito culturale ed espositivo.

¹ Si tratta di una località balneare in provincia di Ferrara parte del sistema dei sette Lidi di Comacchio.

L'interesse nei confronti di questo museo nasce a seguito della mia ricerca di dottorato sugli allestimenti delle edizioni della Triennale di Milano del secondo dopoguerra (Modena 2015); in questi ultimi anni diversi ricercatori (Cimoli 2007; Nicolini 2011; Zanella 2012; Zanella 2012 b) hanno fatto luce sulle edizioni successive a quelle da me indagate, avvalendosi del materiale progettuale conservato e recentemente riordinato nell'archivio dell'istituzione milanese. Zanella in particolare si è occupata della XV edizione del 1973 (Zanella 2012 b, pp. 93-114) alla cui presidenza viene chiamato il "democristiano" Remo Brindisi (1918-1996), pittore e scultore di origini abruzzesi che ha sempre vissuto a Milano, artisticamente vicino prima al realismo e poi alla Nuova Figurazione e all'esistenzialismo. Una nomina, la sua, non estranea a critiche per un'edizione che inaugura a cinque anni di distanza dall'ultima, la "Triennale occupata" del '68, con il titolo *Lo spazio abitabile*. Dai documenti si evince - ricostruisce Zanella - come Brindisi e il consiglio di amministrazione abbiano a lungo discusso il tema, all'interno del quale il gruppo italiano si sarebbe voluto occupare, in un primo momento e stando al presidente, del rapporto tra arte e abitazione (Zanella 2012 b, p. 98). Per questa edizione, nel Palazzo dell'Arte di Muzio, il progetto dell'atrio, uno dei luoghi più caratterizzanti, è affidato a Nanda Vigo, architetto e designer milanese di origine mitteleuropea: qui, nel cuore del palazzo, la Vigo progetta, contrariamente – è bene ricordarlo – alle sue iniziali intenzioni (Zanella 2012, pp. 101-105), un vuoto, uno spazio essenziale con rivestimento in piastrelle di ceramica e tubi fluorescenti incassati nella zoccolatura e gradinate, atto ad ospitare azioni e incontri, trasformando così il grande scalone in una «tribuna che guarda su una "piattaforma delle azioni"» (XV Triennale 1973, p. 8), e lo spazio di accoglienza «in un luogo "pubblico" aperto e dinamico per ospitare artisti, studiosi chiamati a confrontarsi sulla condizione della ricerca artistica e del sistema dell'arte» (Zanella 2012 b, p. 94).

L'edizione è oggetto di feroci critiche e accuse di ripiegamento a uno *status quo* lontano dalle vere esigenze di una società in rapidissima trasformazione e alle prese con problemi di varia natura². Le intenzioni di Brindisi fanno poi riemergere un tema già discusso fin dalle edizioni del dopoguerra, quello della trasformazione del Palazzo in un museo permanente di arti decorative, architettura e design, cogliendo l'occasione dell'allestimento della mostra storica sul cinquantenario della Triennale curata da Agnoldomenico Pica, poiché «il museo sarà a tal punto vivo che potremo pensare di ridimensionare la futura triennale e in una misura più limitata, cioè in una misura che costerà meno» (Due domande a Remo Brindisi 1973, s.p.).

² Ricordiamo qui le critiche più pertinenti al nostro discorso, da quella di Pierre Restany, *La Triennale du vide*, (Restany 1974) che giudica un fallimento il tentativo di aprire il palazzo alla città, a quella di Bruno Zevi, *La scala è una macchina per salire*, (Zevi 1973), che identifica nell'atrio di Nanda Vigo una metafora del vuoto dell'istituzione.

Parallelamente all'organizzazione della mostra e al suo svolgimento, Brindisi e Vigo [fig. 1] erano però impegnati anche in un altro "cantiere": quello della casa museo a Lido di Spina.



