

ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali



Dossier 2
Attraversamenti di confini
Italia-Croazia tra XX e XXI secolo
(2013)



Attraversamenti di Confini
Italia-Croazia tra XX e XXI secolo

3
6:91



ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali

DIRETTORE RESPONSABILE
Luigi Allegri

COMITATO SCIENTIFICO

Luigi Allegri, Beatrice Avanzi, Gloria Bianchino, Arturo Calzona, Roberto Campari, Cristina Casero, Marco Consolini, Giulia Crippa, Elisabetta Fadda, Simone Ferrari, Arnaldo Ganda, Roberta Gandolfi, Michele Guerra, Frances Pinnock, Alberto Salarelli, Vanja Strukelj, Francesca Zanella

Dossier 2
Attraversamenti di confini. Italia-Croazia tra XX e XXI secolo
(2013)

A cura di Francesca Zanella

Redazione:
Ilaria Bignotti, Laura Da Rin Bettina, Jasna Jakšić, Livio Lepratto, Valentina Rossi, Marco Scotti, Anna Zinelli

Traduzioni di: Jelena Radojev; Biljana Bošnjaković

Progetto grafico di: Marco Scotti, Alberto Salarelli

Si ringrazia per aver contribuito alla realizzazione di questo Dossier:
Nataša Ivančević, Radmila Iva Janković, Ivna Jelčić, Vesna Meštrić, Snježana Pintarić, Jadranka Vinterhalter e tutto lo staff del MSU, Zagreb; Archivio Storico per l'Arte Contemporanea, Venezia; Archivio della Galleria del Cavallino, Venezia; Archivio Giulio Carlo Argan, Roma, Claudio Gamba; Archivio Storico della Triennale, Milano; Arhiv Akademija znanosti i umjetnosti-HAZU Arhiv; Foto Galerija Lang; Galleria T293, Roma-Napoli; Trieste Contemporanea, Trieste; Melania Gazzotti; Andreas Hapkemeyer; Patrizio Peterlini; David Maljković; Franca Cosima Scheggi

Si ringrazia per la concessione dell'uso delle immagini:
AAA - Isisuf. istituto internazionale di studi sul futurismo; Annet Gelink Gallery, Amsterdam; Archivio Michel Fadat; Archivio Privato di Želimir Košćević; Archivio Stepančić; Petar Dabac; Fondazione Morra Greco, Napoli; Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese, Milano; GAMeC - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo; Galleria Massimo Minini, Brescia; Galleria Monitor, Roma; Georg Kargl Fine Arts, Wien; Institute of Art History, Zagreb; Metro Pictures, New York; Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb; Photoarchives Branko Balić; Sprüth Magers, Berlin-London; Rà di Martino; Vlatka Horvat; Vladimir Jakolić; Costantino Pagnozzi

In copertina:
Ivan Kožarić a Brunnenburg, 6 Marzo 1991
Courtesy: Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

Periodico registrato presso il Tribunale di Parma, aut. n. 13 del 10 maggio 2010. ISSN: 2038-8411

© 2013 – Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società, Università di Parma

www.ricerchedisconfine.info

Attraversamenti di confini.
Italia-Croazia tra XX e XXI secolo



Dossier 2
Attraversamenti di confini. Italia-Croazia tra XX e XXI secolo
(2013)

- I Radmila Iva Janković, Luigi Allegri Presentazione
- IV Francesca Zanella Introduzione: Attraversamenti di confini.
Italia-Croazia-Jugoslavia tra XX e XXI secolo
- Contributi 1920-1945**
- 1 Vanja Strukelj, Nel nome del Costruttivismo.
Storie di s/confine tra Italia e Jugoslavia negli anni Venti
- Contributi 1945-1960**
- 29 Francesca Zanella Attraversamenti di confini. Italia-Jugoslavia.
Dimensione nazionale e internazionale della ricerca negli anni '50
- Contributi 1960-1989**
- 63 Giovanni Rubino Nove tendencije e modernismo jugoslavo:
l'«impellenza operativa» negli scritti di Giulio Carlo Argan,
pubblicati a Zagabria dal 1960 al 1969
- 82 Ilaria Bignotti *Typoezija-Typoetry.*
Dalla pagina poetica allo spazio performativo, tra Italia e Croazia
- 99 Alessio Fransoni La "fragile idea": Enzo Mari e la *Divulgazione delle*
esemplificazioni delle ricerche (Nova Tendencija 3, Zagabria 1965)
- 111 Marta Kis Artistic Freedom under the Auspices of the Institution -
the example of the Student Centre Gallery in the period
of the end of the 1960s and the beginning of the 1970s
- 126 Giovanni Bianchi Paolo Cardazzo e gli incontri a Motovun (1972-1984)



Dossier 2
Attraversamenti di confini. Italia-Croazia tra XX e XXI secolo
(2013)

Testimonianze 1960-1989

- 147 Ilaria Bignotti Matko Meštrović. Di ogni processo storico bisogna analizzare convergenze e divergenze; nessun percorso storico è lineare, ma fatto di richiami e di riprese
- 157 Ilaria Bignotti L'arte deve saper produrre errori.
Una conversazione con Želimir Košćević, Zagabria, 24 gennaio 2012
- 162 Ilaria Bignotti Una storia di amicizia e di collaborazione tra Italia e Croazia negli anni Sessanta: Paolo Scheggi e Biljana Tomić

Contributi 1989-2013

- 165 Jasna Jakšić On total work of art, dismantled
- 185 Giuliana Carbi Trieste Contemporanea. Relazioni con l'arte visiva dell'Europa centro orientale
- 198 Marco Scotti e Anna Zinelli Marzo 1991:
la residenza del gruppo Gorgona a Brunnenburg
- 225 Branka Benčić e Lorena Tadorni Appunti ... Curatela oltre il confine
- 239 Valentina Rossi David Maljković. Riflessioni sulla memoria

Testimonianze 1989-2013

- 254 Radmila Iva Janković Razgovor s Đurom Sederom. Intervista con Đuro Seder
- 262 Radmila Iva Janković Due testimonianze di Josip Vaništa
- 268 Indice dei nomi



Introduzione

Francesca Zanella

Attraversamenti di confini. Italia-Croazia-Jugoslavia tra XX e XXI secolo



Gli interrogativi che si pongono in questo Dossier, che nasce dalla collaborazione tra un gruppo di ricerca del Dipartimento LASS - Lettere, Arti, Storia e Società dell'Università di Parma - e MSU - Muzej suvremene umjetnosti di Zagabria - , e che raccoglie contributi che tendono a ricostruire alcuni momenti specifici della ricerca artistica moderna e contemporanea, sono riconducibili a due specifici interessi.

Il primo è quello di assumere una prospettiva d'indagine storica fondata sul confronto con nuovi schemi interpretativi e con le attuali riflessioni sul ruolo della critica, per ricostruire alcuni nodi fondamentali della storia delle pratiche artistiche della seconda metà del XX secolo.

Il secondo è quello di iniziare a compiere un'analisi delle linee di indagine della generazione di curatori che, dagli anni '90 del '900 ad oggi, si misura con geografie culturali progressivamente ridisegnate e per certi versi difficilmente tracciabili, partendo dagli interrogativi sull'incidenza del processo della globalizzazione della ricerca artistica e del confronto con la memoria culturale.

Nel corso dell'ultimo decennio del '900 si è sviluppato infatti un dibattito che ha interessato sia l'ambito della ricerca storica che quello della curatela, generando un significativo corpus di studi sull'arte nei paesi dell'Europa centrale, e quindi anche della ex-Jugoslavia (Bakić-Hayden 1995) al centro dell'attenzione di questo Dossier, che sta contribuendo ad alimentare il dibattito metodologico. Le ragioni sono ovviamente legate all'abbattimento di quei confini politici che a lungo hanno condizionato la modalità di confronto tra culture, ma anche a una differente

prospettiva interpretativa legata al dibattito post-coloniale cui, anche la nuova generazione di storici dell'arte nell'est dell'Europa, ha guardato (Piotrowski 2008/2009) riproponendo i testi cardine della storia dell'arte moderna dell'Europa centro-orientale (Brzyski 2006) per elaborare modelli narrativi alternativi che rispondano alle logiche dominanti della storia dell'arte occidentale.

Contributi fondamentali come *Impossible histories* (eds. Djurić & Suvakovic 2003), preceduti nel corso degli anni '90 da esposizioni che hanno spostato l'attenzione verso l'est Europa - *Belief: Contemporary Art from East Central Europe*, Museum of Contemporary Art, Chicago 1995; *Manifesta*, Rotterdam, 1996; *Sensitivities: Contemporary Art from Central Europe*, European Academy of Arts, London, 1998; *After the Wall*, Moderna Museet, Stockholm, 1999 - attraverso una rinnovata riflessione sul rapporto tra arte e ideologie e sul confronto tra identità culturali nazionali e le dimensioni internazionali delle avanguardie storiche e delle neo-avanguardie degli anni '60 e '70.

Tali studi si inseriscono all'interno di sempre più frequenti occasioni di confronto tese a ridisegnare i "rapporti di forza" all'interno della tradizione della storia dell'arte occidentale, dai simposi come le PATTERNS Lectures, oppure *East-Central Europe Seminar Series, Unfolding Narratives: Art Histories in East-Central Europe after 1989* dello Sterling and Francine Clark Art Institute; a progetti editoriali come *Artmargins online* (MIT), ad esposizioni come *Post-war Avant-Gardes between 1957 and 1986* (2011) esito di un progetto con cui cinque musei europei - Moderna Galerija Ljubljana, Július Koller Society Bratislava/Vienna, MACBA Barcellona, Van Abbemuseum Eindhoven e M HKA Antwerp -, attraverso le loro collezioni, stanno riflettendo sul canone dell'arte fondato sugli assi dominanti Nord America - Europa occidentale (Marí 2012).

Il programma curatoriale sviluppato nell'ambito di un progetto fortemente connotato a partire dall'individuazione stessa del titolo, *Internationale*, costituisce un significativo modello di analisi storica che induce a riflettere sulla problematicità della:

double reference of modern art: on the one hand, it belongs to global modernism and then postmodernism, while on the other, to local cultural frames of reference, and the latter very often happen to be state/ nation-specific (Argentina, Russia, Japan, etc.). Adopting state perspective it would be very useful to take into account Louis Althusser's notion of the State Ideological Apparatus in order to create a context of a

particular meaning of art production in every country, differs from the universal one. Adopting a national perspective, though, does not have to imply a nationalist, essentialist, and limited point of view. According to Arjun Appadurai's definition, "locality" should be approached in open terms crossing mono-ethnic identity; as a theoretical construction open to exchange with other (e.g., neighboring) localities, as well as cultural centers (Piotrowski 2008/2009, p. 5).

Il programma di *Internationale* infatti si proponeva di:

challenge common canons and master narratives of art and to investigate local-to-local comparisons and differences [...] to build a new, plural narrative and to keep the process that built it transparent (Wallerstein 2012, p. 104).

In tale contesto si intende collocare il presente Dossier che, all'interno della più ampia geografia dell'Europa centro-orientale, ritaglia uno spazio che per altro ha una lunga tradizione di rapporti, talvolta negati oppure spezzati. Uno spazio che è quello di un triangolo di culture - balcanica, austriaca ed italiana - che nel 1992 è stata oggetto di riflessione in occasione della mostra organizzata a Graz - *Identität: Differenz: Tribüne Trigon, 1940-1990: eine Topografie der Moderne* - con cui si intendeva, attraverso il confronto e la ricerca degli elementi identitari delle tre culture, ripensare il concetto di Modernità (eds. Weibel & Steinle 1992).

In questa sede non si intende compiere un'analisi sistematica, ma si è scelto di individuare alcuni casi studio per iniziare a porre alcuni interrogativi metodologici, oppure per iniziare a costruire il grande mosaico dello scambio tra i due territori che incorniciano il mar Adriatico, dagli anni Venti del Novecento, all'inizio del Ventunesimo secolo.

Riferimenti bibliografici

Bakić-Hayden, M 1995, 'Nesting Orientalism: the case of Former Yugoslavia', *Slavic Review*, vol. 54, n. 4, (winter), pp. 917-931.

Bru, S & Brzyski, A 2006, 'Centres and peripheries: language barriers and the cultural geography of European modern art' in *Local strategies. International ambitions. Modern art and Central Europe*

1918-1968, ed. V. Lahoda International conference, Prague 11-14 june 2003, Artefactum, Praha, pp. 21-27.

Djurić, D & Suvakovic, M (eds.) 2003, *Impossible histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, The MIT Press, Cambridge (MA), London.

Marí, B 2012, 'Writing history without a Prior Canon' in *L'Internationale. Post-War Avant-Gardes between 1957 and 1986*, JRP/Ringier, Zurich, pp. 34-41.

