

# Esibire per connettere. Il disegno delle mostre (*Object Notes #1*)

Edoardo Ferrari

## Abstract

Il contributo intende mettere a fuoco all'interno della storia delle mostre alcune esperienze fondamentali per descrivere la relazione tra progettazione grafica e pratica espositiva. Attraverso una selezione di casi che hanno evidenziato qualità, disparità e attributi caratterizzanti del sistema delle mostre tramite il disegno, il paper si propone di leggere il progetto come scenario di un'attività di produzione. La lettura di alcune mostre interne agli anni ottanta e novanta diventano oggi occasione per riflettere sul sistema relazionale intrinseco alle pratiche del display. A partire dalla lettura e analisi degli oggetti editoriali prodotti in occasione delle esposizioni il contributo tenta di mostrare una relazione tra l'operato del curatore, il progetto grafico realizzato, le figure professionali coinvolte e il risultato ottenuto.

I casi individuati trovano nella pratica curatoriale di Germano Celant un'attenzione alle qualità grafiche delle attività espositive da lui immaginate. Questa pratica permette di sottolineare all'interno del paper il tema del progetto delle mostre come strumento di connessione. E, allo stesso tempo enfatizza le discipline coinvolte nelle esposizioni collettive per raccontare il dispositivo-mostra e le qualità di produzione dei sistemi immaginati.

Parole chiave: mostre, curatela, display, graphic design, progetto.

## I.

«Vignelli Associates' basic design belief is that "design is one". We believe in discipline as the pursuit of structural integrity, appropriateness as the search for the specific, and ambiguity as a plurality meanings» [Vignelli Associates 1990, p. 1].

Questa definizione su come lavora lo studio fondato da Lella e Massimo Vignelli nel 1971 apre il volume design: Vignelli (1990). Il disegno grafico dello studio Vignelli Associates non si concretizza solo in specifiche applicazioni del design ma comprende, universalmente, un lavoro svolto sulla scala di *corporate identity, packaging, transportation graphics, architectural graphics, book, magazine e newspaper design, poster design, interior design, furniture design e product design* [1]. Il saggio del

curatore e critico Germano Celant inserito nel volume celebra queste competenze, sottolineando una coerenza e una linearità unica nella produzione del proprio lavoro. Ne parla attraverso un plurale *Vignellis* che identifica una qualità di un pensiero condiviso in grado di disegnare un processo che rinuncia alla soggettività per cedere al "sistema" caratterizzato da forme, volumi, colori e materiali.

Quando esce questo testo all'interno del volume – dal formato quadrato, di colore rosso identificativo del programma di *corporate identity* di Vignelli e con il titolo impresso in bianco scritto in *Our Bodoni* [2] sulla copertina e sul dorso – dedicato alla progettualità del designer, sono già state assicurate profonde interazioni tra

il curatore e il profilo dello studio grafico. Nel 1985 infatti quando Celant cura *The European Iceberg. Creativity in Germany and Italy Today* alla Art Gallery of Ontario, a Toronto dal 8 febbraio al 7 aprile, Massimo Vignelli è presente in due modalità. La cura grafica dell'esposizione e del volume viene definita da un ritorno di sei scelte tipografiche e cinque colori. Il catalogo, pubblicato dalla casa editrice italiana Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta di Milano, presenta una serie di fasce verticali che, srotolandosi e ripetendosi per tutta la copertina stesa, disegnano le due bandiere: verde, bianco e rosso per l'Italia, nero, rosso e giallo per la Germania. Qui le regole di Vignelli definite dal consigliato utilizzo di sei font quali Garamond, Bodoni, Century Expanded, Futura, Times Roman, Helvetica [3] sembrano infrangersi contro l'identità dello Stato esposto. Le scelte tipografiche non celebrano a pieno gli Stati se non in pochi casi. Le sei ripetizioni del titolo sono composte in Futura, Century e Fette Fraktur all'interno delle fasce della bandiera tedesca, in Helvetica, Bauer Bodoni e Egyptienne per la bandiera italiana (fig. 1) [4].