Fig. 1: Nanda Vigo con Remo Brindisi. Archivio Casa Museo Remo Brindisi, Comacchio (Fe).

Si tratta di quello che in un primo momento Brindisi chiamerà, "Museo Alternativo Remo Brindisi", più noto con il nome attuale di *Casa Museo Remo Brindisi*, un edificio realizzato tra il '71 e il '73 con il doppio scopo di ospitare la collezione d'arte del XX secolo dell'artista e come abitazione delle vacanze estive per lui e per la sua famiglia. Qui l'artista trascorse periodi sempre più lunghi fino alla sua morte e qui allestì, insieme all'architetto milanese, la sua collezione di respiro internazionale sull'arte del Novecento che comprende quasi 1200 opere tra scultura, pittura, grafica e design. L'eccellenza del museo è evidente: non è un semplice edificio museale atto a ospitare una collezione e non si tratta della casa di un collezionista o artista aperta e

poi trasformata in museo; esso infatti *nasce* condensando in sé tutti questi elementi, poiché la committenza a Nanda Vigo è quella di un luogo aperto al pubblico, ma al tempo stesso di un'abitazione per l'artista. L'intenzione di Brindisi, è quella di istituire appunto un museo "alternativo": è in questa parola che si racchiude tutta l'ambizione culturale di una proposta che troverà difficoltà ad essere compresa e accettata, tanto che il proposito di donazione del museo allo Stato non verrà mai accolto³, finché il Comune di Comacchio non lo trasformerà in museo comunale, una vicenda emblematica di quanto complesso fosse per le istituzioni comprendere un progetto del genere – e in più esclusivamente votato alla cultura del contemporaneo - agli inizi degli anni Settanta in Italia⁴.

Ora credo sia utile scorporare gli ingredienti di questo progetto per contestualizzarlo e porlo sotto la giusta luce, quella più degna a raccontare un'impresa culturale che ancora oggi non appare sufficientemente riconosciuta, e che ha visto l'importante e recente lavoro di inventariazione e di restauro dell'IBC insieme al Comune di Comacchio (ed. Piraccini 2005) in coincidenza con la riapertura del museo nel 2004 e a seguito dell'intervento della stessa Vigo per aggiornare le strutture (e liberare in parte la casa dagli oggetti e arredi della famiglia), cui sono seguiti alcune pubblicazioni e studi (ed. Piraccini & Ruffoni 2006; Travagli 2010; Ruffoni 2010, Piraccini & Ruffoni 2014). Ci interessa qui particolarmente cercare ulteriori indizi su questa nostra ipotesi di ricollocamento nella giusta prospettiva di questa esperienza al di là sia della retorica sulla casa museo come "racconto di una vita" e di una passione collezionistica, sia di un atteggiamento diffuso che ha portato a sottovalutare il progetto di un artista, che all'epoca non faceva parte di quel gruppo d'avanguardia che rappresentava evidentemente il "nuovo"⁵.

³ Nella lettera della sovrintendente Maria Vittoria Brugnoli Pace al Ministero dei Beni Culturali e Ambientali, dopo aver specificato di non aver ricevuto una proposta di donazione, forse più opportunamente inviata – trattandosi di un edificio - alla Soprintendenza ai Beni Monumentali competente, si legge, ad esempio: «Per quanto riguarda lo interesse specifico di questo ufficio alla eventuale acquisizione della raccolta costituita, per quanto risulta, di opere d'arte contemporanea, si fa presente che la consistenza delle collezioni della Pinacoteca Nazionale di Bologna e della Pinacoteca Nazionale di Ferrara - unici istituti museali dipendenti da questa Soprintendenza - è per massima parte costituita da dipinti appartenenti ai secoli XIV - XVIII e solo in misura assai limitata da dipinti del sec. XIX; mancano addirittura settori relativi all'arte contemporanea. Si esprime pertanto il parere che opere di arte contemporanea non verrebbero a costituire un incremento museologicamente valido delle collezioni esistenti». Dattiloscritto firmato e datato 15 luglio 1976, Archivio Museo Remo Brindisi, Comacchio (Fe). Serie Corrispondenza/busta 25.