Piotrowski, P 2003, 'Central Europe in the face of unification, *Artmargins [online]*.
Available from: <<http://artmargins.org/index.php/2-articles/263-central-europe-in-the-face-of-unification>> [10 ottobre 2013].

Piotrowski, P 2008/2009, 'Towards A Horizontal History of Modern Art in Writing Central European Art History', *PATTERNS_Travelling Lecture*, September 2008/2009.
Available from: <http://www.erstestiftung.org/patterns-travelling/content/imgs_h/Reader.pdf> [28 settembre 2013].

Piotrowski, P 2009, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Reaktion Books, London.

Wallerstein, I 2012, 'Connect whom? Connect what? Why connect? The world system after 1945', *L'Internationale. Postwar avantgardes between 1957 and 1986*, C. Höller, JRP/Ringier, Zurich.

Weibel, P, Steinle, C (eds.) 1992, *Identität: Differenz: Tribüne Trigon, 1940-1990 : eine Topografie der Moderne*, eine Ausstellung im Rahmen des Steirischer Herbst '92 der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum, [catalogo della mostra], Künstlerhaus, Neue Galerie, Stadtmuseum, Graz, 3. 10. 1992 - 8. 11. 1992, Böhlau, Wien.



Francesca Zanella

Attraversamenti di confini. Italia-Jugoslavia.

Dimensione nazionale e internazionale della ricerca negli anni '50



Abstract

Nel 1950 la Jugoslavia ritorna alla Biennale di Venezia con un padiglione nazionale; nel 1956 la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma ospita la mostra di arte contemporanea jugoslava curata da Zoran Križić; nel 1957 la Jugoslavia partecipa alla XI edizione della Triennale di Milano. L'analisi dei rapporti tra le istituzioni culturali e delle modalità di selezione critica permette di ricostruire le dinamiche di scambio tra questi due territori in un momento di intenso dibattito sulla dimensione internazionale della ricerca artistica e in anni nel corso dei quali si pongono le basi per i significativi rapporti tra Italia e Jugoslavia che si rafforzeranno negli anni '60.

In 1950 Yugoslavia came back at the Venice Biennale with a national pavilion, in 1956 the National Gallery of Modern Art in Rome hosted an exhibition of Yugoslavian contemporary art curated by Zoran Križić, in 1957 Yugoslavia participated at the XI edition of the Milan Triennale. The analysis of the relationships between cultural institutions and the various modes of critical selection allows us to reconstruct the dynamics of exchange between these two areas, at a time when the debate was intense around the international dimension of the artistic research: during these years the foundations were laid for significant relationship between Italy and Yugoslavia, which will be strengthened in the 1960s.



Gli anni Cinquanta: una rinnovata dimensione internazionale

Belief: Contemporary Art from East Central Europe, Museum of Contemporary Art Chicago 1995; *Manifesta*, Rotterdam, 1996 incentrata su *Migration, communication, and translation*, *The complex relationship between nature and culture*, e *The search for cultural identity*; *Sensitivities: Contemporary Art from Central Europe*, European Academy of Arts, Londra, 1998; *After the Wall*, Moderna Museet, Stoccolma, 1999.

Queste sono alcune delle esposizioni che nel corso degli anni Novanta si sono aperte all'arte contemporanea nelle nazioni dell'Europa centro-orientale, ex satelliti dell'ex Unione Sovietica, mostre motivate dalla esigenza di "scoprire" un territorio a lungo oscurato e forse ignorato e che hanno innescato un processo di analisi anche in prospettiva storica. Ripercorrere l'ampio dibattito che dalla caduta del muro di Berlino si è così sviluppato in varie forme, e con le nuove "narrazioni" degli storici dell'arte dell'Europa centrale, è senza dubbio l'occasione per compiere anche una verifica delle categorie di "centro" e "periferia" a lungo applicate per verificare anche la "collocazione" della cultura italiana rispetto ad altre, e per rivendicare il primato di alcuni poli della geografia nazionale (Piotrowski 2003). In particolare il confronto con una cultura come quella della ex-Jugoslavia, contigua e legata da lunga tradizione all'Italia, non solo contribuisce a colmare lacune e a ricucire frammenti di un discorso, ma può aiutare a leggere in una diversa luce le ricerche degli artisti italiani.

Richiamando il passaggio di Piotrowski citato nella *Introduzione* di questo Dossier a proposito della «double reference of modern art» (Piotrowski 2008/2009, p. 5), cioè della sua appartenenza alla dimensione globale ed insieme locale, ricordiamo che vi è un tema che non può essere eluso: quello della ri-significazione, a partire dagli anni Cinquanta, del mito internazionalista su cui si era fondato il Modernismo. Tale trasformazione emerge dal confronto fra gli esiti degli studi sull'arte astratta ed informale e quelli su Nuove tendenze, altro movimento "internazionale" cruciale della cultura europea negli anni '60 che non può essere compreso a pieno senza tenere conto dell'attivazione da parte degli artisti che hanno costruito la storia di quel movimento di relazioni tra aree culturali i cui rapporti erano messi in crisi dalle dinamiche della politica internazionale.

Indagando, come faremo più avanti, le dinamiche di scambio attivate nel corso degli anni '50, e mettendole a confronto con gli incontri e i dibattiti all'interno di Nuove tendenze, comprendiamo quanto per tentare di individuare e comprendere le modalità di contatto tra differenti poli culturali, nel nostro caso l'Italia e la repubblica federale jugoslava, sia necessaria una verifica dei tempi di elaborazione di linguaggi e di strumenti critici nei rispettivi contesti.

Un suggerimento viene da Boris Groys che, interrogandosi sulla specificità della cultura dell'est Europa (Groys 2003), afferma che guardare all'Europa dell'est vuol dire fare i conti con l'utopia marxista, con la sua chiusura sul futuro e con la sua prospettiva universalistica che ha cancellato le culture nazionali o etniche, a loro volta chiuse nel passato.

Se nei primi anni Cinquanta nell'Europa occidentale, e anche in Italia, il mito internazionalista è legato alla "erasure" delle dittature fasciste, attraverso l'affermazione dei due modelli americano e sovietico, alla fine del decennio quelle certezze vengono erose da una crisi interna alla cultura del modernismo e da fattori "esterni" come le rivolte di Budapest e Varsavia e quindi la costruzione del muro di Berlino e la Guerra fredda.

Mentre le geografie e le modalità del confronto e dello scambio mutano - la storia dei CIAM si spegne nel 1956, dopo poco si "accende" la nuova stagione delle avanguardie radicali -, all'interno dell'area est-europea la repubblica federale di Tito assume un ruolo autonomo e si pone come un modello non solo economico ma anche culturale di riferimento, definendo così una strada alternativa che incide sulla definizione di politiche culturali che la rendono un caso non omologabile alle altre nazioni sotto l'influenza sovietica (Piotrowski 2009).

Ma non è unicamente l'assunzione di una posizione di distacco rispetto alla politica culturale, e non solo, sovietica a connotare questo "spazio culturale" di difficile comprensione dall'esterno, ma sono anche le dinamiche di gestione in un paese caratterizzato dal policentrismo (Denegri 2003). Un policentrismo "antico" che permane nella seconda metà del Novecento, provocando una sorta di schizofrenia per chi, dall'esterno, tenta di districare la matassa di relazioni tra le "capitali" Lubiana, Belgrado e Zagabria, rispetto alla definizione di una idea di "nazione unita" e di una cultura fondata sulle identità nazionali. In questo quadro gli studi più recenti e in particolare le esposizioni realizzate da MSU, Zagabria, negli ultimi anni - dalla esposizione *Bit International e Nove Tendencije* del 2008/2009 con ZKM di Karlsruhe, alla monografica dedicata a Aleksandar Srnec nel 2010, alle recenti retrospettive su Miroslav Šutej e Voijn Bakić - stanno restituendo la storia del contributo croato che negli anni Cinquanta è caratterizzato dal recupero della lezione delle avanguardie storiche, dal consolidamento della strada dell'astrazione e della relazione tra arti visive e progetto di design (Piotrowski 2009), per proporsi, all'inizio del settimo decennio, quale luogo di incontro per quanti si interrogano sul ruolo delle istituzioni culturali, sui rapporti tra arte e potere, tra arte, scienza e tecnica, sulla nuova dimensione "mediale" delle pratiche artistiche, ecc. (Belloni s.d.; Rubino 2012).

Zagabria diviene così negli anni Sessanta una delle “capitali” di Nuove tendenze, movimento che costituisce, come dimostrano anche alcuni contributi qui raccolti di Ilaria Bignotti, Giovanni Rubino, Giovanni Bianchi e Alessio Franson, un nodo fondamentale rispetto al dibattito sul rapporto tra arte e scienza, ma anche rispetto alla prospettiva su cui ci stiamo qui interrogando dello scambio e confronto, proprio per la natura del movimento per il quale l’interconnessione tra la riflessione teorica e la produzione artistica costituisce una delle peculiarità. In questo sistema, in cui i canali di comunicazione sono molteplici e in questi anni soggetti a trasformazione, è più che mai necessario tenere conto delle dinamiche di scambio sovranazionale di cui anche l’Italia costituisce uno dei poli. Pensiamo al problema del rapporto tra arte cinetico-programmata e il movimento di Nuove tendenze, oppure al ruolo di Azimuth e in particolare di Manzoni (Celant 2004) rispetto a Gorgona (Galerija Suvremene Umjetnosti - Zagreb, Croatia - & Dimitrijević 1977; Gattin 2002) e a Nuove tendenze, temi sui quali gli attuali mutamenti di prospettiva della ricerca storica consentono, attraverso una analisi del ruolo di alcune figure e momenti di dibattito, una più corretta restituzione dei rapporti, in sostanza una visione non più parcellizzata dell’effettivo confronto intellettuale (Denegri 2004; eds. Rosen, Weibl, Fritz, & Gattin 2011).

L’attenzione attualmente prevalente per i mutamenti della ricerca nel corso del settimo ed ottavo decennio del ‘900 per una nuova dimensione di rapporti internazionali rischia, tuttavia, di lasciare in ombra quello snodo cruciale costituito dagli anni immediatamente successivi alla fine del secondo conflitto mondiale che per l’Italia, come per altri territori europei, sono segnati da una riattivazione delle relazioni, da una aspirazione all’aggiornamento e al confronto con quanto avviene al di fuori dei propri confini, che pure necessitano di una nuova prospettiva di indagine. Sul piano delle pratiche artistiche, nella ricerca di una via d’uscita dall’oscurità portata dalle grandi dittature, i primi decenni del secondo dopoguerra costituiscono un momento chiave sia per la progressiva messa in crisi dello statuto dell’arte, sia per il recupero della lezione delle avanguardie storiche, che per la ricercata dimensione internazionale.

Sul piano dell’indagine storica, il *leitmotiv* del dibattito italiano sulla necessità di superare l’isolamento culturale in cui il regime fascista aveva chiuso la nazione, costituisce uno dei problemi critici affrontati da quanti hanno cercato di rileggere ed interpretare la cultura degli anni Cinquanta, un tema che dovrebbe essere messo in discussione partendo da una puntuale analisi dei meccanismi e modalità di confronto, dei canali ufficiali o alternativi di trasmissione di informazioni.

Le storie di Forma 1 e del MAC, a questo proposito, sono significative proprio perché intrinsecamente legate al ripensamento, alla rilettura, e alla re-interpretazione

della lezione delle avanguardie storiche da parte degli artisti, e dell'individuazione delle matrici culturali dell'astrazione italiana da parte degli studiosi e critici nel secondo dopoguerra. Un atteggiamento condiviso da quegli artisti e gruppi che in Jugoslavia preferiscono agli indirizzi della cultura ufficiale, una riflessione sulle rivoluzioni delle avanguardie storiche - Bauhaus, Costruttivismo, Dada e Surrealismo -, e dai ricercatori che stanno riscrivendone la storia (Denegri 2003, 2004).

Ricordiamo il divergente giudizio di Martina Corgnati (1999) e Marco Meneguzzo (1981) a proposito del MAC, divisi nella valutazione dell'astrazione post-bellica, internazionale per Meneguzzo, oppure viziata da «una sorta di provincialismo, anche sotto le spoglie di un vero e proprio complesso d'inferiorità» (Corgnati 1999, p. 41).

Quali sono, pertanto, i luoghi del confronto, le modalità di aggiornamento negli anni della ricostruzione e quali le ricadute? Una comparazione tra i percorsi paralleli italiani, ex-jugoslavi e quindi croati, ci può aiutare a comprendere.