Il disegno dell'identità non è l'unico contributo di Vignelli per *The European Iceberg*, infatti in mostra oltre alle sezioni *Architecture*, *Art*, *Cinema & Film*, *Design*, *Fashion & Mode*, *Photography* e *Theater* c'era anche *Graphic Design*. Il testo-manifesto di Giovanni Anceschi *Graphic Axes* posto in apertura della sezione in catalogo dispiega in sette punti la traiettoria delle tendenze grafiche incluse nella bisettrice geografica tra Italia e Germania (sottolineando il passaggio dalla Svizzera) [Anceschi, 1985, p. 262]. Se il saggio di Anceschi definisce dei connotati di padre della esplosione creativa della grafica italiana ad Antonio Boggeri, allo stesso modo dichiara numerose figure che hanno intrecciato qualità grafiche, pittoriche, tipografiche e di disegno all'interno del proprio lavoro. Per l'Italia riporta Aldo Manuzio, Alberto Griffò, Pier Luigi Cerri, Luigi Veronesi, A.G. Fronzoni, Albe Steiner, Franco Grignani, Italo Lupi, il naturalizzato Bob Noorda, Bruno Munari ed Enzo Mari. Sul fronte della Germania vengono citati pochi nomi, i due designer esposti Michael Klar, Karl Heinz Krug insieme a Peter Behrens. Presenti in maniera rilevante sono i nomi di artisti e designer esterni ai confini italiani e tedeschi come l'austriaco Herbert Bayer e gli svizzeri Josef Müller-Brockmann, Max Huber, Xanti Schawinsky. Insieme al testo, le miniature dei progetti esposti di Lupi, Vignelli, Cerri e Fronzoni presentano in catalogo una qualità

di produzione tipica del *graphic design* in legame con l'arte, il design, l'architettura, l'informazione e le pratiche espositive.

Il testo in catalogo celebra inoltre celebra anche le qualità dell'*exhibition design* prodotto da Vignelli, infatti scrive: «*One of the most brilliant participants here was Massimo Vignelli, who worked out a modular system of lights – and it caused a sensation. Vignelli, together with another “Nordic,” this time the Dutchman Bob Noorda, founded Unimark, the great international studio, which took on many graduates of Ulm, for instance an industrial designer like Frank Hess*» [Anceschi 1985, p. 264].

L'allestimento è disegnato da pannelli in legno disposti all'interno dello spazio che oltre a sezionare le varie stanze presentano anche parte dei materiali cartacei prodotti: se sulla superficie verticale del pannello troviamo i manifesti selezionati per l'esposizione, i cataloghi e le pubblicazioni trovano spazio su piccoli scaffali inseriti perpendicolarmente ai pannelli. Insieme a questi troviamo anche pedane e parallelepipedi a definire il linguaggio espositivo ideato da Vignelli. Cerri espone nella sezione dedicata alla grafica l'identità disegnata per la XXXVII Biennale di Venezia del 1976, Fronzoni il poster per *Fontana* alla Galleria La Polena del 1966, Vignelli una serie di pubblicazioni disegnate dal 1963 al 1980 mentre Lupi alcuni poster tra cui è possibile riconoscere la “T” disegnata in collaborazione con Alberto Marangoni per la XVI Triennale di Milano. Sulle differenze tra esposizione e pubblicazione è importante sottolineare come in catalogo siano presenti in formato testuale e fotografico ogni disciplina presentata, mentre in mostra non erano esposti i materiali delle sezioni *Fashion & Mode*, *Theater* e *Cinema & Film* [5].

Esposto in mostra troviamo anche il lavoro di Cerri per *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, la mostra curata da Celant al Centre Georges Pompidou di Parigi dal 25 giugno al 7 settembre 1981. La lunga linea del tempo progettata per l'esposizione – e che controlla il catalogo attraverso dei ricorrenti, posti sopra a ogni pagina e sottolineati da un filetto nero – genera un volume editoriale che, con le sue 648 pagine, non esplicita schede dedicate ai 18 artisti selezionati ma una lunga cronologia di eventi politici, storici, culturali e artistici dell'Italia dal 1959 al 1980. L'identità ideata da Cerri è definita da una fotografia del tessuto celeste dove troviamo l'innesto di una griglia che suddivide lo spazio e gli astri insieme alle stilizzazioni di un cubo,



Fig. 1. Prima di copertina del catalogo. [Celant 1985].



Fig. 2. Prima di copertina del catalogo. [Celant 1981].



della penisola italiana capovolta, di volti marmorei e altri caratteri italici (fig. 2) [Celant 1981]. L'allestimento, disegnato sempre da Cerri con Vittorio Gregotti aveva previsto una concentricità derivante da uno schema a nido d'ape che rendeva monografico ogni spazio, donandolo a disposizione di un solo artista. Nella concretizzazione del volume editoriale invece queste isole vengono spaccate dalla volontà di rispettare un vincolo definito dal tempo, disegnando così una sequenza di pagine derivanti da un lungo protrarsi della storia italiana [Messina 2015].