⁴ Su questo tema Nanda Vigo sottolinea come nel progetto, interamente realizzato a spese dell'artista, «il potere non c'entrasse affatto» (Vigo 2017). Le questioni economiche sono del resto all'ordine del giorno nei carteggi che testimoniano dei tentativi di Brindisi di formalizzare prima una donazione e poi la costruzione di una Fondazione, proposito che non andrà però a buon fine. Si veda: Archivio Museo Remo Brindisi, Comacchio (Fe). Serie Corrispondenza/busta 25.

⁵ È del resto la stessa Nanda Vigo a ricordare quanto la sua amicizia con l'«eclettico» Ponti e il «figurativo» Brindisi fosse all'epoca poco compresa e accettata (Vigo 2017).



Fig. 2: Casa Museo Remo Brindisi. Veduta della “conversation pool” e della scala elicoidale centrale. Archivio Casa Museo Remo Brindisi, Comacchio (Fe).

All'epoca dei primi contatti tra Brindisi e la designer milanese, Nanda Vigo aveva da poco presentato, nel '67 alla Galleria Apollinaire uno dei primi “ambienti cronotopici vivibili” e poteva vantare collaborazioni con artisti come Lucio Fontana e Piero Manzoni. La proposta di “un'opera d'arte abitata” era del resto già confluita nella *Casa Pellegrini* (1959-62), un progetto sperimentale in cui integrava, in un ambiente monocromo bianco senza mobili, opere di Fontana e Castellani, e di *Casa Meneguzzo*

a Malo (1965-68)⁶, un prototipo in cui compaiono alcuni degli elementi che ritorneranno nel museo comacchiese come il bianco, la piastrella di ceramica, i mobili in pelliccia e l'integrazione delle opere nell'ambiente quotidiano.

A Lido di Spina e a pochi metri dalla spiaggia, dunque, Vigo progetta un edificio su tre piani strutturato a partire da un grande cilindro cavo centrale (12 metri di diametro per 12 di altezza) – la zona pubblica – inserito all'interno di un parallelepipedo in cui sono ricavati gli spazi privati [fig. 2]. Una scala elicoidale centrale conduce ai diversi piani e alle quadre, corridoi circolari allestiti che consentono l'accesso alle numerose stanze private per la famiglia e gli ospiti.

Si tratta di «un museo sperimentale che integra le funzioni di abitazione, lavoro e conservazione» (Stella 2006, p. 56) e, secondo le parole di Brindisi riportate nell'articolo e nella breve intervista che 'Domus' dedica alla casa museo nel 1974, di:

Un insieme armonico, di architettura moderna, quasi avveniristica, di arredamento moderno e di una collezione di opere tutte moderne, che vanno appunto dall'ultimo Ottocento - primo Novecento, ad oggi (...). Non ci sono compromessi di altri stili, di altre epoche (Brindisi 1974).

Brindisi parla qui anche dell'allestimento e delle opere che:

Sono state messe tutte insieme, per non creare appunto correnti, suddivisioni o false nobiltà; sono state messe con un concetto di spazio alla maniera dell'Ottocento, un po' una sull'altra; però stanno molto bene perché sono tutte di una stessa epoca, per cui è possibile vedere da Medardo Rosso fino ad oggi lo svolgimento dell'arte moderna (Brindisi 1974).

Il richiamo più evidente, fonte di attrito con la Vigo e che la porta ad abbandonare il cantiere in disaccordo con Brindisi, è il Guggenheim Museum di Frank Lloyd Wright a New York. Vigo pensava inizialmente infatti ad una struttura squadrata più adatta all'esposizione di opere d'arte essendo da sempre «contraria ai musei scultura» (Vigo 2017), ma al suo ritorno dopo qualche mese, è costretta a scendere a patti con il lavoro già avviato dalle maestranze a lei subentrate e che avevano seguito l'indicazione dell'artista abruzzese.