Italia e Jugoslavia: i luoghi dell'incontro e identità nazionali

Jugoslavi in Italia

Nel 1950 Pallucchini saluta il ritorno in Biennale della Jugoslavia dopo otto anni di assenza. La storia della presenza jugoslava può essere letta nella duplice prospettiva di chi ricostruisce le politiche culturali di una "nazione", mettendo in evidenza le scelte di volta in volta operate per dar voce alle differenti componenti della repubblica federale - da questa data la Jugoslavia sarà costantemente presente alternando l'incarico di commissario fra Belgrado, Zagabria e Lubiana¹ (Koščević 1988); oppure l'analisi delle edizioni può essere condotta per verificare anche la ricezione e le modalità di confronto tra contesti nazionali, all'interno di un quadro di relazioni internazionali che negli anni '50 si amplia significativamente togliendo, in un certo senso, il primato all'ente lagunare di luogo privilegiato d'incontro. Dal 1950, ad esempio, le istituzioni jugoslave non solo promuovono la conoscenza della propria arte con una politica di esposizioni all'estero, a cui corrisponde una parallela attività di aggiornamento in patria rispetto alle ricerche "occidentali" - Arte contemporanea francese del 1952, Una selezione di arte olandese del 1953, nel 1955 la mostra di arte contemporanea italiana e nel 1956 di arte contemporanea americana -, ma incoraggiano la presenza dei propri artisti alla Biennale di San Paolo, a quella di

¹ Artisti presenti: 1950 Vanja Radauš, Vojin Bakić, Kosta Angeli Radovani, Zoran Mušič; 1952 Antun Motika, Emanuel Vidović; 1954 Dušan Džamonja, Vilko Selan - Gliha, Zdenko Gradiš, Zlatko Prica, Nikola Reiser, Josip Restek, Josip Roca, Vilim Svečnjak; 1956 Vojin Bakić, Zoran Mušič; 1958 Krsto Hegedušić, Edo Murtić.

Tokyo e a quella del Mediterraneo di Alessandria d'Egitto, attivando una rete di cui oggi si stanno ridefinendo le connessioni con progetti come *Sweet 60s*, condotto con il supporto dell'European Union Culture 2007–2013 Program.

Guardare all'appuntamento veneziano per comprendere le modalità di scambio non può più essere, pertanto, sufficiente; forse non è più solo la Biennale a “mediare” i rapporti e a fare da “volano”, ad esempio, dell'interesse di musei e di gallerie italiani rispetto alle ricerche degli artisti.

I momenti di confronto e di conoscenza sono duplici, nei contesti internazionali e in quelli nazionali, mentre le cornici contribuiscono a mutare il senso dei progetti espositivi offrendo un panorama composito in cui le occasioni di confronto internazionale sono affiancate da quelle conseguenti alle azioni di promozione delle relazioni politico-economiche, che utilizzano la cultura quale veicolo per facilitare o rafforzare il dialogo.

In questa luce dovremmo rileggere le mostre organizzate nell'ambito dell'accordo di collaborazione tra Italia e Jugoslavia firmato nel 1955, seguito da una revisione nel 1960, che è il presupposto della fondazione della Camera di commercio italo-jugoslava², e della attivazione di rapporti di collaborazione soprattutto a livello industriale.

All'interno di tale accordo, nel 1956, anno della XXVIII Biennale di Venezia, è organizzata la mostra itinerante sull'arte jugoslava contemporanea, curata da Zoran Kržišnik, fondatore della Biennale della grafica di Lubiana e alla data vice direttore della Moderna Galerija di Lubiana, e da Palma Bucarelli (eds. Bucarelli & Kržišnik 1956): l'esposizione si inaugura alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e quindi è portata a Milano alla Permanente del 1956/57. Ricordiamo, per inciso, che successivamente Fortunato Bellonzi organizzerà nel 1962, al Palazzo delle Esposizioni di Roma per la Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma nel quadro dell'accordo culturale italo-jugoslavo, la mostra di arte contemporanea jugoslava (Arte contemporanea jugoslava 1962)³, ancora una volta presentata da Zoran Kržišnik.

Il “museo”, quindi, si associa alle istituzioni espositive mettendo a fuoco lo sguardo su una realtà che evidentemente è fonte di interesse, in un momento di crisi diplomatica ancora irrisolta: l'esposizione, ufficialmente promossa dai rispettivi governi d'Italia e Jugoslavia, illustrò al grande pubblico italiano che l'arte jugoslava aveva superato il realismo socialista. A questo si preferiva, invece, una riflessione

² Accordi commerciali e di pagamento fra l'Italia e la Jugoslavia firmati in Roma il 31 Marzo 1955. (camera di commercio Italo-jugoslava. Milano), Tip. Pinelli, Milano 1955.

³ La mostra era stata preceduta dalla *Mostra nazionale dell'incisione jugoslava*, Civica Galleria d'arte moderna, Padiglione d'arte contemporanea, 13 febbraio - 14 marzo 1960, con catalogo a cura di Zoran Kržišnik, Ljerka Menase e Giorgio Trentin.

sulla tradizione moderna di Cézanne entro l'ambito delle arti figurative, fino a giungere alle astrazioni della pittura informale (Rubino 2013, p. 26).

Questo afferma Giovanni Rubino il quale, citando una lettera di ringraziamento di Zoran Kržišnik a Palma Bucarelli, sottolinea come questa occasione sia il momento di avvio di un rapporto che prosegue nel 1961 con la terza edizione del Premio Morgan's Paint a Rimini nel 1961 - dove Zoran Kržišnik collabora con Francesco Arcangeli - e quindi nel 1963 alla Biennale di San Marino.

Ben sottolinea lo studioso quale sia stato l'orizzonte della ricerca jugoslava proposto da Kržišnik nel 1956, da Cézanne all'astrazione della pittura informale, è tuttavia utile ricordare quanto nel catalogo si dia costantemente rilievo anche alla lezione "espressionista" e nello stesso tempo si manifesti il rammarico di una non equivalente sperimentazione nell'ambito della scultura (eds. Bucarelli & Kržišnik 1956, pp. 9-16).

Ma prima di entrare nel merito delle scelte critiche, è opportuno sottolineare altri elementi utili al nostro discorso.

La mostra, come abbiamo già detto, rientra all'interno di una azione promossa dai due governi e il progetto del critico sloveno è quello di promuovere l'arte della repubblica jugoslava sotto l'egida dei due governi, come chiaramente denuncia la composizione del comitato esecutivo della repubblica federale riportato in catalogo:

Comitato esecutivo Ivo Frol commissione per i rapporti culturali con l'estero della repubblica jugoslava, Djordje Andreievič - Kun pittore vicepresidente della Associazione artisti jugoslavi e membro della commissione per i rapporti con l'estero. Zoran Kržišnik vice direttore della galleria nazionale e della galleria d'arte moderna di Lubiana, Frano Baće pittore, presidente della Associazione degli artisti croati, Miodrag B. Protić pittore e critico d'arte, Belgrado, Nicola Mortinoski pittore direttore della Galleria d'arte di Skopje (eds. Bucarelli & Kržišnik 1956).

L'iniziativa, tuttavia, travalica il piano delle relazioni diplomatiche e da parte della Sovrintendente Palma Bucarelli è presentata come l'occasione per rafforzare la linea culturale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nei confronti del dibattito sul Realismo. La Jugoslavia è pertanto la "nazione" democratica che sta dimostrando quanto un'arte che si allontana dalla imitazione può rappresentare il mondo attuale meglio di altri strumenti come fotografia cinema e televisione (eds. Bucarelli & Kržišnik 1956, pp. 7-8). Una tale affermazione, riletta oggi, denuncia con evidenza tutte le implicazioni ideologiche dell'occasione, e lascia intravedere l'incidenza significativa della mediazione da parte degli organismi e istituzioni statali

nella promozione della conoscenza della ricerca contemporanea, a cui si aggiunge il condizionamento nella lettura del contemporaneo dibattito sull'Informale, come emerge anche dal contributo di Rubino in questo Dossier.

Nello stesso tempo lo sfasamento, seppur minimo, che noi rileviamo tra il progetto critico di Kržišnik e l'analisi di Palma Bucarelli rispetto al documento che ha sanzionato il superamento del *diktat* del Realismo sovietico redatto in occasione del Congresso dell'Unione degli Artisti Jugoslavi di Lubiana, nel 1952 (Denegri 2003, p. 172), può essere imputato ai condizionamenti di un evento "di stato" come questo, da un lato, e al trascinarsi, in Italia, delle resistenze nei confronti dei linguaggi dell'astrazione di eredità modernista o di stampo esistenziale. Un confronto con quanto avveniva in laguna potrebbe essere prezioso, proprio per l'impatto che ha il ritorno dell'Unione Sovietica dopo ventidue anni, con un padiglione che in Italia è visto come un manifesto, attardato, del Realismo socialista, sull'ancora vivo confronto italiano tra astratto-concreto e realismo (ed. Margozzi 2009).

Nella prefazione al catalogo vi è un altro passaggio sottilmente ambiguo che lascia trasparire la necessità di Palma Bucarelli di decifrare le politiche culturali di un'altra nazione, e di valutare una rassegna come quella presentata tenendo conto dei criteri di selezione operati. Nelle sale della galleria nazionale, si legge, si potranno osservare le opere di artisti che partecipano alle forme dell'arte europea anche se con «caratteri individuali ed etnici sempre naturalmente legittimi» (eds. Bucarelli & Kržišnik 1956, p. 8). Da queste parole emerge la consapevolezza, da un lato, delle politiche culturali della repubblica jugoslava (Denegri 2003, p. 174), dall'altro delle tensioni tra unità nazionale e le tradizioni specifiche delle singole repubbliche, anche se una notazione così fugace non consente di comprendere se il termine "etnici" sia utilizzato in senso restrittivo per parlare di linguaggi attardati di scarsa qualità, oppure serva a definire una delle specificità della cultura artistica della confederazione. È un tema delicato che dovrebbe essere affrontato tenendo conto anche del dibattito sull'arte popolare vivo in questi anni sia in ambito artistico – si veda ad esempio la recensione di Dorfles (1956) ai padiglioni stranieri alla Biennale del 1956 - che in quello progettuale, come dimostra l'XI edizione della Triennale di Milano.

Il confronto, come è evidente, è estremamente articolato e complesso, e per comprendere quale sia stata la ricezione italiana della lezione jugoslava portata in Italia, inizieremo ad affrontare alcuni temi ponendo le basi per una analisi a più ampio raggio.

Possiamo iniziare, quindi, ad analizzare le scelte compiute da Zoran Kržišnik che, se ci atteniamo al testo in catalogo e ad una mera analisi quantitativa delle presenze, corrispondono alle *policies* ufficiali adottate nell'ambito di eventi

internazionali. Oggi gli studiosi affermano che l'indirizzo fosse quello di rappresentare gli artisti jugoslavi:

under the insignia of their common state and the choice of authors of these events was almost always (often to the detriment of strict and fair criteria of quality) based on what were called 'republic quotas' or tokenism, meaning roughly equal representation of participants from some of the leading republics (Croatia, Slovenia and Serbia) (Denegri 2003, p. 171).

Quanto sfugga allo sguardo italiano delle specificità culturali delle repubbliche jugoslave dovrebbe essere indagato attraverso un'attenta ricostruzione del dibattito critico contemporaneo; è certo che, sempre attenendoci al testo di presentazione, in questa occasione il curatore offre una cornice critica che intende rafforzare il mito della unità nazionale raggiunta, una cornice che continuerà ad essere proposta anche a Rimini nel 1961, come ricorda Rubino.

Nella sua introduzione Zoran Kržišnik dichiara infatti di avere voluto mostrare non solo la continuità della ricerca, ma la vivacità dell'arte contemporanea jugoslava la cui origine riconduce ad un avvenimento extra-artistico, quello «dell'unificazione dei popoli slavi del sud in una comunità statale formatasi alla fine della prima guerra mondiale» (eds. Bucarelli & Kržišnik 1956, pp. 9-16). Solo successivamente si enucleano i momenti e i luoghi significativi della storia della scena artistica nel corso del '900, una storia costruita sui rapporti tra i tre poli: Zagabria, Belgrado e Lubiana. La traccia di Zoran Kržišnik offre al pubblico italiano la cornice di un'impostazione espositiva sincronica - a parte qualche eccezione - che lascia trasparire il peso delle differenti esperienze di due generazioni: quella degli artisti nati a cavallo della fine dell'800 e dell'inizio del '900 e quella dei più giovani.

I primi sono per lo più artisti "cosmopoliti" che, come raccontano le brevi note biografiche, nella maggior parte dei casi sono entrati in contatto con i luoghi dell'arte europea, compresa l'Italia, sia attraverso il viaggio, che frequentando le accademie; i secondi, invece, sembrano quelli maggiormente coinvolti nel dibattito sull'astrazione e sull'estetica socialista.