Questo caso aiuta a dichiarare come studiare il disegno delle mostre all'interno degli anni indagati esponga non solo una conoscenza rispetto lo spazio espositivo, ma descriva una figura professionale e progettuale interessata al disegno di una relazione tra immagine, testo, spazio e pubblico. Gli elementi destinati a tenere traccia del lavoro diventano così estensione di una manifestazione fisica ed esperienziale che traspone nell'identità visiva il compito di sopravvivere attraverso gli scenari prodotti nel tempo. Allo stesso tempo le relazioni tra curatore, architetto e designer – quest'ultimo da intendersi come grafico e figura professionale responsabile dell'allestimento nel formato espositivo ed editoriale – producono innumerevoli punti di contatto che validano una consapevolezza nel disegno del progetto su diverse scale. Partire da Celant e le sue interazioni con le altre figure professionali presenta un vasto territorio di consapevoli azioni che lasciano emergere una propria qualità di azione all'interno di una storia delle mostre.

## II.

*The Italian Metamorphosis, 1943-1968* è il titolo della mostra organizzata da Germano Celant al Contemporary Art Museum del Solomon R. Guggenheim Museum di New York dall'8 ottobre 1994 al 22 gennaio 1995. Anche qua ritorna il nome di Massimo Vignelli come grafico, dichiarato in terza riga sul risvolto della sovracoperta del catalogo successivamente al nome del curatore e di Umberto Eco per la prefazione. In questo lavoro Celant figura come organizzatore e curatore della sezione *Art* insieme ad Andrea Branzi per *Design*, Gian Piero Brunetta per *Cinema*, Maurizio Fagiolo dell'Arco per *The Literature of Art*, Vittorio Gregotti per *Architecture*, Luigi Settem-

brini per *Fashion*, Pandora Tabatabai Asbaghi per *Artists' Crafts* e Italo Zanner per *Photography* [Celant 1994].

Il disegno dell'*exhibition design* consacra il nome di Gae Aulenti insieme all'architetto Vittoria Massa e alla *costume designer* Giovanna Buzzi. La rivista di architettura e arte *Anfione* e *Zeto* dedica il numero II al progetto espositivo di Aulenti per i tre spazi in cui la mostra si è direzionata: New York, Parigi presso il Musée National d'Art Moderne al Centre Georges Pompidou e Milano alla Galleria della Triennale. Il contributo di Aulenti attraverso le parole, i disegni tecnici e le fotografie degli spazi espositivi ha permesso di includere nella rivista le regole e i problemi a cui ha dovuto far fronte.

«La prima esigenza era spezzare il *continuum* della spirale, che rende analogo tutto. L'unico modo per farlo era lanciare nello spazio queste stanze, verso il centro invisibile del museo. Ma non è stato facile: le pendenze hanno reso necessario l'uso di zoccoli. Le assicurazioni ci hanno impedito di esporre alcune opere nel vuoto, come volevamo» [Aulenti 1995a, p. 17].

I disegni di Aulenti pubblicati nella rivista tengono ancora insieme l'idea che le opere potessero essere appese nel vuoto, in quegli angoli acuti da lei progettati che dividevano parte dello spazio in spicchi: dal cuore del museo si poteva osservare, dal basso verso l'alto, quattro angoli convergenti nel centro della sala, prolungamenti delle stanze che ne indicavano la presenza nello spazio espositivo. Se le opere rimanevano esposte nella conformità definita dallo spazio museale, Aulenti nel disegno dello spazio espositivo «richiamando la responsabilità della geometria dell'edificio con segni eccentrici all'evidenze della sua forma» [Aulenti 1995b, p. 16] si è dedicata a definire la presenza delle una serie di stanze al visitatore. Cercando così di essere più generosa verso i ritmi e le sequenze che il contenuto della mostra richiedeva.

L'identità visiva di Vignelli per l'esposizione era invece completamente assorbita dallo spazio. Infatti, le foto di documentazione esibiscono soltanto piccole didascalie vicino le opere e il titolo della mostra, scritto in Futura, alla base della salita a spirale disegnata dall'architetto Frank Lloyd Wright. Invece, lo spazio editoriale del catalogo rispetto lo spazio espositivo era totalmente controllato dalle regole di Vignelli. Il volume da 760 pagine presenta una sequenza di pagine dedicate alla creatività italiana nei venticinque anni che, dalla caduta del regime fascista ai movimenti del sessantotto, hanno