All'interno tutto l'edificio è bianco, rivestito in piastrelle in clinker rettangolari e caratterizzato da un ampio uso di specchi, vetri e neon che ne accentuano la

⁶ E che costituisce di fatto una rielaborazione della *Casa sotto la foglia* di Gio Ponti pubblicata su 'Domus' nel 1964, affinché potesse essere realizzata da chiunque la volesse costruire.

luminosità; spicca l'imponente corrimano in acciaio, un "segno" tangibile di luce, che corre lungo la scala elicoidale dal piano terra ai piani superiori [fig. 3].



Fig. 3: Corridoio e quadrerie. Archivio Casa Museo Remo Brindisi, Comacchio (Fe).

L'edificio è caratterizzato da una marcata attenzione all'integrazione delle arti, tra i pezzi unici della collezione, gli oggetti di design e prototipi come la "stanza nera" o "stanza manifesto". Ma il cuore del museo è quella che Nanda Vigo ha definito la "conversation pool", un grande divano semicircolare in pelliccia nera, luogo di scambio e di discussione, progettato in modo integrato con le opere di Carmelo Cappello e Gino Marotta. È qui che si concentra la specificità di un museo che unisce la funzione abitativa con quella espositiva e la dimensione privata con quella pubblica e sociale, il cui nucleo è rappresentato da un divano, un arredo domestico, da cui è possibile avere una panoramica del grande vuoto centrale e delle opere alle pareti⁷.

⁷ Brindisi entra nel dettaglio del raccolto dell'allestimento della collezione e delle idee alla base della costruzione della casa museo nel numero monografico dedicato dalla rivista 'Mixer' nel 1978 (Brindisi 1978).

Come non mettere in relazione questo progetto con quanto fatto a Milano da Brindisi e Nanda Vigo? Ai temi già sperimentati nelle intenzioni programmatiche del presidente e nel cuore del Palazzo dell'Arte dall'architetto allestitore, qui si aggiunge infatti, anche in termini applicati, la componente della progettazione dello "spazio abitativo", già tema dell'edizione.

Sono questi gli anni che vedono una vera e propria rivoluzione e una profonda riflessione sui concetti di arredamento e di ambiente domestico, raccontati nella mostra al MoMA, *Italy: The New Domestic Landscape* nel 1972 come nuovi modelli di spazi abitativi (*environment* appunto), ma anche nuovi stili di vita e modalità di intendere la casa oltre alla tradizionale e rigida disposizione di ambienti destinati a specifici usi e funzioni, luogo di una ritrovata socialità e della convivenza di oggetti di serie con oggetti artigianali e sistemi modulari. La contestazione investe infatti la società e la famiglia, ma anche le istituzioni contro cui si sviluppa una critica che non risparmia neppure il museo. Ora sappiamo, e lo ha raccontato efficacemente Maria Grazia Messina (Messina 2009), come il fenomeno specifico non abbia riguardato direttamente l'Italia, priva del resto all'epoca di veri e propri musei di arte contemporanea (fatta eccezione per la Galleria Nazionale di Roma), e si sia sviluppato soprattutto nel campo delle gallerie private e delle mostre. Ciò che è più interessante però, ai nostri occhi, è che in Italia una prima *opera* che incarna una forma di critica istituzionale è *l'Ambiente spaziale a luce nera* di Fontana alla Galleria del Naviglio di Milano nel 1949 (Messina 2009, p. 136), che dà avvio alla serie di mostre ed *environment* che saranno caratterizzanti, negli anni Sessanta e Settanta, dello spostamento di attenzione dalle opere come merce, all'ambiente come spazio percettivo, operativo e attivo.