Se scorriamo il catalogo possiamo verificare l'assenza di documentazione di quelle ricerche definite della «alternative route» (Denegri 2003, p. 177), cioè di quelle indagini che pur non essendo in contrapposizione all'arte ufficiale, avevano affiancato la strada del moderato modernismo dominante, cioè quello appoggiato dalla politica ufficiale, con un recupero delle lezioni delle avanguardie storiche. A parte la riflessione sull'astrazione del croato Edo Murtić e il «dark modernism» dello sloveno Gabrijel Stupica (Denegri 2003, p. 184), Zoran Kržišnik si mantiene in

equilibrio tra il superamento del realismo e le forme più radicali dell'astrazione, da un lato, e dell'*Informel*: non include nella sua selezione alcun esponente di EXAT 51, ad esempio, il gruppo più vicino sia programmaticamente che linguisticamente a Forma 1 e MAC.

Anche gli strumenti di analisi ed il linguaggio sono coerenti con i criteri di selezione, come ben dimostra l'analisi dell'opera di Murtić:

Per la sua grande emotività, intuizione e comprensione, l'arte di Murtić mostra un perfetto equilibrio fra realtà ed astrazione. Murtić non tronca del tutto il legame con le forme del mondo organico, anche se evita con cura di divenirne schiavo (eds. Bucarelli & Kržišnik 1956, p. 38).

A questo punto si dovrebbe cercare di comprendere il ruolo di questa manifestazione che, pur non aggiornando su quelle ricerche su cui oggi si intende portare una luce diversa, ha sicuramente avuto il ruolo di attivare rapporti di scambio e collaborazione e di avviare anche relazioni al di fuori delle istituzioni culturali pubbliche. La relativamente scarsa presenza di artisti jugoslavi nelle gallerie italiane, verificabile attraverso una ricerca nelle banche dati bibliografiche ed in alcuni repertori sull'area milanese (ed. Negri 1998; Serio 2005), sembra essere compensata nel decennio successivo da un incremento di mostre personali, da Milano a Napoli, con una frequenza e una modalità di disseminazione che andrebbero indagati per comprendere l'incidenza del mercato rispetto ad un'area culturale come quella jugoslava che già negli anni '50 aveva programmaticamente messo in discussione le regole del mercato "capitalistico", anticipando quindi le forme di contestazione che si diffonderanno nel resto dell'Europa negli anni seguenti.

Le arti visive: percorsi paralleli

Come si è accennato a proposito della mostra romana, il dibattito degli anni successivi alla seconda guerra mondiale si è incentrato, in molte nazioni d'Europa, sul confronto tra Realismo e Astrazione. Nelle parole di Palma Bucarelli e nell'analisi di Kržišnik tale contrapposizione non sembra essere ancora superata e costituisce uno dei punti di tangenza tra le storie nazionali, italiana ed jugoslava, che sono innanzitutto la ricerca di una cesura con l'arte dei totalitarismi, non solo linguistica, ma anche nel superamento del nazionalismo attraverso il raggiungimento di una dimensione internazionale; in secondo luogo la rivendicazione del ruolo sociale dell'artista e l'assegnazione alle arti visive e al progetto di una funzione fondante del processo di democratizzazione.

Se entriamo nel dettaglio delle singole storie, jugoslava e italiana, emergono con chiarezza le specificità dei contesti. Si pensi alla contrapposizione astrazione/realismo e alla sua inscindibilità dalla storia dei rapporti tra intellettuali e partiti che per l'Italia sono state raccontate già da Misler (1973) e da quanti hanno analizzato la cultura di questi anni (ed. Corgnati 1999b; Sborgi & Castellari 2003) e che per quanto riguarda la realtà jugoslava è stato ben raccontato nella recente mostra di MSU (ed. Kolešnik 2012) ma anche in analisi quadro come quelle in *Impossible histories* (eds. Djurić & Šuvaković 2003). La specificità delle due culture emerge ancor più nel momento in cui si tenta di indagare il rapporto tra le vie della astrazione del secondo dopoguerra con le avanguardie storiche, e quindi le relazioni tra il piano internazionale e quello locale.

L'interrogativo che si pone, pertanto, è: rispetto a quella koinè che ha ancora come centro Parigi, che significato e che ruolo hanno le occasioni di incontro ufficiali ed istituzionali? In questo primo decennio dopo la fine del secondo conflitto mondiale, esiste una rete di relazioni personali tra gli artisti e le gallerie italiane e jugoslave che contribuisce al confronto e alla stimolazione di un reciproco interesse? Una risposta a questi interrogativi ci potrebbe aiutare a comprendere quanto l'aggiornamento - se è giusto utilizzare un tale termine - tra differenti centri sia stato mediato e quanto invece sia stato conseguente ad esperienza diretta.

Si potrebbe, ad esempio, verificare quanto gli artisti jugoslavi presenti in Biennale dal 1950 si siano inseriti nel mercato italiano. Potremmo inoltre approfondire l'indagine ricostruendo le biografie degli artisti presenti nella mostra romana del 1956 che avevano avuto precedenti rapporti con l'Italia: a partire da Marino Tartaglia, a Drago Tršar, Zdenko Kalin, Karel Putrih, Olga Jančić, Dusan Džamonja, Vojin Bakić, Kosta Angeli Radovani, Milenko Stancic, Marij Pregelj, Milo Milunović, Predrag Milosavljević, Stane Kregar, e Gojmir Anton Kos.

Il quadro diviene ancor più complesso nel momento in cui ampliamo territorio di indagine, aggiungendo un luogo per certi versi eterodosso come la Triennale di Milano che, pur essendo "votata" per statuto alla promozione della produzione industriale e al progetto architettonico, ha sempre indagato il ruolo delle arti figurative.

Mentre a Roma Kržišnik offriva uno spaccato dell'arte contemporanea jugoslava che dalla lezione della Scuola di Parigi e dell'espressionismo sfociava nella cultura dell'Informale, a Milano, nel 1957, la Jugoslavia partecipa per la prima volta ufficialmente alla XI edizione della Triennale inaugurando un periodo di costante presenza. Tuttavia, non è solo la "prima volta" ad interessarci, ma la coincidenza di questo ingresso con l'individuazione da parte della giunta tecnica esecutiva della Triennale della Relazione tra le arti quale tema della edizione, un obiettivo comune

dell'italiano MAC e del zagabrese EXAT 51, due movimenti che trovano un punto d'incontro nelle relazioni con il gruppo Espace o con il suo fondatore André Bloc e che costituiscono uno dei fulcri del dibattito europeo sull'astrazione.

Si sottolinea questo elemento poiché entrambi i movimenti costituiscono uno snodo fondamentale nella storia dell'arte degli anni Cinquanta, italiana ed jugoslava. Tuttavia, mentre la recente mostra di Zagabria tende a leggere EXAT 51 come una sorta di incubatore di Nuove tendenze (*Exat 51 & New Tendencias* 2002), il dibattito critico sul MAC si caratterizza per la necessità di dare una definizione del movimento, per verificare la coerenza tra la teorizzazione e le singole ricerche dei componenti, e tracciarne una periodizzazione.

Il cuore del dibattito è quello della collocazione del MAC all'interno delle varie strade dell'astrazione in Italia, tra Milano, Roma e Firenze (*Astrattismo classico: Firenze 1947-1950* 1980), in anni in cui alle divergenze fondate sulla individuazione dei modelli storici - Balla, il Costruttivismo, il Concretismo - si associa una divaricazione rispetto alle scelte di "impegno politico" da parte degli artisti (ed. Caramel 1984; Segra Serra Zanetti 1995; eds. Berni Canani & Di Genova 1999).

Sono tutte componenti che si ritrovano nel dibattito jugoslavo con cui esistono contiguità anche sul piano della ricerca linguistica. Ana Dević (2001) sostiene, ad esempio, che quanto esposto nel Manifesto di EXAT 51 è sì riconducibile ai programmi dei gruppi italiani Forma 1 (1947) e MAC (1948), come a quello del gruppo Espace, nonostante l'assenza di contatti tra i due "fronti" precedenti alla stesura del manifesto stesso. Si tratta di una affermazione che meriterebbe di essere verificata, ricostruendo, ad esempio, le reti di rapporti esistenti per la consuetudine di alcuni artisti jugoslavi a compiere un periodo di studio in Italia e a Roma, nella città in cui nel secondo dopoguerra si costituiscono l'Art Club e il Movimento Forma 1 (ed. Lux 2000; Dorazio, Conte & Simongini 1998). A tal proposito, ricordiamo per inciso che nel comitato direttivo dell'Art Club, associazione che, prima della riapertura della Quadriennale e del Museo nazionale d'arte moderna, già dal 1945 fa ripartire l'attività culturale a Roma, c'è anche il pittore croato Josef Kljakovitch dal 1945 al 1947 (Dorazio, Conte & Simongini 1998). Mentre sottolineiamo la presenza di Kosta Angeli Radovani, uno degli espositori a Venezia nel 1950, come allievo all'Accademia di Brera nel 1936.

Per comprendere, pertanto, se ci troviamo di fronte a due percorsi paralleli, oppure se esistono momenti significativi di tangenza e confronto che potrebbero indurci a uscire da alcune gabbie critiche, dobbiamo iniziare a ricomporre i tasselli, a partire dalla tappe principali.

Tra il 1947 e il 1958, in Italia la questione della astrazione è posta prepotentemente con l'aggregazione di gruppi come quello romano Forma 1, quello fiorentino dell'Astrattismo classico e quello milanese MAC che si fanno promotori delle più significative esposizioni dedicate all'arte astratta, mentre ci si scontra/confronta sull'idea di arte popolare e "cosmopolita". Unitamente si ricerca una riattivazione dei rapporti internazionali individuando la Francia come orizzonte privilegiato. Un momento fondamentale è senza dubbio quello in cui la rivista di cui è redattore André Bloc, *Art d'Aujourd'hui* (n. 2 gennaio 1951), che ha diffusione anche in Jugoslavia, dedica un numero speciale all'arte italiana, con copertina di Munari e articoli di Achille Perilli, Gillo Dorfles, Giusta Nicco-Fasola, Mino Guerrini, un intervento di Albino Galvano sui vari centri dell'arte, infine uno scritto di Piero Dorazio sulla Triennale di Milano.

Il 1951 è lo stesso anno di nascita di EXAT 51, un gruppo di artisti ed architetti - Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Zvonimir Radić, Božidar Rašica, Vjenceslav Richter, Vladimir Zarahović e pittori, Vlado Kristl, Ivan Picelj e Aleksandar Srnec -, che nel 1953 organizza la prima esposizione (ed. Kolečnik 2012). Nel manifesto - 1951 - firmato dagli architetti Bernardi, Bregovac, Rašica, Richter, Zarahović e dagli artisti Picelj e Srnec si dichiara la necessità di superare la distinzione tra attività artistica e quella produttiva, tra arti applicate e arti pure, propugnando quindi la ricerca della sintesi delle arti e difendendo il linguaggio astratto dalle accuse di decadentismo. Il modello dichiarato dai componenti del gruppo è sempre quello del Concretismo francese, e Parigi è il centro di riferimento grazie, soprattutto, alla attività di Denise René che con la sua galleria diventa il luogo di confronto per alcuni artisti jugoslavi. A Parigi avviene la prima uscita internazionale del gruppo all'interno del *Salon des Réalités nouvelles* nel 1952 e a Parigi si guarda per la presenza di Ernst Bloch direttore non solo di *Art d'Aujourd'hui*, ma anche di *Architecture d'aujourd'hui*.

Nel 1953 il MAC si fonde con il gruppo Espace - nato nel 1951 -, quindi si rafforza la linea dell'astrazione, ma soprattutto del Concretismo e della ricerca della sintesi delle arti su cui si fondava anche il gruppo EXAT 51.

A questa condivisione di obiettivi, si associa negli anni successivi un intensificarsi di rapporti legati alle mostre romana e milanese, alla presenza jugoslava in Biennale di cui uno dei principali osservatori è Gillo Dorfles inviato tra l'altro per la rivista *Domus*, anche se la parabola di MAC ed EXAT 51 inizia a volgere verso il depotenziamento delle forze catalizzatrici dei due movimenti. In coincidenza con l'esaurimento di tali esperienze cade la XI Triennale di Milano, cui la Jugoslavia, appunto, partecipa per la prima volta in forma ufficiale.

Relazione tra le arti. La XI Triennale di Milano

L'XI edizione della Triennale milanese - 1957 - si segnala per un programma incentrato sulle mostre internazionali dedicate all'architettura, all'abitazione e alla museologia che restituiscono un interessante spaccato del dibattito e delle tensioni culturali che caratterizzano l'Italia alla fine di questo decennio segnato dai temi della ricostruzione fisica e culturale della nazione. È sufficiente rileggere il programma delle tre sezioni per rintracciare una proiezione verso la sfera dell'innovazione tecnologica - la declinazione del tema della tecnica nella mostra di architettura - che convive con il costante interrogarsi sul ruolo del passato e sul valore della storia - la mostra della museologia e il convegno *Attualità dell'urbanistica*. Anche il riscontro della stampa mette in rilievo tali aspetti e tutte le loro problematicità (Pansera 1978).