definito una trasformazione nella cultura. La prima e la quarta della copertina ospitano sullo sfondo bianco ospita undici immagini sovrapposte e semitrasparenti tra loro, rappresentative delle arti esposte. L'interno del volume invece tiene insieme attraverso il disegno grafico definito da quattro colonne e ampi margini i contenuti testuali e fotografici prodotti (fig. 3). Ognuna delle otto sezioni apre con una doppia pagina nera, abitata da una grande tipografia bianca che risulta essere l'inizio del saggio che correrà nelle pagine successive fino a esaurirsi. Vignelli dona attraverso il progetto grafico spazio a testi esplorativi nei quali i curatori delle sezioni insieme ad altri autori definiscono possibili risposte sul perché è possibile parlare della metamorfosi italiana di quegli anni.

Relativi alle pratiche espositive due nomi citati individualmente all'interno di questo saggio trovano forma di collaborazione all'interno della *XVI Triennale di Milano*: mentre Italo Lupi è ideatore dell'identità della Triennale dal 1979 al 1982 insieme a Alberto Marangoni, Gae Aulenti risulta responsabile di Giunta fino alle dimissioni di marzo 1980 per la sezione *La sistemazione del design*. L'identità grafica disegnata è rappresentata da una T tridimensionale nella quale è possibile vedere nella sua falsa assonometria la presenza di cinque stanze, ognuna di colore diverso e dedicata alle discipline in mostra che fanno da sottotitolo a questo evento espositivo: *Città, architettura, design, moda, audiovisivi*. Il progetto grafico si adatta così a formati differenti come manifesti, guide e strutture segnaletiche tridimensionali.

«Così si propose – ma già a ridosso della prima apertura, la sfida del dicembre 1979 –, la costruzione di un “Centro di coordinamento delle immagini della Triennale” che si assumesse di fatto un ruolo di art direction: un'innovazione in linea con l'ipotesi di mutamenti che tentava di sostituire alla grande rassegna Triennale un continuum di manifestazioni, ed a una Giunta monolitica, più e numerose presenze coordinate. Così, a differenza delle precedenti edizioni dove l'immagine grafica della Triennale in corso era determinata da un unico contributo creativo, progettato ed applicato con una certa rigidità, normalizzato dunque per tutti i materiali di comunicazione – una scelta giustificata indubbiamente dalla monotematicità delle manifestazioni e dalla loro transitorietà temporale – questa XVI edizione ha incaricato due graphic designer – Italo Lupi e Alberto Marangoni – perché, a quattro mani, ma su una

dichiarazione d'intenti, comunicassero visivamente, e con la massima pregnanza, il diverso modo di essere e di operare di questa amministrazione» [Pansera 1982, pp. 20, 21].

È importante ricordare come questo progetto possa trovare spazio all'interno di questa ricostruzione per le qualità immaginate e progettate insieme all'identità visiva. Allo stesso modo la comunicazione disegnata trova, attraverso differenti soluzioni grafiche, forme e applicazioni valide per rappresentare sempre le cinque discipline insieme [6].

### III.

Tra gli esiti della collaborazione tra la figura curatoriale di Germano Celant e le qualità progettuali di Pier Luigi Cerri trova forma anche nella progettazione congiunta della prima Biennale di Firenze intitolata *Il Tempo e la Moda* del 1996. Il progetto della Biennale di Firenze vede nella direzione artistica Celant, Luigi Settembrini e Ingrid Sischy insieme a una serie di curatori coinvolti a seguire le sette sezioni presenti nella prima edizione. Allo stesso modo lo è Cerri per la consulenza grafica svolta, sia per la Biennale che per la sua prima manifestazione in *Il Tempo e la Moda*. Ritroviamo anche il nome di Gae Aulenti come Vicepresidente della Biennale di Firenze e, insieme a Vittoria Massa, come responsabile dell'allestimento *Visitors*, sezione curata da Settembrini con Franca Sozzani.

Sotto la direzione di Cerri l'esecuzione grafica è affidata a Marcello Francone, il quale sarà anche l'unico nome a figurare come *graphic designer* all'interno del volume inglese *Art/Fashion* (1997) per la traslazione della sezione dedicata all'arte e alla moda curata da Celant, Sischy e Tabatabai Asbaghi al Guggenheim Museum SoHo di New York dal 12 marzo all'8 giugno 1997.

Sia il volume italiano che quello inglese sono capitanati dal profilo pieno di una “B”, scritta in Futura e forata dal simbolo bianco del Giglio di Firenze. Apostrofata ad essa c'è la presenza dell'anno (fig. 4). Il catalogo generale distribuito in lingua italiana tiene insieme nelle 684 pagine testi, interviste, fotografie e immagini relativi alle opere esposte e le relazioni tra arte e moda [Monti 2017, pp. 253-257].