Ecco dunque, alla luce di questi elementi qui appena accennati, potremmo avanzare un'ipotesi volta a ricollocare in una diversa prospettiva la casa museo come progetto che prende vita in un contesto culturale, quello della contestazione, e propone una risposta diversa rispetto a quelle maturate anche nell'ambito delle mostre in termini concettuali e basate su uno spostamento della riflessione dall'oggetto al linguaggio. La casa museo sembra infatti interpretare, credo, questo clima e queste nuove e pressanti esigenze dando forma all'utopia di uno spazio che condensa in sé funzioni solitamente e rigidamente distinte come quella abitativa e quelle conservative ed espositive, nell'ambizione di integrare non solo la vita e le opere, ma anche il privato con una dimensione sociale e partecipativa [fig. 4].



Fig. 4: Ambienti del museo. Archivio Casa Museo Remo Brindisi, Comacchio (Fe).

Un luogo che non era inteso né come “dono” di una élite alla società, né come mero sfoggio di una collezione e di una vita, ma che rappresentava di fatto un prototipo possibile, da un lato e un momento di incontro tra l’artista e la società, dall’altro.

Un progetto per un museo di arte contemporanea pionieristico per il tempo in Italia e il cui modello deve essere rintracciato nel Guggenheim Museum di New York, un elemento che palesa la ricerca di modernità al di là però della scelta “classica” della casa museo del collezionista e dell’artista. E un museo che offre non solo l’occasione di poter godere di una mostra e di una collezione, ma promette una vera condivisione di spazi tra pubblico e privato, e un allestimento che fosse di fatto una mostra viva in continuo mutamento, senza distinzioni tra stili e correnti, per cui il ritorno ad uno stile ottocentesco ad “incrostazione” nelle “quadriere” va letto, credo, non in termini nostalgici, ma piuttosto sperimentali, ancorché immaginato da un artista figurativo legato alla pittura in un’epoca che privilegiava altri linguaggi e che si fa “curatore”.

Un progetto museografico innovativo per l’Italia, che è però anche un saggio di arredamento d’interni anni Settanta, che trova una modalità per mettere al centro la funzione sociale più che conservativa dell’arte, e la sua dimensione dialogica più che quella cronologico – didascalica, parallelamente, ed in linea, con quanto accadeva nello spazio domestico e in quello delle mostre [fig. 5].



Fig. 5: Immagini di vita nel museo. Archivio Casa Museo Remo Brindisi, Comacchio (Fe).

Un progetto - utopia forse, certamente lungimirante, ma altrettanto incompreso e forse immaturo per i tempi, nonché collocato, con l'ambizione di una vera e profonda democratizzazione della cultura, in una provincia allora troppo lontana per essere al centro del dibattito.

Ecco quindi inquadrato il tema e i confini entro cui nasce la casa museo, un progetto dimenticato che può essere riconsiderato alla luce del caso sperimentale che rappresenta e in cui si condensano una serie di riflessioni ancora oggi (e nuovamente) di grande attualità e al tempo stesso di contraddizioni come il tema dell'accessibilità del patrimonio, e il ruolo attivo che il museo è oggi chiamato a rivestire nella società e tra le comunità con cui deve entrare in relazione.

Il caso del museo Brindisi svela quindi, credo, nella sua complessità, tutta la qualità di una proposta non pedantemente didattica, ma aperta all'incontro e alla discussione, viva e vissuta, in cui confluiscono una serie di problemi critici, contraddizioni e messa in crisi delle categorie e degli approcci con cui guardiamo oggi alla museologia e alla storia delle mostre a partire dal rapporto tra pubblico e privato, effimero e permanente, museo ed esposizione.