Nella nostra prospettiva questa edizione costituisce un territorio di indagine significativo per un insieme di componenti di natura temporale, istituzionale e culturale.

Possiamo partire dalla componente temporale. Rispetto ai due percorsi che si confrontano in questo Dossier, il 1957 è un anno che, sia dal punto di vista delle relazioni internazionali che delle politiche culturali e della ricerca progettuale ed artistica, costituisce il fulcro di convergenza di una serie di azioni ed accadimenti che si configurano come il momento di partenza di nuove prospettive, che quello di chiusura di esperienze intense anche se di breve durata.

Un primo interrogativo potrebbe essere quello di quanto possano avere inciso sulle collaborazioni culturali i nuovi fronti che si stanno delineando con la nascita del patto di Varsavia, con le politiche della NATO e con la nascita della CEE. Sappiamo infatti che la presenza ufficiale delle nazioni in Triennale passa sempre attraverso i canali diplomatici, come potremo verificare più avanti, che nel caso specifico si calano, come abbiamo già accennato, in una nuova fase di rapporti bilaterali tra Italia ed Jugoslavia. Sono dinamiche complesse che meriterebbero una analisi sistematica per comprendere sino a che punto il piano della politica incida su quello del confronto artistico e delle politiche culturali.

Si può pertanto iniziare la verifica all'interno del nostro banco di prova. Nelle periodizzazioni "classiche" del miracolo italiano il 1957 coincide con uno dei momenti culminanti sia dal punto di vista economico che progettuale: sono gli anni della realizzazione di alcune icone del made in Italy come la Fiat 500, e i due grattacieli milanesi, in costruzione, la Torre Velasca e il grattacielo Pirelli. Possiamo affermare che in Italia, dal punto di vista delle "ideologie" progettuali, non è ancora intaccato il mito modernista del progresso, dal momento che le istanze del Bauhaus immaginista

- Pinot Gallizio e Ettore Sottsass jr. - hanno una incidenza ancora marginale, mentre nell'ambito delle arti visive il panorama è segnato dall'esaurirsi del dibattito sull'astrazione, e dall'affermarsi dell'Informale, in sostanza dal superamento della componente razionalista da parte di quella esistenzialista.

La declinazione del tema della Relazione tra le arti, così come affrontata nella XI Triennale, ne è una prova. Se ne parla negli spazi di rappresentanza, o meglio è il tema che introduce alla mostra grazie all'ordinamento di Achille e Piergiacomo Castiglioni, che ne sono allestitori, con la collaborazione della giunta tecnica esecutiva; ma la relazione tra le arti è anche il filo conduttore nelle mostre internazionali e in quelle nazionali.

La 'relazione fra le arti', che trova sviluppi in tutte le sezioni [...], viene qui messa a punto con soluzioni architettoniche create soprattutto in funzione di rapporto tra le arti. Ma se in ogni altra sezione le arti visive compaiono prevalentemente in 'relazione di collaborazione' e perseguono fini pratici - tecnologia, uso, mercato - in questo ambiente, pittura, scultura e architettura, sono fondamentalmente legate da una relazione di cultura. Si è voluto pertanto rinunciare a una qualsiasi sintesi delle tre forme espressive per facilitare l'analisi su un comune piano informatore che valorizzi, nel modo più efficace, anche l'opera creativa (ed. Pica 1957, p. 149).

Che la questione resti, tuttavia, irrisolta è segnalato da Anty Pansera (1978) che giudica l'edizione negativamente, come epilogo di una linea involutiva aperta dalla mostra precedente. L'esposizione di scultura all'aperto più di altre denuncia lo stallo delle scelte culturali dell'ente milanese e della sua giunta. La rassegna è vista come una proposta in competizione con la Biennale veneziana che non rispondeva, secondo Pansera, a nessuno degli intenti del programma: mostra d'informazione critica, dimostrazione dell'influenza dei linguaggi della scultura su architettura ed industrial design e relazione tra scultura e spazio verde.

Non possiamo non ricordare che la rassegna coincide con la fine dell'esperienza del MAC che sarà progressivamente superato dallo slittamento dell'interesse verso altre forme espressive, con il superamento dell'oggetto tradizionale, che per altro coincidono con la crisi del mito modernista e del modo di intendere il rapporto tra arte e scienza.

Un altro elemento da evidenziare è la registrazione da parte dei protagonisti e dei commentatori di una trasformazione del sistema dell'arte. Dall'allargamento del sistema delle Biennali o rassegne internazionali come le Biennali di Parigi, San Paolo, Tokyo e del Mediterraneo, e documenta Kassel, al dibattito sul ruolo di musei ed istituzioni culturali.

Tra diplomazia e critica: la Jugoslavia in Triennale

Per analizzare il piano istituzionale possiamo partire dal regolamento della mostra che prevedeva - artt. 9 e 11 - tre modalità di adesione all'edizione da parte delle nazioni straniere. Una partecipazione ufficiale, in questo caso la quota per l'assegnazione dello spazio era di 6000 lire per mq e l'allestimento e gli altri oneri indicati nel regolamento erano a carico della sezione. La seconda modalità era quella di una partecipazione ufficiosa, che consentiva l'assegnazione di un'area ad alcuni espositori in base alla disponibilità generale dello spazio con una attribuzione degli ambienti e un calcolo dei costi equivalenti a quelli della partecipazione ufficiale. Infine era prevista la presenza di singoli espositori le cui opere avrebbero potuto essere accolte nella sezione italiana e in quelle a carattere internazionale. In questo caso la quota di partecipazione era equivalente a quella degli italiani e l'allestimento era a carico della Triennale. Nel primo caso il progetto espositivo era assegnato al Commissario della sezione, di nomina governativa, mentre gli espositori che non erano inclusi nella sezione ufficiale dovevano sottoporre le proprie proposte alla giunta tecnica esecutiva.

Una delle innovazioni dell'XI edizione è l'estensione alle nazioni straniere della possibilità di partecipare al programma delle mostre internazionali di architettura, di design e dell'abitazione, accrescendo in questo modo l'impegno organizzativo anche per la necessità di coordinare la progettazione degli allestimenti delle sezioni nazionali collocate al secondo piano⁴, dei modelli abitativi nel parco e infine delle rassegne internazionali destinate al piano terra del Palazzo dell'Arte - le due mostre internazionali di industrial design e architettura, quella della produzione d'arte popolare e quella della museologia.

Per questo motivo, e sulla scorta della esperienza maturata a partire dalla VIII Triennale, si decide di concordare la progettazione degli spazi con i commissari, i progettisti e i delegati convocando una prima riunione a Milano l'11 febbraio 1957 per raggiungere un coordinamento degli allestimenti. Le finalità dell'incontro non sono quelle di una semplice comunicazione di informazioni tecniche - disposizione degli spazi da occupare, pareti divisorie, velari, passaggi per il pubblico e allestimenti - ma del raggiungimento di un progetto condiviso fondato sulla discussione del programma della edizione e del piano dei lavori.

⁴ Al secondo piano sono ospitate le nazioni straniere (Spagna, Svizzera, Cecoslovacchia, Polonia, Olanda, Finlandia, Danimarca, Svezia, Canada, Romania, Germania, Jugoslavia, Giappone, Belgio, Austria, Francia, Norvegia).

L'incontro (Rapporto della riunione dei commissari stranieri e delle commissioni delle sezioni internazionali, 11 febbraio 1957, TRN_11_DT_086_V) è infatti l'occasione per tracciare una sorta di cronoprogramma dei lavori, dal termine di presentazione da parte dei commissari del progetto di massima dell'allestimento entro il 20 aprile per consentire la stesura del programma di "costruzione" dei vari ambienti; il 15 maggio 1957, invece, è la scadenza indicata per il progetto degli impianti e dell'illuminazione.

Il tentativo di uniformare gli interventi parte dalla definizione dell'ampiezza minima di ogni passaggio tra differenti sezioni - 2 m almeno - e di una altezza minima delle pareti, anche se, per la consapevolezza della difficoltà a raggiungere un orientamento comune, ci si limita a richiedere un accordo tra nazioni contigue.

Dopo l'allestimento, è il catalogo, insieme alla Guida breve, ad assumere centralità nel programma quali strumenti complementari alla mostra. I commissari dovranno inviare, entro il 15 maggio, le informazioni per la Guida breve: i nomi del Commissario, dei collaboratori e dell'allestitore, infine una breve descrizione del *concept*, dell'allestimento e delle opere; entro il 15 luglio 1957, invece, tutti i dati necessari a descrivere le singole esposizioni: il programma critico e la previsione di eventuali sezioni, la descrizione particolareggiata dell'allestimento, i nomi di artisti e collaboratori, un elenco completo di tutti gli oggetti, infine pianta e sezioni dell'ambiente in scala 1/100.

Per agevolare un corretto inserimento anche nelle rassegne internazionali, la riunione è il momento in cui la giunta tecnica illustra l'impostazione delle mostre di architettura, di design e dell'abitazione, in parte già anticipata nella lettera di convocazione (Triennale di Milano, 15 gennaio 1957, lettera all'arch. Ivo Spinčić, Archivio Storico Triennale di Milano [d'ora in avanti TRN], TRN_XI_DT_18_c, fasc.18).

La mostra di architettura è impostata su due linee - le strutture e l'*housing* - che costituiscono gli aspetti della "tecnica" della produzione architettonica. La mostra dell'industrial design, invece, presenterà una selezione di designer attraverso l'esemplificazione dei loro lavori più importanti rappresentando, quindi, il procedimento. La mostra internazionale dell'abitazione, infine, sarà composta da una sequenza di alloggi arredati che, secondo una lunga tradizione, avrebbero rappresentato i "manifesti" della produzione nazionale di qualità.

In questa edizione infine si pensa di destinare l'ingresso, tradizionale luogo di introduzione al palazzo, alla realizzazione di una «vetrina delle opere eccellenti» in cui saranno esposti gli oggetti più significativi «di particolare concezione artistica e di assoluta maestria tecnica», rappresentativi di ogni paese:

trattandosi di pezzi riferentesi allo industrial design, gli stessi dovranno aver forme e volumi particolarmente decorativi poiché la sopra citata grandissima vetrina, ove saranno esposti, sostituirà la decorazione della parete che nelle passate triennali veniva affidata a valenti pittori e scultori. Le opere potranno avere una altezza da un minimo di 30 cm. ad un massimo di un metro e, ripetiamo, potranno essere una o due per ogni paese (Ferraris, T. 19 giugno 1957, lettera al commissario jugoslavo, TRN_XI_DT_18_c, fasc. 28).

A questo scopo una commissione è incaricata di compiere una rassegna delle produzioni dal 1954 ad oggi di tutti i paesi.

Da quanto si deduce dal rapporto, i lavori, a febbraio, sono già avanzati ed è definito anche il piano delle iniziative collaterali come il congresso internazionale *Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico*, programmato per il 28-30 settembre 1957, oppure le giornate di presentazione delle nazioni, una iniziativa che nella nostra prospettiva assume particolare significato perché segnala la forte volontà di rimarcare il carattere internazionale attraverso una partecipazione attiva; si prevede infatti che i commissari potranno predisporre manifestazioni speciali, presentare spettacoli, film, documentari, fare intervenire autorità.

La scelta del commissario e dei team di progettazione

Tutti gli elementi che abbiamo sino ad ora ricomposti sembrano segnalare una centralità del piano delle relazioni internazionali di cui anche la repubblica jugoslava è parte, anche se come esordiente. La ricostruzione dei meccanismi dei rapporti diplomatici con le autorità jugoslave, da un lato, e gli interventi specifici dei commissari, dall'altro, è importante come dimostrano gli studi di Ljiljana Kolečnik - in particolare l'intervento nell'ambito del seminario *Aspirations, Tensions and Failures of 1960s' State Cultural Policies*, Zagabria dicembre 2011, su *Yugoslav Federal Agency for International Cultural Projects* - e cercheremo di farlo, anche se parzialmente, attraverso i documenti conservati nell'archivio storico della Triennale di Milano.