Mentre i testi introduttivi ritrovano come autori i nomi dei tre curatori convergenti, il primo saggio firmato da

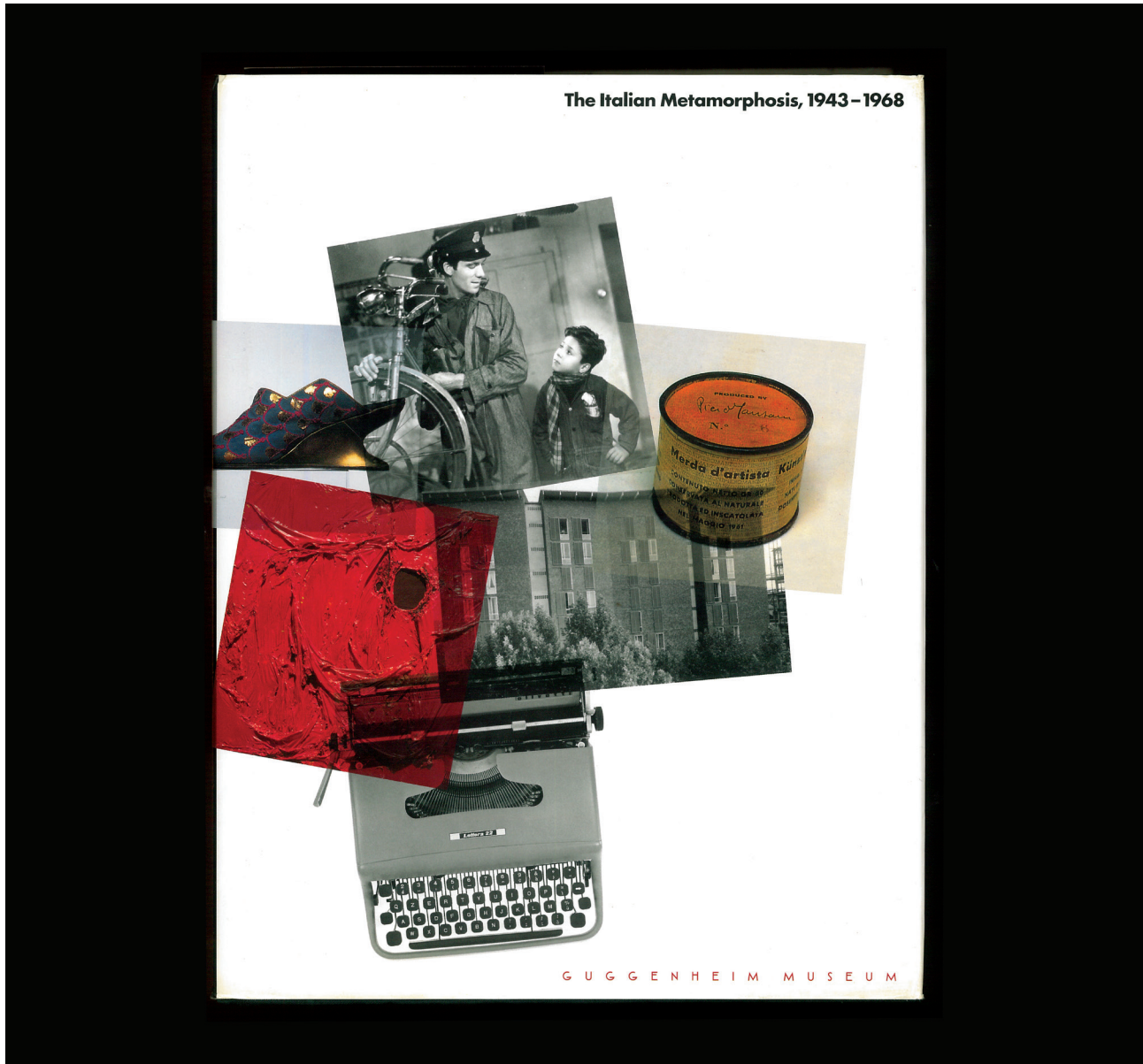


Fig. 3. Prima di copertina del catalogo. [Celant 1994].