L'autrice

Elisabetta Modena è dottore di ricerca in Storia dell'arte e dello spettacolo (Università di Parma, 2010). Si occupa in particolare di esposizioni (tra le più recenti pubblicazioni: *La Triennale in mostra. Allestire ed esporre tra studio e spettacolo (1947-1954)*, Scripta, Verona 2015), delle dinamiche che regolano il sistema dell'arte nella contemporaneità del museo reale e nei suoi sviluppi digitali (in particolare il progetto www.moremuseum.org, museo digitale dedicato a progetti di opere d'arte contemporanee non realizzate di cui è ideatrice con Marco Scotti). Insegna *Museologia del contemporaneo* e *Sceneggiatura del videogioco* presso l'Accademia di Belle Arti SantaGiulia di Brescia. È borsista presso il Museo-Archivio CSAC dell'Università di Parma.

Riferimenti bibliografici

- Brindisi, R 1974, 'Nanda Vigo: la Casa Museo di Remo Brindisi a Spina', *Domus*, no. 531, febbraio, s.p.
- Brindisi, R 1978, 'Remo Brindisi racconta', *Mixer – Rivista d'immagine*, anno II, no. 4, s.p.
- Cimoli, AC 2007, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949-1963*, Il Saggiatore, Milano.
- 'Due domande a Remo Brindisi presidente della XV Triennale', 1973, *Domus*, no. 526, settembre, s.p.
- Messina, MG 2009, 'Modi italiani di critica istituzionale' in *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, ed S Chiodi, Atti del convegno internazionale, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 3-4 aprile 2009, Le lettere, Firenze, pp. 133-143.
- Modena, E 2015, *La Triennale in mostra. Allestire ed esporre tra studio e spettacolo (1947-1954)*, Scripta Edizioni, Verona.
- Piraccini, O (ed.) 2005, *Casa museo Remo Brindisi. Una collezione d'artista: dall'archivio all'inventario*, Editrice Compositori, Bologna.
- Piraccini, O & Ruffoni, L (eds) 2006, *Remo Brindisi. Arte e vita nella Casa Museo di Lido di Spina*, catalogo della mostra tenuta al Lido di Spina, Casa Museo Remo Brindisi 10.07-10.09.2006, Comacchio, Antea.
- Piraccini, O & Ruffoni, L (eds) 2014, *Lido di Spina. Casa Museo Remo Brindisi. Ambiente, architettura, arte, design. Guida illustrata*, Comune di Comacchio, EDIT, Faenza.
- Ruffoni, L 2010, 'La Casa Museo Remo Brindisi e le sue collezioni', *Anecdota: quaderni della Biblioteca Lodovico Antonio Muratori*, Comacchio, a. 20, no. 1, pp. 11-18.
- Stella, D 2006, 'Nanda Vigo. Light is life' in *Nanda Vigo. Light is life*, ed D Stella, catalogo della mostra, Milano, Palazzo della Triennale di Milano, 4.04-16.07.2006, Milano, Johan & Levi, pp. 8-68.
- Travagli, E S 2010, *Villa Brindisi. Un'astronave nella pineta. Storia del museo alternativo tra arte, architettura e design*, Linea BN Edizioni, Ferrara.
- Vigo, N 2017, pers. comm., 12 gennaio.
- Nicolin, P 2011, *Castelli di carte. La 14. Triennale di Milano, 1968*, Quodlibet, Macerata.
- Restany, P 1974, 'La Triennale du vide', *Domus*, no. 530, pp. 23-27.
- 'XV Triennale. L'ingresso', 1973, *Domus*, no. 526, p. 8.

Zanella, F 2012, 'Il «complesso di Louise»: la mostra Tempo libero (13. Triennale, Milano 1964), dentro e fuori dal Palazzo', *Ricerche di S/Confine*, I, Available from <www.ricerchedisconfine.info>, pp. 67-92 [4 aprile 2018].

Zanella, F 2012 b, *Esporsi. Architetti, artisti e critici a confronto in Italia negli anni Settanta*, Scripta Edizioni, Verona.

Zevi, B 1973, 'La scala è una macchina per salire', *L'Espresso*, 7 ottobre, p. 18.