Mentre a febbraio 1956 si prendono i contatti per invitare Russia, Polonia, Bulgaria, Cecoslovacchia, Romania e Ungheria (Ferraris, T., 26 febbraio 1956, lettera al dott. Germano De Novellis, direzione generale relazioni culturali affari esteri, membro della giunta tecnica esecutiva della triennale, TRN_XI_DT_18_c), i primi rapporti documentati con la repubblica titina risalgono al mese di marzo del 1956 quando l'ambasciata jugoslava trasmette ai vari circoli artistici il programma della Triennale (22 marzo 1956 TRN_XI_DT_18_c, fasc. 28), unitamente ad

informazioni sui temi della edizione e sulla articolazione delle mostre; mentre a giugno, sempre attraverso i canali diplomatici, si discutono i problemi legati ai criteri di assegnazione degli spazi (Ferraris, T., 22 giugno 1956 lettera all'addetto stampa dell'ambasciata jugoslava a Roma, TRN_XI_DT_18_c, fasc. 28). I rapporti tra la Triennale e l'ambasciata di Roma proseguono nei mesi successivi con continue richieste di documentazione e chiarimenti sull'organizzazione (Ambasciata jugoslava, Roma, 26 giugno 1956, lettera a Ferraris, TRN_XI_DT_18_c, fasc. 28).

Se questa attività non presenta elementi significativi rispetto all'attività routinaria, di maggiore interesse per noi è l'individuazione dei criteri e delle modalità di individuazione dei commissari coordinatori per la progettazione delle sezioni nelle mostre internazionali e nella sala nazionale, all'interno del Palazzo dell'Arte. Questa fase è quella che maggiormente lascia trasparire non solo i protocolli che la repubblica federale aveva stabilito per le relazioni internazionali, ma anche le dinamiche nazionali interne.

L'XI edizione presenta due modalità che trovano riscontro nel regolamento della Triennale: l'organismo di coordinamento nazionale funge da filtro o da raccordo tra le associazioni di artisti che costituiscono il principale interlocutore, senza per questo impedire iniziative autonome, come nel caso di Ivo Penić che si rivolge al segretario della Triennale proponendo una partecipazione autonoma, a prescindere dal programma del padiglione jugoslavo.

Penić scrive, infatti, a dicembre chiedendo come proporre alcuni suoi lavori; l'interesse di tale testimonianza non risiede unicamente nella possibilità di precisare i tempi di lavoro preparatorio dei commissari, ma soprattutto nella emersione di una istanza individuale:

En ensemble du pavillon yougoslave j'expose certain mes travaux, mais lesquels s'accordent par son traitement avec le principe fondamental du pavillon yougoslave (Penić, I., Zagabria, 17 dicembre 1956, TRN_XI_DT_18_c, fasc. 28).

L'architetto intende esporre alcune sue opere che ritiene coerenti con il tema della relazione fra le arti. Innanzitutto un progetto architettonico di un monumento della libertà, sintesi di architettura scultura e pittura, che sarebbe documentato da una foto a colori e bianco e nero, e da una scultura astratta - in marmo - che potrebbe essere esposta nel parco. Penić, che evidentemente appartiene a quella categoria di progettisti che indagano differenti territori, intende partecipare anche al concorso internazionale di design tessile.

Le carte d'archivio, il catalogo e le recensioni (Domus 1957b; Domus 1957c) non ci danno elementi che attestino una prosecuzione di questo rapporto individuale

che meriterebbe di essere indagato in quanto segnala la necessità di individuare una strada autonoma da parte di un progettista che dopo pochi anni tenterà di proseguire il suo lavoro al di fuori della repubblica federale⁵.

Sono invece le Associazioni professionali ad assumere il ruolo di interlocutore privilegiato, a partire dall'Unione degli artisti figurativi delle arti applicate della Jugoslavia di Belgrado, che interpella il segretario dell'ente milanese, dopo avere ottenuto l'autorizzazione da parte della Commissione per le relazioni culturali coll'estero del governo jugoslavo. Al di là della conferma dei meccanismi di controllo, o quanto meno di filtro, nei confronti dei rapporti con l'esterno, è interessante sottolineare anche la volontà manifestata dall'associazione a partecipare all'esposizione. La corrispondenza sembra documentare il raggiungimento di uno stadio di trattative abbastanza avanzato da parte dell'unione di Belgrado che, forte dei 400 artisti attivi in tutti i campi delle arti applicate, richiede quali saranno le spese per una sezione all'interno del Palazzo dell'Arte milanese di circa 70 mq, ipotizzando di inviare in tempi brevi un commissario a Milano (Minich, M., 24 settembre 1956, TRN_XI_DT_18_c, fasc. n. 28).

Non sarà tuttavia la Serbia a rappresentare la repubblica federale, ma la Slovenia con l'assegnazione dell'incarico di Commissario all'architetto Ivo Spinčić, presidente dell'Associazione degli artisti delle arti figurative applicate della Repubblica popolare di Slovenia. La nomina, dopo i primi contatti all'inizio di ottobre, è nella seconda metà del mese (Ambasciata jugoslava, Roma, 23 ottobre 1956, lettera a Ferraris, TRN_XI_DT_18_c, fasc. n. 28) e alla fine del mese il nuovo Commissario si reca a Milano per fare un sopralluogo degli spazi (Ferraris, T., 29 ottobre 1956, lettera all'ambasciata italiana a Belgrado, TRN_XI_DT_18_c, fasc. n. 28).

I tempi delle relazioni diplomatiche sono lunghe, sembrano quasi essere sfasati rispetto ai quelli compresi dell'organizzazione, come ricaviamo dalla comunicazione dell'ambasciata d'Italia a Belgrado alla Triennale (Belgrado, 4 dicembre 1956, TRN_XI_DT_18_c, fasc. n. 28) che a dicembre ringrazia per le comunicazioni del mese di ottobre, informando che nei giorni immediatamente precedenti la Commissione per le Relazioni culturali con l'estero di Belgrado ha ufficialmente informato l'ambasciata italiana della adesione del governo jugoslavo alla XI Triennale, e che l'organizzazione della sezione è stata assunta dalla Federazione dell'arte applicata che si dovrebbe già essere messa in contatto con la Triennale.

Anche per la mostra internazionale di architettura si conferma questa tendenza. Infatti, in ritardo rispetto alla sezione nazionale, a gennaio l'Unione degli architetti

⁵ Rimandiamo alla documentazione conservata nel Fondo Léon Koenig ([Institut d'histoire ouvrière, économique et sociale - IHOES](#)), in particolare alle richieste di lavoro in Belgio indirizzate a Koenig da Penić.

jugoslavi decide di partecipare per presentare l'architettura jugoslava tra il 1946 e il 1956 (Spinčić, I., 19 gennaio 1957, lettera a Ferraris, TRN_XI_DT_18_c, fasc. n. 28), mentre ricordiamo che per la mostra dell'abitazione il coordinatore sarà Mario Antonini, con la collaborazione di Boris Babić e con Niko Kralj, che selezionerà anche gli oggetti per la Vetrina delle nazioni.

L'edizione è indubbiamente vista dai progettisti jugoslavi come una importante occasione, come dimostra anche la partecipazione ai concorsi indetti dall'ente milanese, dal Concorso internazionale per il manifesto murale della XI Triennale, a quello Triennale-Jsa per tessuti stampati d'arredamento dove la Jugoslavia è presente con 9 artisti e 61 bozzetti.

Dopo avere tracciato questa "geografia istituzionale" possiamo iniziare ad avanzare qualche ipotesi. Nel momento in cui l'interlocutore è un ente come la Triennale, si assiste ad uno spostamento dell'asse culturale verso i centri di elaborazione dei linguaggi più marcatamente modernisti. Ivo Spinčić, infatti, è allievo di Černigoj autore dei primi progetti di architettura ed arredo modernisti a Lubiana e Maribor, e negli anni '50 è attivo anche come scenografo cinematografico (Krečič 2003, p. 338.); in catalogo l'architetto dichiara che da tempo artisti e tecnici seguono con interesse l'attività della Triennale che è vista come un luogo importante per il confronto internazionale nell'ambito della produzione delle arti applicate. Il team è rafforzato dalla presenza di Niko Kralj, selezionatore degli oggetti per la Vetrina delle nazioni. Kralj, da poco laureato in architettura e uno degli esponenti più significativi dell'industrial design sloveno, a maggio aveva partecipato al III Concorso Internazionale del Mobile di Cantù vincendo il I premio del concorso Arredamento per tre ambienti ed il I premio del concorso per tre mobili in legno per l'esportazione, infine il II premio per il concorso per quattro mobili in metallo⁶ (Domus 1957a). Sua è la Rex Chair (1952) utilizzata per l'ambiente modello nel parco realizzato con il contributo dei progettisti del S.I.O., gruppo uscito dalla Accademia o Scuola di arti applicate di Zagabria che costituiva l'altro polo della cultura progettuale jugoslava.

L'allestimento della sezione nazionale

La repubblica federale jugoslava è così rappresentata nel Palazzo dell'Arte con una sezione nazionale, con il proprio modello di abitazione nel parco, nella mostra internazionale di architettura e anche nella grande Vetrina delle nazioni nell'atrio e il disegno degli spazi è distribuito ad esponenti della scuola slovena e di quella croata.

⁶ III concorso internazionale del mobile di Cantù che si è svolto a maggio 1957 con la partecipazione di 18 nazioni, uno dei vincitori è Niko Kralj (I premio del concorso Arredamento per tre ambienti (L. 1.200.000) e il I premio del concorso n. 3 mobili in legno per l'esportazione e II premio per il concorso n. 4 Mobili di metallo.

La documentazione relativa alla progettazione e alla selezione degli oggetti purtroppo è piuttosto scarsa. Il progetto di allestimento continua ad essere, infatti, un elemento che lascia labili tracce negli archivi istituzionali, se non in casi fortuiti.

Abbiamo documentazioni reiterate nella fase di trattativa e di organizzazione, a partire dal contratto di concessione per la partecipazione jugoslava alla XI Triennale che ci restituisce la situazione di partenza in cui il progettista dovrà intervenire. Alla mostra nazionale sarà destinata una stanza di 58 mq, la Triennale:

consegnerà il locale con pareti di fondo, pavimenti e soffitto in normali condizioni d'uso. Le strutture murarie e il pavimento non potranno essere intaccati senza la preventiva autorizzazione della segreteria della Triennale su proposta dell'Ufficio tecnico. La sezione sarà provvista, a cura e spese della Triennale, di un velario in tela bianca all'altezza di m 5,50. Le pareti divisorie nell'ambito dello spazio assegnato, che la Triennale farà eseguire e porre in opera per conto degli interessati addebitandole al prezzo di costo in ragione di £. 2.200, per mq, avranno un'altezza di m. 4,50, ed una superficie di mq. 26,77, così suddivisa: parete lato Germania $4,50 \times 5,95 = 26,77 : 2 = 13,385$; parete lato Giappone $4,50 \times 5,95 = 26,77 : 2 = 13,385$, totale mq 26,770 (27 giugno 1957, TRN_XI_DT_18_c, fasc. 28).

Tale sala sarà messa a disposizione per i lavori di sistemazione e allestimento dal 1 luglio 1957 e la sezione dovrà essere pronta entro il 17 luglio.

Ivo Spinčić, affiancato da Ivo Penić avrà quindi a sua disposizione una sala, al I piano del Palazzo dell'Arte, di dimensioni ridotte anche se collocata in una posizione abbastanza visibile tra Germania e Giappone. La documentazione visiva non è scarsa, dai reportage pubblicati dalla rivista *Domus* (Domus 1957b), [agli scatti di Sergio Bersani dell'agenzia Giornalfoto di Milano](#) che restituiscono alcune viste parziali della esposizione, ma anche una documentazione di alcuni oggetti, selezionati con l'intento di presentare la produzione artigianale di tradizione secolare - tessuti, ceramiche, gioielli. Il focus, quindi, non è quello dell'avanzamento tecnologico e dell'organizzazione produttiva, quanto piuttosto quello della ricerca di un nuovo linguaggio radicato su una lunga esperienza tecnica, come si dichiara in catalogo. Una scelta critica probabilmente dettata dalla necessità di dare una risposta al tema guida dell'edizione che denuncia una precisa "ideologia" di disegno industriale, quella che ricerca il rapporto con le arti coniugando artigianato ed industria, e che per certi versi si "incrocia" con un dibattito in Italia sull'arte popolare di cui una delle voci più polemiche, a proposito di questa edizione, è quella di Rossana Rossanda (1957). Il medesimo indirizzo è verificabile nella mostra dell'abitazione in cui il commissario concepisce un unico ambiente, un soggiorno,

arredato con mobili in legno e seggiole in vimini, scelti per rappresentare una lavorazione caratteristica della “nazione” pur all’interno di un orientamento di innovazione.