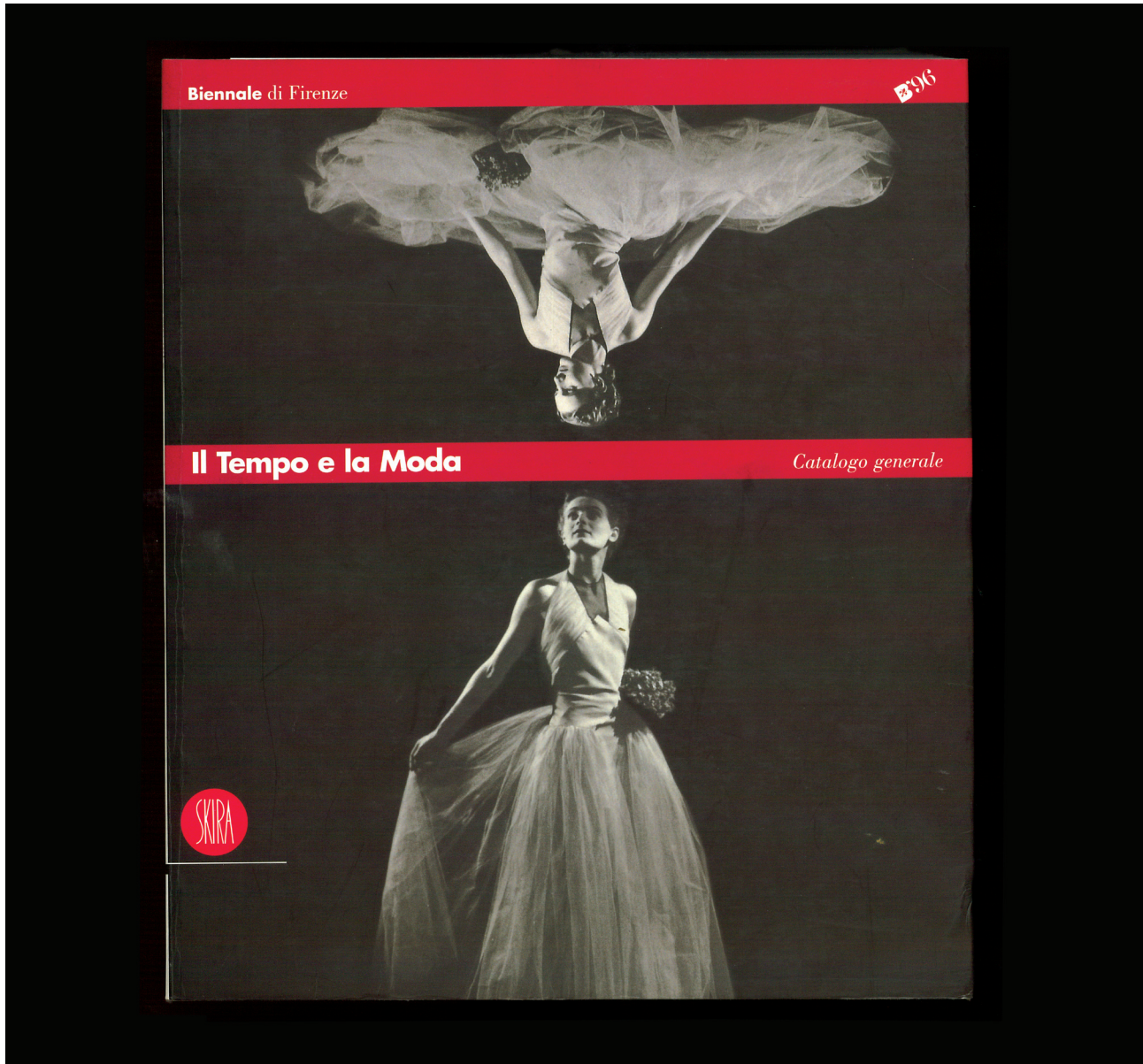


Fig. 4. Prima di copertina del catalogo. [Celant, Settembrini, Sischy 1996].



Celant è intitolato *Il giardino della Moda e delle Arti: la Biennale di Firenze*. È scritto attraverso un'incursione di domande poste dalle differenti voci coinvolte nel progetto, di cui la prima è proprio di Aulenti: «Qual è la ragione di questa Biennale di Firenze, dedicata al soggetto della moda, e qual è la filosofia di questo progetto?» [Celant 1996, p. 13]. Celant utilizza la modalità della conversazione e dell'interrogativo come azione per provare a descrivere il lavoro svolto; infatti, il testo che corre per dieci pagine andrà a concludersi con l'apertura, in doppia pagina, della sezione *Arte/Moda* da lui co-curata.