Come richiesto dal regolamento dell’ente, l’allestimento è puntualmente descritto nel catalogo a riprova dell’attenzione per la componente dell’installazione. La struttura consegnata è ridisegnata dal progettista tendendo al di sotto del velario bianco una rete ortogonale a maglia molto larga di fili metallici a cui sono ancorati i montanti colorati, dalle differenti forme quasi biomorfiche, che l’allestitore utilizza come “modulatori di spazio”. Il pavimento in lastre di pietra bianca funge da supporto di tre ripiani di legno e bronzo come si coglie chiaramente nelle foto della sala. I delimitatori spaziali e i supporti sono componenti con cui gli oggetti si misurano all’interno di una sorta di equilibrio cromatico, materico e spaziale. Ad esempio su una parete è collocato [un campione di rivestimento parietale di ceramica e cemento di Mila Petričić](#); i differenti colori dei supporti verticali dialogano con i campioni di tessuto come il tessuto a mano di lana per rivestimento di moduli su disegno di Marija Kolić, arancione affiancato al blu del ritto, oppure il tessuto a pelo lungo di Josko Onic o quello della zagabrese Slava Antoljac; la composizione blu-grigio-nero di ceramica smaltata di Mila Petricic, si confronta con il grigio chiaro del [vaso di porcellana di Majda Kumar](#); infine l’oro dei [gioielli disegnati dall’architetto Boga Avcin-Pogacnik](#) e [collocati nella piccola teca](#)⁷.

La pianta in catalogo permette di leggere con chiarezza l’impianto modulare definito per la disposizione dei supporti disegnati per l’esposizione degli oggetti: i tiranti e i pannelli quadrati collocati a terra, entrambi concepiti come ‘modulatori spaziali’. La disposizione dei dispositivi nella sala è infatti organizzata da una griglia composta da 4 moduli rettangolari lungo i quali sono disposti i tiranti e all’interno dei quali si definisce anche la porzione quadrata delle basi di appoggio a terra degli oggetti - si veda l’allegato A in cui sono elencati gli oggetti inviati da Lubiana a Milano.

La sezione dell’abitazione e la Vetrina delle nazioni

Se la sezione all’interno del Palazzo dell’Arte si configura come una sorta di installazione, un manifesto spaziale che esalta la peculiarità degli oggetti i quali, a loro volta, sono scelti per le qualità formali ([Foto Sergio Bersani Giornalfoto](#)), l’ambiente disegnato per la mostra internazionale dell’abitazione si inserisce

⁷ Nell’articolo pubblicato su *Slovenski porochevalec* (23 settembre 1957), si elencano gli artisti presenti nel Palazzo: ceramisti Baranjan Vlasta, Majda Kumar, Esa Kajre e Mila Petričić, lo specialista del legno Milan Cvelbar, quelli tessili Josko Onic, Slava Antoljak e Eteljka Toboljka e l’orafo architetto Bozica Avcin Pogacnik (Rassegna stampa Triennale 1957, Archivio storico Triennale di Milano).

all'interno del dibattito sul progetto degli interni e sull'incidenza della produzione industriale degli elementi dell'arredo. Ancor di più questa è l'occasione per presentare la politica e i risultati raggiunti nella repubblica federale aprendosi ad un contesto internazionale e amplificando l'azione compiuta innanzitutto dall'Accademia di arti applicate di Zagabria (Galjer 2002), dalla Associazione degli artisti visivi e di arte applicate della Croazia dal 1950, che sfociano nella Triennale di Zagabria a partire dal 1955 (Vukić 2007; Križić Roban 2012).

Il padiglione era così descritto nella Guida breve:

formato da coppie di pensiline parallele, a struttura di ferro, sulle quali poggiano le coperture a capriate di legno degli spazi riservati a ciascuna nazione. Lo schema adottato ha consentito di spostare e variamente dimensionare queste coperture, a seconda delle esigenze distributive della mostra e dei vincoli imposti dalla vegetazione esistente. La composizione delle pensiline avviene per incroci ortogonali sovrapposti, il che consente una ulteriore possibilità di adattamento della struttura, composta da elementi sempre identici, alle caratteristiche altimetriche e planimetriche del terreno (Triennale di Milano 1957, p. 22).

Nella sezione dell'abitazione sono assegnati alla Jugoslavia 65 mq - una dimensione prossima a quella ideale dei 62 mq dopo qualche anno adottata dai progettisti jugoslavi - che dovranno essere allestiti da Mario Antonini in collaborazione con Niko Kralj il quale dovrà recarsi a Milano, ma non prima della stesura del progetto di allestimento, mentre si richiede al più presto documentazione fotografica degli oggetti selezionati, forse quelli per la Vetrina delle nazioni, per consentire la valutazione da parte della commissione, anche in relazione allo spazio a disposizione.

Dalla documentazione emerge costantemente l'interesse da parte dei commissari jugoslavi ad essere adeguatamente rappresentati in Triennale per la centralità che l'ente milanese ha assunto per la riflessione e promozione del disegno industriale. L'aspettativa era alta come confermano anche le richieste di informazioni su un supposto convegno sull'Industrial design, e sulla esistenza di una associazione internazionale di Industrial design, per altro non ancora costituita nonostante le azioni condotte da Peter Muller Munk (Pittsburg) presidente dell'America Society of Industrial Designer (Ferraris, T., 7 marzo 1957, lettera all'architetto Ivo Spinčić, Lubiana, TRN_XI_DT_18_c, fasc. 28).

Ad aprile l'ente milanese muta il piano della mostra sulla abitazione (16 aprile 1957, lettera all'arch. Ivo Spinčić, TRN_XI_DT_18_c, fasc. 28): a differenza del disegno iniziale che prevedeva la costruzione di un edificio a forma circolare, la

Triennale opta per una soluzione che presenta meno difficoltà nella distribuzione degli ambienti, eliminando le «pareti in curva e le pareti a raggio». All'architetto Spinčić si invia una nuova pianta e una fotografia del plastico di un particolare e la pianta con le misure della superficie occupata dall'alloggio della Jugoslavia, affinché possa procedere nei lavori, chiedendo per il 15 maggio un progetto di massima dello schema distributivo degli ambienti con l'indicazione del passaggio e la posizione delle vetrate:

Tale superficie dovrà comprendere un passaggio largo circa m. 1,80 che, a vostro giudizio, potrà essere in linea retta o libero a seconda della sistemazione degli ambienti. Il passaggio dovrà dare la possibilità al pubblico di vedere l'alloggio senza essere obbligato ad entrare negli ambienti toccando (e quindi rovinando) i mobili e gli oggetti esposti. La chiusura sul perimetro sia verso gli spazi aperti che verso la pensilina saranno in parte opache (legno compensato, muratura ecc.) e in parte a lastra continue di cristallo così da permettere la vista degli ambienti anche dal percorso esterno; la percentuale massima di pareti di cristallo non dovrà però superare il 50% del perimetro di ciascun alloggio (Ferraris, T., 16 aprile 1957, lettera all'architetto Ivo Spinčić, Lubiana, TRN_XI_DT_18_c, fasc. 28).

Sempre nella stessa lettera si chiede se sarà la commissione jugoslava a provvedere alla realizzazione del soffitto e del pavimento, indicando l'altezza dei locali - 2,60 / 2,70 m ca. - fornendo le indicazioni necessarie per la esecuzione dei lavori e per l'allestimento dell'ambiente.

Ma a prescindere da questi aspetti legati alla costruzione dell'ambiente "tipo", ci interessa sottolineare che nel parco sono chiamati a collaborare designer della associazione zagabrese S.I.O. - Studio za industrijsko oblikovanje -, fondata a Zagabria nel 1956 come sezione della Associazione croata di arti visive ed applicate (Vukić 2007, ed. Kolešnik 2012). Come si ricava dalla recensione di *Domus* (Domus 1957a, pp. 24-25) l'ambiente unico soggiorno-pranzo è arredato con mobili disegnati da Mario Antonini e Boris Babić - DIP, Novolosec -, le sedie e il tavolo di Niko Kralj - Stol, Kamink -, il servizio in porcellana di Marta Sribar - Jugo Keramika di Zapusic -, lampade di Vjenceslav Richter - Studio Slava Antoljac e Ferdo Rosić, Zagabria. Questi sono gli architetti/designer che compongono il gruppo di cui sono parte anche gli 'artisti applicati', come si scrive nell'articolo pubblicato nel giornale di Lubiana di cui si conserva una traduzione nella rassegna stampa della Triennale (*Slovenski poročevec*, 23 settembre 1957): Jagoda Buić Bonetti che disegna una tenda stampata prodotta da Tvorpam di Zagabria, Ivan Picelj che disegna un arazzo

prodotto dallo studio Slava Antoljac e Ferdo Rosić di Zagabria, infine lo scultore Vojin Bakić.

L'occasione è significativa, soprattutto se vista nella prospettiva della seconda uscita del gruppo che ripresenterà l'ambiente in occasione della seconda Triennale di Zagabria del 1959 (Galjer 2002), e viene riconosciuta dalla Giuria internazionale con l'assegnazione della medaglia d'argento all'installazione, anche se la cornice nazionale proposta dal commissario Spinčić forse non consente una messa a fuoco specifica sul contesto zagabrese.

Conclusione

Da una sommaria lettura della rassegna stampa relativa ai due momenti di confronto internazionale che si svolgono in Italia tra il 1956 e il 1957 - Biennale veneziana e Triennale milanese - possiamo affermare che la crescente dimensione "internazionale" delle due rassegne costituisce un elemento di attenzione. In laguna si realizzano nuovi padiglioni nazionali, a Milano le rappresentanze internazionali sono coinvolte nella progettazione dell'edizione in modo più integrale, aprendo la strada ad un ancor più stretto coinvolgimento "progettuale" della mostra internazionale nell'edizione del 1964, mentre la manifestazione si estenderà in città con la realizzazione delle giornate delle nazioni - quella jugoslava si svolgerà il 25 settembre.

Questo è il quadro in cui si stringe un nuovo rapporto tra l'ente milanese e la repubblica di Tito, un rapporto che proseguirà negli anni successivi, ad eccezione della XII edizione, con un'alternanza della "responsabilità", come da copione, fra le due repubbliche maggiormente rappresentative nell'ambito del progetto industriale. Nel 1964 vi saranno due esponenti centrali per la scena croata, Bernardo Bernardi e Vjenceslav Richter (1964), nel 1968 saranno incaricati esponenti della scuola slovena di Ravnikar come Majda Dobravec-Lajovic e Grega Košak.

In questa sede ci sembra interessante suggerire la necessità di spostare il limite della nascita di significativi rapporti tra l'ambiente milanese e le capitali jugoslave al 1957. Anche se il movimento EXAT 51, su cui oggi particolare attenzione è posta, non si presenta nella sua realtà di gruppo di ricerca, l'XI edizione è l'occasione per porre in essere quei contatti che negli anni Sessanta arriveranno a maturazione.

Tuttavia la puntualizzazione di un preciso momento di avvio di rapporti stretti e fruttuosi rischia di restare sterile esercizio se avulsa dal dibattito ideologico che per lungo tempo ha costituito un filtro significativo per la lettura e quindi anche diffusione di alcune ricerche; un dibattito e che vede nell'interpretazione dei termini di "cosmopolitismo", "internazionalismo", "popolare" e "locale" uno dei temi del

confronto. Non possiamo ad esempio tenere conto di quanto Rossana Rossanda scriveva a proposito delle declinazioni di “relazione fra le arti” nel Palazzo della Triennale che, come nel caso del testo di Palma Bucarelli, lascia emergere le tensioni di un confronto tra ideologie molto intenso in questi anni:

Sono abbozzi di riflessione che ci costringono, in conclusione, ad una ricerca un po' meno approssimativa della 'fenomenologia del gusto-borghese', ed alla sua drammaticità [...] Qui il problema del cosmopolitismo, nonostante l'uso maldestro che se ne è fatto, si riconferma come problema reale - sul quale giustamente, anche se finora con insoddisfacenti risultati proprio per una certa grossolanità metodologica, la cultura del movimento operaio ha messo l'accento. Della sua importanza negativa fanno fede oggi le esposizioni spagnole, rumene, jugoslave: tutte puntualmente basate sulla monotona trascrizione in termini di 'internazionalismo' d'un paio di elementi di folklore, e per il resto su una produzione che riecheggia con maggiore o minore verosimiglianza certi generici canoni funzionali. Ecco l'alternativa alla piatta 'tradizione popolare' stucchevolmente riesumata negli anni scorsi (Rossanda 1957, pp. 455-456).

Allegato A

Nell'archivio storico della Triennale di Milano è conservato un documento di trasporto degli oggetti inviati da Lubiana (TRN_XI_DT_18_c, fasc. 28):

Ceramica: 1 vaso dipinto di ceramica h. 60 cm, 3 kg di peso (valore L. 57.500), 2 scodelle quadrangolari di terracotta, lunghe 52 cm, peso 1,5 kg (valore 32.000), 2 piatti dipinti di ceramica smaltata del diametro di 30 cm del peso di 4 kg (L. 42.500), 1 rivestimento di parete, betone e ceramica delle dimensioni di 100 x 87 cm peso 95 kg (120.000), 2 recipienti di porcellana color bianco dell'altezza di 25 cm e peso 0,50 kg (21.000), 2 brocche di porcellana color bianco alta 20 cm e peso 0,50 (21.000), 1 piatto di ceramica color bianco del diametro di 38 cm e peso di 1,50 kg (10.000), 4 spille di ceramica (2.500), 3 paia di orecchini (1500). In legno, una scodella del diametro 48 cm e peso 0,60 kg (28.000). Oggetti in tessuto: una coperta di giunco palustre 240 x 130 cm peso 5 kg, (6.500), una coperta da mobili tessuta a mano in lana color arancio 200 x 90 cm di 2,5 kg (5.800), un panno color nero e bianco di lana 200 x 80 cm di 3? Kg (7.500), 1 panno bianco disegnato in nero 230 x 90 cm 2 kg di peso (8.200), 1 panno bianco di lana 240 x 80 cm di 4 kg (7500); oggetti in oro 2 spille d'oro e coralli con astuccio in cuoio (91500+7500), 5 spille d'oro e di granati con astuccio in cuoio (45100+7200), 7 spille d'oro e coralli lavoro intranciato e astuccio in cuoio (42350+6000), 9 pendagli d'oro e perle (91000), 9 anelli d'oro e astuccio in cuoio (36000+7000), 10 pendagli d'oro (78000) 10 braccialetti d'oro (140000), 10 orecchini d'oro e astuccio di cuoio (49000+8500). Quindi 1 tavolino triangolare REX (6000), 1 sedia tipo 100 REX (12.000), 1 sedia 'guscio' (5000), 1 seggiolino per scuola (4000), 1 tavolino 80 x 130 cm con in 'Ultrapas' (8000), 6 seggiole per il tavolino in metallo e legno (5000 al pezzo).

L'autrice

Ricercatore universitario di Storia dell'arte contemporanea presso il Dipartimento Lettere Arti Storia e Società dell'Università di Parma, insegna Storia dell'architettura e del design e Storia e teorie delle esposizioni e degli allestimenti. Le linee principali della ricerca svolta riguardano alcuni momenti del dibattito progettuale in Italia, design, architettura e progetto urbano, con particolare attenzione alla cultura artistica italiana nei primi decenni del '900 tra Ritorno all'ordine e Razionalismo (*Alpago Novello e Cabiati e Ferrazza. 1912-1935*, Electa, Milano, 2001; *Guido Marussig e la 'decorazione'*, in *Guido Marussig. Il mestiere delle arti*, catalogo della mostra, Trieste, Museo Revoltella, luglio – ottobre 2004, Museo Revoltella, Trieste, pp. 36-49). Altro tema è quello della storia delle esposizioni e del ruolo dell'allestimento (V. Strukelj - F. Zanella, *Dal progetto al Consumo. Le arti in mostra nell'Italia dell'Ottocento*, Parma, MUP 2011; *Esporsi Architetti, artisti e critici a confronto in Italia negli anni Settanta*, Scripta, Verona, 2012). Dal 2005 ha iniziato un progetto di ricerca Architettura / Progetto / Media, nell'ambito del quale ha curato le mostre *Architettura e pubblicità* (2005), *Torre Agbar, progetto comunicazione e consenso* (2006), *Città e luce, fenomenologia del paesaggio illuminato* (2008) (*La torre Agbar. Progetto comunicazione consenso*, a cura di F. Zanella, Parma, Festival dell'architettura 2006; *Città e luce. Fenomenologia del paesaggio illuminato*, a cura di F. Zanella, Festival Architettura Edizioni, Parma, 2008).

e-mail: francesca.zanella@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Accordi commerciali e di pagamento fra l'Italia e la Jugoslavia firmati in Roma il 31 Marzo 1955. (camera di commercio Italo-jugoslava. Milano) 1955, Tip. Pinelli, Milano.

L' arte contemporanea in Jugoslavia 1962, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, maggio - giugno, 1962, Istituto grafico tiberino, Roma.

Astrattismo classico: Firenze 1947-1950 1980, catalogo della mostra, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio, Firenze, 22 dicembre 1980 - 15 febbraio 1981, Vallecchi, Firenze.

Belloni, F s.d., 'Contestazione estetica e azione politica: "Cartablanca" e "Senzamargine"',
Arteideologia – AltreStorie.

Available from:

< http://www.arteideologia.it/10-Altre%20storie%20Home/Belloni_Cartabianca_Senzamargine.html.>
[26 settembre 2013].

Berni Canani L & Di Genova G (eds.) 1999, *MAC/Espace: arte concreta in Italia e in Francia 1948-1958*, Bora, Bologna.

Bucarelli, P & Kržišnik, Z (eds.) 1956, *Arte jugoslava contemporanea*, catalogo della mostra, Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, dicembre 1956; Palazzo della Permanente, Milano, gennaio - febbraio 1957, Editalia, Roma.

Caramel, L (ed.) 1984, *M.A.C.: Movimento arte concreta*, Electa, Milano.

Celant, G 2004, *Piero Manzoni: catalogo generale*, Skira, Milano.

Corgnati, M (ed.) 1999, *M.A.C. e dintorni. Concretismo, Sintesi delle arti, problemi di percezione visiva. Arte a Milano 1946-1959*, catalogo della mostra, Galleria San Fedele, Galleria Credito Valtellinese, Galleria Centre Culturel Français, Milano, 16 giugno - 31 luglio 1999, Credito Valtellinese, Sondrio.

Corgnati, M (ed.) 1999b, *Reale, concreto, astratto: dal postcubismo all'ultimo naturalismo. Arte a Milano 1946-1959*, catalogo della mostra, Galleria San Fedele, Galleria Credito Valtellinese, Galleria Centre Culturel Français, Milano, 16 giugno - 31 luglio 1999, Credito Valtellinese, Sondrio.

Denegri, J 2003, 'Inside or Outside 'Socialist modernism'?. Radical views on the yugoslav art scene, 1950-1970', in eds. D. Djurić & M. Šuvaković, 2003, pp. 170-208.

Denegri, J 2004, *Constructive Approach Art: Exat 51 and New Tendencies*, Horetzky, Zagreb.

Dević, A 2001, 'Reception of Modernism Within the Context of Croatian Art Since the 1950's', Conference in Rio de Janeiro, Brazil, July 2001, *Apexart*.

Available from: < <http://www.apexart.org/conference/devic.htm>.> [26 settembre 2013].

Djuric, D & Suvakovic, M (eds.) 2003, *Impossible histories : historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, The MIT Press, Cambridge, Mass., London.

Domus 1957a, 'Notiziario', *Domus*, n. 332, s. p.

Domus 1957b, 'Alla undicesima Triennale', *Domus*, n. 336, pp. 1-19.

Domus 1957c, 'Alla XI Triennale', *Domus*, n. 337, pp. 17-30.

Dorazio, P, Conte, G & Simongini, G 1998, *Art Club 1945-1964: la linea astratta : Galleria d'arte Niccoli, Parma, 24 ottobre 1998-20 gennaio 1999*, Galleria d'arte Niccoli, Parma.

Dorlfes, G 1956, 'I padiglioni stranieri alla Biennale', *Domus*, n. 322, pp. 9-10.

Exat 51 & New Tendencies. Avant-garde and international events in croatian art in the 1950s and 1960s, 2002, [catalogo della mostra], MSU, Zagreb.

Galerija Suvremene Umjetnosti (Zagreb, Croatia) & Dimitrijević, N 1977, *Gorgona: Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 10.3-3.4 1977*, [catalogo della mostra], Galerije grada zagreba, Zagreb.

Galjer, J 2004, *Design of the Fifties in Croatia: From Utopia to Reality*, Horetzky.net, s.l.

Gattin, M 2002, *Gorgona*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.

Groys, B 2003, 'East of Art: Transformations in Eastern Europe: "The Complicity of Oblivion"', *artmargins (online)*.

Available from: < <http://www.artmargins.com/index.php/3-exhibitions/253-east-of-art-transformations-in-eastern-europe>.> [26 settembre 2013].

Interview with Zoran Kržišnik 2007, in *Beti Žerovc*, Kurator & sodobna umetnost, pogovori, Maska, Ljubljana 2008, pp. 36-48.

Available from: <<http://29gbljubljana.wordpress.com/history/interview-with-zoran-krzisnik/>> [29 settembre 2013].

Kolešnik, L 2006, 'Dangerous Liaisons: The Relation between Art and Socialist State - Croatian Experience of the 1950s', in *Local Strategies. International Ambitions. Modern Art and Central Europe 1918-1968*, Artefactum, Praha, pp. 213-223.

Kolešnik, L (ed.) 2012, *Socialism and modernity: art, culture, politics 1950-1974*, [catalogo della mostra], MSU, Zagreb, 2. 12. 2011 - 5. 2. 2012, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.

Koščević, Ž 1988, *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost, 1895-1988*, [catalogo della mostra], Galerije grada Zagreba, 22. 6. 1988 - 4. 9. 1988, Galerije grada Zagreba, Zagreb.

Krečić, P 2003, 'Architecture in Former Yugoslavia. From the Avant-garde to the Postmodern', in eds. D. Djurić & M. Šuvaković, 2003, pp. 333-373.

Križić Roban, S 2012, 'Modernity in architecture, urban planning and interior decoration after the second World War', in *Socialism and modernity: art, culture, politics, 1950-1974*, ed. L. Kolesnik, [catalogo della mostra], MSU Zagreb, 2011-2012, Zagreb Museum of Contemporary Art, Zagreb, pp. 45-105.

Lux, S (ed.) 2000, *Forma 1 e i suoi artisti : Accardi, Consagra, Dorazio, Perilli, Sanfilippo, Turcato*, catalogo della mostra, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, 19 dicembre 2000-28 febbraio 2001, Gangemi Editore, Roma.

Margozzi, M (ed.) 2009, *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*, catalogo della mostra, Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, 26. 6. 2009 - 1. 11. 2009, Electa, Milano.

Meneguzzo, M 1981, *Il M.A.C. Movimento Arte Concreta 1948-1958*, D'Auria ed., Ascoli Piceno.

Misler, N 1973, *La via italiana al realismo: la politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*, Mazzotta, Milano.

Negri, A (ed.) 1998, *Il sistema dell'arte a Milano 1945-1956 : arte e critica in "Avanti!", "Corriere della Sera", "l'Unità"*, Hestia, Cernusco Lombardone.

Pansera, A 1978, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano.

Pica, A (ed.) 1957, *Undicesima Triennale*, Crespi, Milano.

Piotrowski, P 2003, 'Central Europe in the Face of Unification', *artmargins (online)*

Available from: <<http://artmargins.org/index.php/2-articles/263-central-europe-in-the-face-of-unification>.> [26 settembre 2013].

Piotrowski, P 2008/2009, 'Towards A Horizontal History of Modern Art in Writing Central European Art History', *PATTERNS_Travelling Lecture*, September 2008/2009.

Available from: http://www.erstestiftung.org/patterns-travelling/content/imgs_h/Reader.pdf. [10 ottobre 2013].

Piotrowski, P 2009, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Reaktion Books, London.

Rosen, M, Weibl, P, Fritz, D & Gattin, M (eds.) 2011, *A little-known story about a movement, a magazine and the computer's arrival in art: New Tendencies and Bit international, 1961-1973*, [catalogo della mostra], Graz, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum 28. 4. 2007 -17. 6. 2007, Karlsruhe, ZKM, Center for Art and Media Karlsruhe 23. 2. 2008-18. 1. 2009, Karlsruhe and The MIT Press, Cambridge (MA), London.

Rossanda, R 1957, 'I nodi che vengono al pettine', *Il contemporaneo*, 10 agosto, in Pansera 1978, pp. 425-456.

Rubino, G 2012, 'Sviluppi dell'arte programmata italiana in Jugoslavia', *Memofonte*, n. 9, pp. 65-89.

Rubino, G 2013, 'Per un museo "funzionale": Palma Bucarelli e l'esposizione croata Nova tendencija 3 del 1965', *Palinsesti*, 3, pp. 18-34.

Sborgi, F, Castellari, C 2003, *Materiali per lo studio del realismo in Italia nel dopoguerra*, De Ferrari, Genova.

Sega Serra Zanetti, P 1995, *Arte astratta e informale in Italia 1946-1963*, CLUEB, Bologna.

Serio, N 2005, *La laconica storia dell'arte : schede per un catalogo bibliografico delle mostre a Milano, 1900-2000*, Grafo, Brescia.

Triennale di Milano 1957, *Undicesima Triennale di Milano: esposizione internazionale della arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna, guida breve*, Palazzo dell'Arte al Parco, Milano, 27 luglio - 4 novembre 1957, [S.l. s.n.].

Vukić, F 2007, 'The Concept of Formgiving as a Critique of Mass Production', *Design Issues*, Vol. 23, No. 1 (Winter), pp. 61-71.