La trascrizione della conversazione – e quindi della modalità di scambio reciproco – non è solo usata da Celant nelle prime pagine, ma la ritroviamo anche tra Sozzani e Aulenti come testo di apertura per la sezione *Visitors*. In quest'ultima infatti le date di inizio (11 dicembre 1995) e di chiusura (21 settembre 1996) lasciano emergere il tempo nel quale lo scambio avvenuto ha prodotto le forme del progetto espositivo. Il testo si intitola *Gae Aulenti – Franca Sozzani: come nasce un progetto* e tenta di celebrare la qualità dei rapporti umani all'interno della progettazione. Questo enfatizza l'esito di una modalità di lavoro che implica il disegno di una collaborazione tra spazio, tempo, autori e ruoli, opere e dimensioni che richiamano una serie di esperienze interne alla produzione del fare mostre [Aulenti, Sozzani 1996, pp. 389-393].

Il lavoro tracciato in questo saggio risulta qui, con *Il Tempo e la Moda*, condensato da una necessità di dialogo continuo tra i differenti sistemi, soprattutto nella definizione di collaborazione attiva tra tutte le figure coinvolte. I progetti citati non solo interrogano le modalità del fare mostre, ma esplorano dei rapporti intrinseci delle esperienze, dichiarati molte volte soltanto dai nomi presenti in colophon e nei documenti ufficiali. In questo, l'analisi e la documentazione dei formati editoriali delle esposizioni disegna un ricco panorama di informazioni utili per ripercorrere esperienze fondamentali nella cultura intrecciata delle discipline.

«As natural as the parallel and connection between the exhibition and the publication formats may appear, given the traditional involvement of graphic designers in the making of exhibition catalogues and books as well as their more recent direct engagement in writing, editing and publishing, the link between editorial and curatorial work to some extent raises the question of the specificity of the

exhibition as a medium and format of communication, and how it is used in this sense by graphic designers» [Camuffo, Dalla Mura 2014, p. 24].

Giorgio Camuffo e Maddalena Dalla Mura in *Graphic Design, Exhibiting, Curating* (2014) sottolineano il valore prodotto dall'esito del *graphic designer* come medium di una comunicazione che, nel formato di libro o di mostra, genera una piattaforma di mediazione, produzione e circolazione. In questo la ricerca proposta ha preso forma proprio attraverso lo studio e l'analisi dei medium prodotti, questi voluminosi, indipendenti e complessi corpi editoriali che non rientrano più nella connotazione tecnica della parola catalogo. Invece di tenere insieme solo le informazioni presenti in mostra diventano pubblicazioni a sé stanti, veri e propri strumenti di studio che oscillano tra le volontà del mostrare e dello spiegare.

Tracciare come il disegno delle mostre sia parte integrante di un lavoro di ricerca definito da più figure professionali enfatizza come i casi esposti in questa mappatura siano soltanto una parte di un più ampio sistema. Mentre *The European Iceberg. Creativity in Germany and Italy Today* (1985) permette di esplicitare la figura del *graphic designer* come attore di una scena artistica, *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959* (1981) tiene traccia di un lavoro dichiarato in due modalità differenti dalla stessa figura progettuale: nello spazio fisico la mostra abita il Centre Pompidou in nuclei d'attività, invece il catalogo espone una narrazione temporale inclusiva ed estranea alla monolitica presenza artistica in mostra. Il caso della *XVI Triennale di Milano* (1979-1982) permette di presentare il primo lavoro attivato dall'istituzione verso il progetto di un centro focalizzato all'ideazione e progettazione dell'identità visiva, mentre *Il Tempo e la Moda* (1996) sembra sintetizzare all'interno delle esperienze attraversate un interesse sul tema della relazione come atto di produzione. Allo stesso modo questi casi permettono di mostrare come la somma delle azioni realizzate genera una nuova superficie: un luogo d'incontro e di confronto dove alcune relazioni vengono esposte attraverso le qualità e le esperienze. Ed è proprio il termine collaborazione a identificare l'esito che, tra professionalità e produzione, riesce a convergere all'interno di differenti formati editoriali ed espositivi l'interesse nel definire una forma di comunicazione, individuare quali forze e quali linguaggi applicati hanno saputo generare le qualità intrinseche alle pratiche del fare mostre [7].

## Note

[1] L'elenco di queste applicazioni del design grafico e di una metodologia volta a definire delle regole [Vignelli 2010], viene dichiarata dall'indice del volume *design:Vignelli* (1990) il quale destina a ogni sezione una personale definizione insieme a una selezione di progetti con altrettante didascalie volte a esplicitare il lavoro compiuto.

[2] La famiglia di caratteri tipografici Our Bodoni è stata commissionata da Bert Di Pamphilis, ex presidente del World Typeface Center (WTC) di New York e progettata da Tom Carnase sotto la direzione di Massimo Vignelli nel 1989. Il carattere è diventato una sorta di marchio di fabbrica di Vignelli ed è tuttora ampiamente utilizzato nella grafica aziendale ed editoriale.

[3] «In order to draw attention to that issue I made an exhibition showing work that we had done over many years by using only four typefaces: Garmond, Bodoni, Century Expanded, and Helvetica. The aim of the exhibition was to show that a large variety of printed matter could be done with an economy of type with great results. In other words, is not the type but what you do with it that counts. The accent was on structure rather than type. [...] Besides those already mentioned, I can add Optima, Futura, Univers (the most advanced design of the century since it comes in 59 variations of the same face), Caslon, Baskerville, and a few other modern cuts. As you can see my list is pretty basic but the great advantage is that it can assure better results. It is also true that in recent years the work

of some talented type designers has produced some remarkable results to offset the lack of purpose and quality of most of the other typefaces» [Vignelli 2010, p. 54].

[4] La scelta di Vignelli disegna un'operazione che tenta di celebrare le qualità delle fonderie e del disegno tipografico della Germania e dell'Italia. Allo stesso tempo per la Germania troviamo il Century Expanded (America) insieme ai tedeschi Futura e Fette Fraktur. Invece con l'italiano Bodoni nella versione Bauer Bodoni ci sono Helvetica in Condensed Bold (Svizzera) e Egyptienne nella versione Condensed Bold (Olanda).

[5] Infatti, in catalogo non è presente nessun riferimento alle opere di queste sezioni nel capitolo *Catalogue of the Exhibition and List of Illustrations*, pp. 321-333.

[6] <<https://triennale.org/archivi-triennale/16>> (consultato il 14 luglio 2022)

[7] Questo saggio risulta la prima di una serie di azioni ideate all'interno del progetto *Object Notes* con l'obiettivo di indagare e contestualizzare il lavoro del graphic designer all'interno di differenti contesti. La narrazione esposta in *Esibire per connettere. Il disegno delle mostre* si compone di atti numerati. Questo permette di tenere traccia della possibilità di prosecuzione di questo intervento volto a definire differenti modalità di produzione interne alla pratica del designer.

## Autore

Edoardo Ferrari, Dipartimento di Culture del progetto, Università Iuav di Venezia, [eferrari2@iuav.it](mailto:eferrari2@iuav.it)

## Riferimenti bibliografici

- Aulenti, G. (1995a). La mia sfida a Wright. In *Anfione e Zeto*, n. 11, p. 17.
- Aulenti, G. (1995b). Opere in-relazione. In *Anfione e Zeto*, n. 11, pp. 15, 16.
- Camuffo, G., Dalla Mura, M. (Eds.). (2013). *Graphic Design, Exhibiting, Curating*. Bolzano: Bozen-Bolzano University Press.
- Celant, G. (Ed.). (1981). *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*. Firenze: Centro Di. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Celant, G. (Ed.). (1985). *The European Iceberg: Creativity in Germany and Italy Today*. Milano: Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta.
- Celant, G. (Ed.). (1994). *The Italian Metamorphosis, 1943-1968*. New York: Guggenheim Museum. Roma: Progetti Museali Editore.
- Celant, G., Settembrini, L., Sischy, I. (a cura di). (1996). *Biennale di Firenze. Il*

*Tempo e la Moda*. Milano: Skira.

Messina, M.G. (2015). Identité italienne a Parigi, Centre Pompidou, 1981: le ragioni di un catalogo-cronologia. In Elizabeth Mangini (a cura di). *Palinsesti - Contemporary Italian Art On-line Journal*, n. 4, pp. 1-20. <<https://teseo.unitn.it/palinsesti/article/view/799>> (consultato il 12 luglio 2022).

Monti, G. (2017). Luna Park. In Stefania Ricci (a cura di). *Tra arte e moda*. Firenze: Mandragora.

Pansera, A. (a cura di). (1982). *Sedicesima Triennale di Milano: Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*. Firenze: Fratelli Alinari Editrice.

Vignelli Associates. (1990). *design:Vignelli*. New York: Rizzoli.

Vignelli, M. (2010). *The Vignelli Canon*. Zurigo: Lars Müller Publishers.